

Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Generi e linguaggi

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVI • 2018

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Generi e linguaggi

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVI – 2018

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesie.it – infoedizionisinestesie.it

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione c/o

Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie:
IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC
(Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a:
Associazione Culturale Internazionale Edizioni
Sinestesie c/o Dott. Carlo Santoli – Via
Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione
cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesie.it, specificando titolo e annata.

Aprile 2019

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

SAGGI

NINO ARRIGO, <i>«La verità è l'invenzione di un bugiardo»: verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch</i>	11
ALBERTO CARLI, <i>Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte</i>	27
MARCO CARMELLO, <i>Il controtempo assente di Morselli: note su immagini e rappresentazioni</i>	39
ANTONIO D'ELIA, <i>Le canzoni patriottiche «All'Italia» e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»: il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818</i>	51
VIRGINIA DI MARTINO, <i>«Alla sua cara Itaca Ulisse». Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba</i>	79
MARIA DIMAURO, <i>Per una metrica della memoria: D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»</i>	97
GIOVANNI GENNA, <i>“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda</i>	115
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>L'evoluzione delle tematiche filelleniche nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo</i>	129
SIMONE GIORGINO, <i>«Il durevole segno luminoso». Vittorio Bodini e Rafael Alberti</i>	145

LAURA GIURDANELLA, <i>Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti</i>	161
STEFANO GRAZZINI, <i>Enumerazioni sbagliate e formule sanzionatorie: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio</i>	175
FABIO MOLITERNI, <i>Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico</i>	189
PIERLUIGI PELLINI, <i>L'«affaire» Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale</i>	203
DOMENICA PERRONE, <i>Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»</i>	223
ANNABELLA PETRONELLA, <i>L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino</i>	253
SONIA RIVETTI, <i>«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema</i>	267
ANTONIO SACCONI, <i>«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda</i>	275
CARLO SANTOLI, <i>L'incanto dell'«altrove» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	287
MORENO SAVORETTI, <i>Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»</i>	301
FRANCESCO SIELO, <i>Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli</i>	317
GIOVANNI TURRA, <i>Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi</i>	331
FABIO VITTORINI, <i>«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»</i>	357

DISCUSSIONI

AA.VV., <i>La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti</i> (Laura Cannavacciuolo)	375
ANGELO CASTAGNINO, «Fatevi portatori di storie». <i>Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale</i> (Enrico Mattioda)	378
<i>Abstracts</i>	381
<i>Ringraziamenti</i>	399

SAGGI

Nino Arrigo

«LA VERITÀ È L'INVENZIONE DI UN BUGIARDO»: VERITÀ E MENZOGNA
NELLA NARRATIVA DI ECO E NEL CINEMA DI LYNCH

Da sempre la menzogna abita lo spazio letterario del possibile, a dispetto dell'odierna comunicazione politica dove abita lo spazio del falso (ma vedremo anche quanta forza possieda il falso, in quanto generatore di realtà).

Le favole dicono la verità o la verità è una favola? Sembrerebbe questa la domanda pronta a scaturire da quel confine labile di verità e menzogna, finzione e realtà, che attraversa tanto la storia della letteratura e delle arti, quanto quella del pensiero. Ma se piuttosto che rispondere all'insegna del riduzionismo della scienza classica, tenessimo conto della prospettiva del paradigma della complessità, allora la risposta non potrebbe che essere circolare e ricorsiva. Paradossale come l'enigma del mentitore di Epimenide cretese.

È proprio oggi, in piena epoca tardo moderna, che il doppio vincolo di finzione e realtà, fondante la condizione umana, sembra emergere e manifestarsi con tutta evidenza. Proprio oggi che – mentre attraversiamo quella che uno degli interpreti più acuti della condizione postmoderna, Jean Baudrillard, definisce «era della simulazione»¹ –, l'umanità incontra il suo doppio: il virtuale. Nell'era della simulazione l'iperreale è più reale del reale stesso:

la simulazione avvolge tutto l'edificio della rappresentazione stessa come simulacro [...] il passaggio dai segni che dissimulano qualcosa ai segni che dissimulano che non c'è niente, segna la svolta decisiva. I primi rimandano a

¹ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Galilée, Paris 1981, contenuto in ID., *Il sogno della merce*, Lupetti, Milano 1994; *Simulacri e Impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna 1980. In tutto il pensiero di Baudrillard, che prende le sue mosse da un' impostazione sociologica ancora di stampo marxista, in seguito definitivamente superata, è costante il riferimento e il debito nei riguardi della filosofia di Nietzsche.

una teologia della verità e del segreto (di cui faceva ancora parte l'ideologia). I secondi inaugurano l'era dei simulacri e della simulazione².

Sarà dunque il passaggio dalla rappresentazione alla simulazione a costituire, secondo Baudrillard, quel meta-punto di vista in grado di svelare la verità come menzogna, inganno, simulazione. E potrebbe essere il mito a costituire questo meta-punto di vista, nella sua essenza di «sistema semiologico secondo», intuita da Roland Barthes³. Un linguaggio che parla del linguaggio svelandone le sue crepe, la sua afonia, l'evanescenza della sua stessa forma.

Il mondo della simulazione, dunque, riabiliterebbe lo spazio abitato a lungo dal mito. Un mondo simile a quello di *Matrix*, «dove nulla è reale, tutto è semplicemente un'apparenza che colpisce i nostri sensi»⁴.

Ma sembra anche il mondo dischiuso da Nietzsche nell'aforisma cinquantquattro de *La Gaia Scienza*, o in uno dei suoi più emblematici scritti giovanili, quello su *Verità e menzogna in senso extramurale*.

La scoperta della conoscenza è definita dal giovane Nietzsche come il momento più menzognero della storia universale, proprio perché la conoscenza stessa e la verità sono svelate come «fugaci» e «umbratili» menzogne, prodotte da quell'intelletto umano che produce la rappresentazione.

² BAUDRILLARD, *Simulacri e Impostura*, cit., pp. 51-52.

³ Sarà proprio il semiologo francese a individuare, giustamente, questa possibile soluzione, nella sua interpretazione semiologica del mito, che si avvale dello schema offertogli dal sistema saussuriano: «Nel mito si ritrova appunto lo schema tridimensionale: il significante, il significato e il segno. Ma il mito è un sistema particolare in quanto si edifica sulla base di una catena semiologica preesistente: il mito è un sistema semiologico secondo. Ciò che è segno (cioè totale associativo di un concetto e di un'immagine) nel primo sistema, nel secondo diventa semplice significante [...] Risulta evidente che nel mito ci sono due sistemi semiologici, di cui l'uno è sfasato in rapporto all'altro: un sistema linguistico, la lingua (o i modi di rappresentazione assimilabili), che chiamerò *linguaggio oggetto*, perché è il linguaggio, a cui il mito si aggancia per costruire il proprio sistema; e il mito stesso, che chiamerò *metalinguaggio*, perché è una seconda lingua *nella quale* si parla della prima. Riflettendo su un metalinguaggio, il semiologo non deve più porsi domande sulla composizione del linguaggio oggetto, non deve più tener conto del dettaglio dello schema linguistico: gli basterà conoscerne il termine totale o il segno globale, e solo nella misura in cui questo termine si presterà al mito». (R. BARTHES, *Il mito oggi*, in *Miti d'oggi* [1957], Einaudi, Torino 1994, pp. 196-97).

⁴ M. FERRARIS, *Goodbye Kant. Cosa resta oggi della Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2004, p. 138. Lo scopo del libro – agile e brillante – di Ferraris è quello di decostruire, con garbo e ironia, la filosofia di Kant allo scopo di renderla attuale ancora oggi, salvare il salvabile dunque, ma senza sconti da parte dell'autore per quelli che – alla luce delle sue convinzioni – sarebbero gli errori filosofici. Qui la citazione di *Matrix* si riferisce, naturalmente, alla rivoluzione filosofica kantiana.

Ecco il passo della *Gaia Scienza*, l'aforisma cinquantaquattro, il cui titolo emblematico è, appunto, "La coscienza della parvenza":

Mi sono destato di colpo in mezzo a questo sogno, ma solo per essere cosciente che appunto sto sognando e che *devo* continuare a sognare se non voglio perire: allo stesso modo in cui il sonnambulo deve continuare a sognare per non piombare a terra. Che cos'è ora, per me, "parvenza"! In verità non l'opposto di una sostanza – che cos'altro posso asserire di una sostanza qualsiasi se non appunto i soli predicati della sua parvenza? [...] Parvenza è per me proprio ciò che opera e vive, che si spinge tanto lontano nella sua autodecisione da farmi sentire che qui tutto è parvenza e fuoco fatuo e danza di spiriti e niente di più⁵.

Questo passo esemplare non può che evocarne un altro, in cui la coscienza della realtà come sogno, parvenza e simulazione, sembra allo stesso modo esplicita: si tratta dell'ultimo degli scritti giovanili del filosofo, pubblicato postumo, quello su *Verità e menzogna in senso extramorale*. Eccone l'*incipit*:

In un qualche angolo remoto dell'universo che fiammeggia e si estende in infiniti sistemi solari, c'era una volta un corpo celeste sul quale alcuni animali intelligenti scoprirono la conoscenza. Fu il minuto più tracotante e menzognero della "storia universale": e tuttavia non si trattò che di un minuto. Dopo pochi sussulti della natura, quel corpo celeste si irrigidì, e gli animali intelligenti dovettero morire. – Ecco una favola che qualcuno potrebbe inventare, senza aver però ancora illustrato adeguatamente in che modo penoso, umbratile, fugace, in che modo insensato e arbitrario si sia atteggiato l'intelletto umano nella natura: ci sono state delle eternità, in cui esso non era; e quando nuovamente non sarà più, non sarà successo niente. Per quell'intelletto, infatti, non esiste nessuna missione ulteriore, che conduca al di là della vita dell'uomo [...] L'intelletto, come mezzo per la conservazione dell'individuo, sviluppa le sue forze più importanti nella simulazione [...] nell'uomo quest'arte della simulazione tocca il suo culmine: qui l'ingannare, il mentire e il fingere, lo sparlare dietro le spalle, il rappresentare, il vivere in una magnificenza d'acatto, il mascherarsi [...] in una parola l'incessante svolazzare intorno a quella fiamma che è la vanità, tutto ciò così spesso è la regola e la legge che niente è più inconcepibile del fatto che tra gli uomini possa emergere un impulso onesto e puro verso la verità⁶.

⁵ F. NIETZSCHE, *La gaia scienza e idilli di Messina*, Adelphi, Milano 2005, p. 99.

⁶ NIETZSCHE, *Verità e menzogna in senso extramorale*, a c. di S. GIVONE, Newton Compton, Roma 2005, pp. 93-94.

Come afferma Calasso, «con un colpo di mano, Nietzsche finiva per attribuire all'arte una suprema qualità gnoseologica. Conoscenza e simulazione non erano più antagoniste, ma complici»⁷. Nessuno avrebbe potuto descrivere meglio la scoperta del linguaggio, e del suo potere metaforico, da parte dell'uomo. Quel *double bind*⁸ di natura e cultura in cui consiste l'enigma della conoscenza e della razionalità umana. Una razionalità doppia, dove mito e *logos*, menzogna e verità, sembrano coesistere in maniera complementare.

Con queste premesse ci proponiamo di indagare alcuni prodotti della cultura postmoderna⁹, in particolare la narrativa di Umberto Eco (*Il Nome della rosa*, *Il Pendolo di Foucault*, *Il cimitero di Praga* e *Numero Zero*) e il cinema di David Lynch (la serie *Twin Peaks* e *Mulholland Drive*), dove i mondi possibili della finzione e dell'immaginario si fanno interpreti di una nuova percezione della realtà, assimilabile al costruttivismo radicale dell'epistemologia contemporanea e al doppio pensiero Mithos/Logos (Morin) della complessità. All'insegna della circolarità tra sogno (finzione) e realtà (Lynch) o di una visione del mondo dove la finzione retorica e la narrazione diventano, in maniera drammatica o tragicomica, realtà, storia, verità (Eco).

Il dualismo tra realtà e finzione è, peraltro, tipico della cultura e della letteratura di massa a partire dagli albori ottocenteschi allorquando, sulle pagine dei quotidiani, il piano della realtà veniva improvvisamente incrinato dall'irruzione dell'immaginazione e dall'affabulazione dei romanzi d'appendice cari a Umberto Eco:

Sin dal secolo XIX, compaiono sui giornali il romanzo d'appendice e il racconto. Ma soltanto all'inizio del ventesimo, l'immaginario spiega le vele verso i *mass-media*. Viene così a costituirsi una stampa periodica, unicamente romanzesca (sentimentale, avventurosa o poliziesca), il cinema si trasforma in spettacolo per produrre principalmente film di immaginazione [...] In tal modo l'immaginario, precedendo il nuovo corso, aveva conquistato un posto di grande rilievo in quei settori che sembravano rivolti unicamente all'infor-

⁷ R. CALASSO, *La letteratura e gli dei*, Adelphi, Milano 2001, p. 153.

⁸ Il concetto psicologico di *double bind* – ripreso dalla psichiatria contemporanea, che farebbe dipendere la schizofrenia da relazioni comunicative collusive e paradossali nei contesti familiari – è stato per la prima volta elaborato da una *équipe* condotta da Gregory Bateson. Ha trovato largo uso anche presso l'antropologia "mimetica" di scuola girardiana.

⁹ Cfr. R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. L'analisi sul postmoderno, da altri punti di vista, ha interessato anche la riflessione di Gianni Vattimo, ai cui lavori rimandiamo: Cfr. G. VATTIMO, *Credere di credere*, Garzanti, Milano 1996; *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1994; *La società trasparente* (1989), Garzanti, Milano 2000.

mazione (stampa), alla rappresentazione del reale (cinema), alla trasmissione delle comunicazioni (radio)¹⁰.

Ed è proprio il cinema che, negli ultimi vent'anni, ha rappresentato questo dualismo investendo un piano metanarrativo, dove riflette sui propri stessi mezzi; e un piano, per così dire, della conoscenza della conoscenza. Basti pensare a titoli quali *The Truman Show*, *The Matrix*, *Mulholland Drive*.

Già prima dell'intuizione di *The Truman Show*, la cui cifra sembra essere tutta contenuta nel titolo e nel nome del protagonista, un uomo vero la cui vita è costretta alla finzione di uno spettacolo, Weir rappresentava la dialettica tra realtà e immaginazione in una pellicola dal forte impatto estetico: *Pic nic at Hanging Rock* dove, in apertura, una delle protagoniste del misterioso racconto (in realtà un fatto di cronaca realmente accaduto che vede la scomparsa di alcune studentesse di un college elitario australiano, durante un'escursione in campagna), Miranda, ne rivelava la chiave di lettura pronunciando la faticosa frase: «La vita è sogno, il sogno di un sogno».

E quando Morpheus, in *The Matrix*, si rivolge a Neo dicendo: «È il mondo che ti è stato messo davanti agli occhi per nasconderti la verità», sembra riecheggiare l'enigmatica proposizione del neoplatonico Salustio: «poiché il mondo stesso lo si può definire mito, in quanto corpi e cose vi appaiono, mentre le anime e gli spiriti vi si nascondono». Non è poi un caso se il viaggio di Neo, una vera e propria discesa *ad inferum*, nella tana del bianconiglio (emblematico anche il riferimento ad *Alice's Adventures in Wonderland* di Carroll), alla scoperta del mondo vero, inizi con un simbolico riferimento proprio al Baudrillard di *Simulacri e simulazioni* e prosegue accanto alla guida Morpheus, il dio del sogno delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Ma il maestro del dualismo tra realtà e immaginazione è, senza dubbio, David Lynch, il cui cinema ha raggiunto livelli di piena maturità estetica con pellicole del calibro di *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, oltre che alla saga che ha rivoluzionato la televisione: *Twin Peaks*.

Ora, per quanto strano possa sembrare, sono tanti gli elementi che accomunano il cinema e l'estetica di Lynch all'universo del semiologo Umberto Eco. Un universo tutt'altro che segnato, almeno all'apparenza, dalle intuizioni del cuore e da tentazioni oniriche e che procede all'insegna di un razionalismo analitico, debitore degli studi di semiotica di Charles Sanders Peirce.

¹⁰ E. MORIN, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963, p. 103.

E se tutta l'opera di Eco sembra percorsa dall'oscillazione dialettica tra la ricerca della verità e la passione per la finzione narrativa, unitamente all'attrazione nei riguardi della «forza del falso», il cinema di Lynch rappresenta un mondo in cui la dimensione onirica corre parallela e complementare alla realtà.

A voler individuare alcuni temi e motivi comuni ai due autori, ci potremmo soffermare sull'importanza del doppio e del gioco di specchi, in Eco mutuato anche dal suo interesse nei riguardi dell'opera di Borges, maestro di finzioni. Doppi sono, in qualche modo, Ardent, Garamond, Agliè e il Conte di San Germano ne *Il Pendolo di Foucault* e tutta sul tema del doppio si gioca la relazione tra Betty (Diane) e Rita (Camilla) in *Mulholland Drive*. E pensiamo, ancora, ai tanti Cooper nell'ultima stagione di *Tween Peaks*. Altro tema comune sembra l'uso del poliziesco, che lega *Il nome della rosa* a *Twin Peaks*, entrambi prodotti della cultura di massa postmoderna. Anche la forza del riso, in grado di incrinare qualsiasi verità metafisica, accomuna Eco a Lynch, basti pensare all'umorismo che attenua i momenti più drammatici in *Twin Peaks* virando, spesso, verso il comico e il grottesco.

E, ancora, la presenza di un meta punto di vista che accompagna opere come *Mulholland Drive* o *Il cimitero di Praga* dove, spesso, entrambi gli autori riflettono sulle potenzialità dei propri mezzi espressivi.

Tutti questi dispositivi sono già presenti nella prima prova narrativa di Eco: *Il nome della rosa*, dove Guglielmo da Baskerville, il protagonista, rivela la passione di Eco per la paraletteratura e, nella fattispecie, i gialli di Conan Doyle, a partire dall'onomastica. Si tratta, infatti, di un chiaro riferimento e un omaggio all'autore de *Il mastino dei Baskerville*. E, come se non bastasse, a completare il quadro, arriva il suo assistente novizio benedettino, Adso da Melk, a fare il paio con Watson, dando vita a una dialettica che si muove all'insegna delle opposizioni tra testa e cuore, ragione e istinto.

Ma se Guglielmo incarna la razionalità e il metodo scientifico del suo autore, la passione per la verità, Adso fa da controcanto e, con un ruolo per niente gregario, diventa fondamentale e per la risoluzione dell'enigma che angoschia l'abbazia oltre che per l'aspetto teorico, contenuto larvato del romanzo. Nella ricerca ostinata della verità, con gli strumenti di una ragione ancora analitica, Guglielmo viene apparentemente sconfitto. Emblematico l'episodio del sogno di Adso che riesce a risolvere ciò che sfugge alla chiarezza della ragione e che non può non far pensare al sogno rivelatore del detective Cooper in *Tween Peaks*:

«Tu hai vissuto in questi giorni, mio povero ragazzo, una serie di avvenimenti in cui ogni retta regola sembra essersi sciolta. E stamane è riaffiorato alla tua

mente addormentata il ricordo di una specie di commedia in cui, sia pure forse con altri intenti, il mondo si poneva a testa in giù [...] Il tuo sogno non sapeva più dove fosse l'alto e dove il basso, dove la morte e dove la vita. Il tuo sogno ha dubitato degli insegnamenti che hai ricevuto [...] E tuttavia più penso al tuo sogno, più lo trovo rivelatore [...] credo che la tua anima addormentata abbia capito più cose di quante non ne abbia capito io in sei giorni, e da sveglio...»¹¹.

Qui Guglielmo, dopo aver decifrato la visione di Adso, ci offre alcuni elementi importanti di comprensione dell'opera di Eco. Il sogno mette in scena una commedia e indica la retta via a Guglielmo, sino ad allora perso nelle ambagi del labirinto della sua ragione. Sarà, appunto, la visione di Adso a condurre il suo maestro verso il libro custodito gelosamente da Jorge da Burgos, una copia del secondo libro della poetica di Aristotele in cui il filosofo parla della commedia. Ed è attraverso la finzione del sogno che Eco ci rivela la verità della sua filosofia, ossia che occorre sempre dubitare degli insegnamenti ricevuti, ridendo della verità. E il riso rappresenta, infatti, l'arma segreta della sua riflessione, in grado di puntellare e scalfire qualsiasi dogma. A tal proposito ha ragione Paolucci quando afferma che la chiave di lettura del romanzo è contenuta nell'elogio di Franti¹².

Ora, sebbene sia dotato di un diverso bagaglio culturale e alla sottigliezza della logica aristotelica preferisca la vertigine del misticismo e gli studi di mitologia, anche l'agente Dale Cooper raggiunge la verità e svela l'enigma legato alla tragica morte di Laura Palmer, ricorrendo a un sogno dove il mondo, posto a testa in giù come in una commedia e visto senza gli occhiali del realismo, rivela la più semplice e realistica verità, quella della violenza di un padre nei riguardi della figlia. Ecco perché una delle più ardite interpretazioni dell'intera serie (sequel compreso), da parte dei suoi stessi fans – dopo l'odissea di ritorno a Twin Peaks, con Cooper che salva Laura in una piega dello spazio tempo, varcando mondi paralleli e ritrovando un suo doppio, con la stessa forza dell'eterno ritorno di Nietzsche –, vorrebbe che tutta la trama scaturisse da un sogno di Laura per esorcizzare il trauma della violenza e dell'incesto subito dal padre¹³. E la protagonista della serie, figura pia e infera a un tempo, riesce persino a rimandare alla figura mitica di una fanciulla divina. Alla Kore, «ragazza ineffabile», persino¹⁴.

¹¹ U. ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1987, p. 441.

¹² C. PAOLUCCI, *Umberto Eco*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 155.

¹³ Cfr. M. MARINO, *I segreti di David Lynch*, Becco Giallo, Padova 2018, p. 319.

¹⁴ Cfr. R. DEIDIER (a cura di), *Kore, la ragazza ineffabile. Un mito tra passato e presente*, Donzelli, Roma 2018.

E se l'agente Cooper è l'iniziato ai misteri dello gnosticismo che svela l'oltre nelle cose, abbattendo la barriera del mondo fenomenico (Marino, p. 321) e svelando la realtà come apparenza, mistero in realtà noto almeno dal mito della caverna di Platone in poi, non è da meno Guglielmo da Baskerville che penetra nel *Finis Africae* attraverso uno specchio misterioso, come Alice nel paese delle meraviglie, in un gioco inesauribile di citazioni. E non è forse la biblioteca una vertigine e una voragine, come la tana del "bianconiglio", sorta di antesignano analogico del cyberspazio? Non costituisce anch'essa l'accesso a un'altra dimensione, come la loggia nera in Twin Peaks, con quell'oscuro vegliardo, Jorge da Burgos, nei panni dell'incarnazione delle forze oscure del male? E non è tutto un gioco di specchi e di doppi la Loggia nera? Insomma, le analogie si sprecano.

In chiave metanarrativa a svelare quell'oltre al di là dell'apparenza fenomenica è il regista che, incapace ormai, come il Serafino Gubbio pirandelliano, di fotografare la realtà, intuisce che esiste un oltre nelle cose. Ma è anche lo scrittore alle prese con la semiosi illimitata dell'enciclopedia e con il relativismo delle interpretazioni.

Forse il significato segreto della narrativa e della speculazione di Eco consiste nella forza del falso che conduce al vero. Ed è l'essenza stessa del cinema di Lynch, dove la finzione genera realtà, mondi possibili. E i sogni non sono mai soltanto sogni. Entrambi sembrano rappresentare, dunque, lo scacco della ragione analitica e scientifica del pensiero metafisico. Emblematico, a tal proposito, il commento di Guglielmo dopo aver decifrato il sogno di Adso:

«Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. Sono arrivato a tutti i delitti, eppure era casuale. Sono arrivato a Jorge cercando un autore di tutti i crimini e abbiamo scoperto che ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno. Sono arrivato a Jorge inseguendo il disegno di una mente perversa e raziocinante, e non v'era alcun disegno, ovvero Jorge stesso era stato sopraffatto dal proprio disegno iniziale e dopo era iniziata una catena di cause, e di concause, e di cause in contraddizione tra loro, che avevano proceduto per conto proprio, creando relazioni che non dipendevano da alcun disegno. Dove sta tutta la mia saggezza? [...]» «Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa...» «Hai detto una cosa molto bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era privo di senso»¹⁵.

¹⁵ ECO, *Il nome della rosa*, cit, p. 495.

Il semiologo (che si cela dietro la finzione narrativa del personaggio) scopre, in accordo con il pensiero della complessità, che l'errore è il motore della conoscenza. E sembra farsi portavoce, dunque, di una verità debole e priva di fondamento, in accordo con quel mutamento di statuto ontologico che, secondo Laclau, inaugura il postmoderno:

è appunto lo *statuto ontologico* delle categorie centrali del discorso della modernità, e non il loro *contenuto*, che è in discussione; che l'erosione di questo statuto viene espressa dalla sensibilità postmoderna; e che questa erosione, lungi dall'essere un fenomeno negativo, rappresenta un enorme allargamento del contenuto e dell'operatività dei valori della modernità, rendendo possibile di fondarli su basi molto più solide di quelle del progetto illuministico (e delle successive formulazioni positivistiche o hegeliano-marxistiche)¹⁶.

Come afferma Morin:

l'indebolimento della sostanza del mondo ripropone una problematizzazione forte e generalizzata, che rilancia la forza immaginativa e lo spirito ipotetico [...] Il pensiero «forte» del razionalismo e del determinismo classici era incapace di riconoscere l'esistenza del disordine, dell'alea, del regresso, della morte; esso concepiva soltanto una meccanica triviale incapace di creare e di crearsi. Se un Mondo totalmente ordinato è un mondo cagionevole, che non ha un briciolo di inventiva, così un pensiero totalmente ordinato è vulnerabile, se confrontato alle realtà complesse del nostro modo. Di fatto un pensiero iperforte è un pensiero iperdebole. Paradossalmente, il pensiero debole è un pensiero che ha la forza di poter considerare e descrivere la propria debolezza e, per questo, esso è più forte di qualunque pensiero che si spacci per tale. Il paradosso è che il pensiero è tanto più debole quanto più si crede forte, ma si fortifica scoprendo le proprie debolezze. Tutti i progressi del XX secolo, inoltre sono stati compiuti grazie alla scoperta dei limiti della conoscenza, del pensiero e dell'azione umana: limiti dell'osservazione (Brillouin), della logica (Gödel), della semantica (Tarski), della crescita – limiti della vita. Sono passi

¹⁶ E. LACLAU, *Politics and Limits of Modernity*, in A. ROSS (a cura di), *Universal Abandon? The Politics of postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, p. 66 (citato da CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 116-117). È proprio a partire dal mutamento di statuto ontologico, reso possibile dalla sensibilità postmoderna, che sarebbe possibile anche una nuova dimensione dell'impegno civile e politico (all'insegna del liberalismo), in grado di condurci, secondo il progetto di Laclau e Mouffe, «verso una democrazia radicale» (cfr. E. LACLAU-C. MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London 1985). Un progetto che valuterebbe in senso positivo il nichilismo postmodernista.

avanti perché la conoscenza dei limiti (dello spirito, del pensiero, dell'azione) ci inizia alla conoscenza delle possibilità (dello spirito, del pensiero, dell'azione)¹⁷.

E tutta l'opera di Eco – che oscilla tra la verità del *Logos* e la finzione del *Mithos* o, viceversa: tra la finzione del *Logos* e la verità del *Mithos* –, sembra consapevole di questo stato di cose. Scrive Eco:

Credo di aver già raccontato da qualche parte, ma non ricordo dove, che una volta il mio maestro Luigi Pareyson mi aveva detto che ciascuno nella vita insegue sempre la medesima idea, e di altro non parla né scrive [...] sospetto che l'idea abbia a che fare con la domanda se il mondo esista, e (di conseguenza) con l'altra questione, *quid sit veritas* [...] In fondo, non per fare il critico di me stesso, ma pensate ai miei tre romanzi: nel *Nome della rosa* è in questione una verità da scoprire, nel *Pendolo* si parla di come si possa costruire un mondo inesistente; nell'*Isola* ci si interroga su un mondo che esiste, ma di cui non sono ancora chiari i contorni: l'essermi occupato di semiotica riguarda dopo tutto il problema di come i nostri segni diano ragione di quel che c'è o ci costruiscano quello che non c'è, l'essermi interessato ai fenomeni dell'avanguardia ha a che vedere con la vicenda di un linguaggio che tende a scomporre e a ricomporre il nostro modo di vedere il mondo. L'aver a lungo analizzato i mass media riguarda egualmente il problema della verità¹⁸.

E, ancora:

Fino all'età di cinquant'anni, e durante tutta la mia giovinezza, ho sognato di scrivere un libro di teoria della commedia. Perché? Perché ogni libro sul tema è stato un fallimento. Tutti i teorici della commedia da Freud a Bergson, spiegano alcuni aspetti del fenomeno, ma non riescono a spiegarli tutti. Si tratta di un fenomeno così complesso che nessuna teoria è, o almeno è stata fino a oggi, in grado di spiegarlo completamente. Così mi sono sempre detto che mi sarebbe piaciuto scrivere la vera teoria della commedia. Ma poi il compito si è rivelato difficile, addirittura disperato. Forse è questa la ragione per cui ho scritto *Il nome della rosa*, che è un romanzo riguardante il libro sul comico di Aristotele che è andato perduto. Era un modo per raccontare una storia che non ero in grado di raccontare in termini filosofici. Ancora una volta: «di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare»¹⁹.

¹⁷ MORIN, *La forza del pensiero debole*, in «Lettera Internazionale», 2006.

¹⁸ ECO, *Nel nome del senso*, Bompiani, Milano 2001, pp. 616-617.

¹⁹ ECO, *Autobiografia intellettuale*, in *Library of the Living Philosophers*, Open Court, Chicago 2017, p. 70.

«Di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare», quasi a dire che, laddove non arriva la ragione, può invece il mito. In tal modo Eco sembra dare valore alla teoria di Morin secondo cui esiste un doppio pensiero Mithos/Logos che vede nel mito non tanto un pensiero arcaico, quanto un archi-pensiero fondante la psiche²⁰. Non è un caso se Eco amava definirsi un «apostata tomista»²¹. Quasi a dire: un apostata della ragione.

Significativa, a tal proposito, una dichiarazione di Lynch:

La vita è piena di concetti astratti e l'unico modo per venirne a capo è usare l'intuito. Intuire è vedere la soluzione: vederla, conoscerla. Ragione e sentimento camminano a braccetto. Una condizione fondamentale per il regista²².

A questo punto manca soltanto un tassello per definire il mosaico della teoria di Eco e, allo stesso tempo, l'analisi da noi condotta sinora. Lo spunto ci viene offerto dal saggio intitolato «La forza del falso», di cui *Il Pendolo, Il cimitero di Praga e Numero Zero*, non sono altro che le appendici narrative atte a integrare e, in alcuni casi fondare, la teoria:

Se si sostenesse che tutti i miti, tutte le rivelazioni di ogni religione, altro non sono che menzogne, siccome la credenza negli dèi, di qualsiasi tipo, ha mosso la storia umana, non resterebbe che concluderne che noi viviamo da millenni sotto l'impero del falso [...]. A questo punto si può dire che è accaduto, nel corso della storia, che credenze e affermazioni che l'Enciclopedia attuale *fatualmente* smentisce, abbiano avuto credito; e un credito tale da soggiogare i sapienti, far nascere e crollare gli imperi, ispirare i poeti (che non sempre sono i testimoni della verità), spingere gli esser umani a sacrifici eroici, all'intolleranza, al massacro, alla ricerca del sapere. Se ciò è vero, come non affermare che non esiste una forza del falso?²³

Curioso che, mentre scriviamo, all'alba del terzo millennio, nell'era digitale e informatica, i terripiattisti si riuniscano in convegno per celebrare la forza del «verosimile», per cui il racconto di una terra piatta sarebbe un rifugio sicuro dalle incertezze di un cosmo in preda all'indeterminazione. Bene lo aveva capito il genio di Pirandello nella premessa filosofica al *Fu Mattia Pascal*

²⁰ Cfr. E. MORIN, *Il metodo 3. La conoscenza della conoscenza*, Raffaello Cortina, Milano 2007.

²¹ PAOLUCCI, *Umberto Eco*, cit., p. 176.

²² D. LYNCH, *In acque profonde*, Mondadori, Milano 2006, p. 53. Si veda anche D. LYNCH-K. MCKENNA, *Lo spazio dei sogni*, Mondadori, Milano 2018.

²³ ECO, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, pp. 293-294.

(quella filosofica a mo' di scusa): è tutta colpa di Copernico, «maledetto sia Copernico»²⁴. Ma torniamo a Eco:

Riconsideriamo il racconto di Tolomeo. Oggi noi sappiamo che l'ipotesi tolemaica era scientificamente falsa. Eppure, se la nostra intelligenza è ormai copernicana, la nostra percezione è ancora tolemaica: noi non solo vediamo il sole nascere a oriente e viaggiare lungo l'arco del giorno, ma ci comportiamo come se il sole girasse e noi restassimo fermi [...] Così parla, pensa e percepisce, tolemaicamente, anche il professore di astronomia²⁵.

La forza del falso è, dunque, il concetto cardine della filosofia di Eco²⁶. Tutti i personaggi dei suoi romanzi si muovono al confine, labile, tra finzione e verità. E Belbo, Simonini e Braggadocio ne sono la prova, riuscendo persino a morire a causa dell'indecidibilità tra finzione e realtà²⁷. In tutti e tre i romanzi un falso diventa verità: una lista di lavanderia spacciata per un piano dei templari nel *Pendolo*, il racconto del complotto dei savi di Sion costruito ad arte dal falsario Simonini nel *Cimitero di Praga*, le false notizie nella redazione giornalistica di *Numero Zero*.

La retorica del complotto vince sempre sembra dire Eco. Perché il complotto è la spiegazione più economica e a buon mercato. Quella che riduce la complessità del reale, fatta di processi non deterministici, alla spiegazione più semplice da ammannire alle masse.

Rileggere la storia dei *Protocolli dei savi di Sion*, attraverso il racconto del falsario Simonini, ovvero la storia della costruzione di un falso che produce realtà, è emblematico a tal proposito.

Le masse hanno bisogno di narrazioni e quel falso fu costruito col gusto affabulatorio di un *feuilleton*.

In fondo, poi, basta ripetere migliaia di volte una menzogna, come affermava il ministro della propaganda nazista, perché diventi vera (e oggi diventa persino più facile).

A questo punto non sarebbe troppo ardito accostare alcuni aspetti della teoria di Eco al costruttivismo radicale. Secondo Ernst von Glasersfeld «il costruttivismo radicale è quindi *radicale* soprattutto perché rompe con le convenzioni e sviluppa una teoria della conoscenza in cui la conoscenza non

²⁴ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a c. di G. MACCHIA, Mondadori, Milano 1973, p. 322.

²⁵ ECO, *Sulla letteratura*, cit., p. 319.

²⁶ PAOLUCCI, *Umberto Eco*, cit., p. 213.

²⁷ Cfr. PAOLUCCI, *Umberto Eco*, cit., p. 209.

riguarda più una realtà 'oggettiva' ontologica, ma esclusivamente l'ordine e l'organizzazione di esperienze nel mondo del nostro esperire. Il costruttivista radicale ha abiurato una volta per tutte il "realismo metafisico"²⁸.

Laddove il realismo, infatti, non riesce a sbarazzarsi di quella verità forte, fondata sul mito dell'oggettività del reale, Eco, in accordo con la prospettiva della complessità, sembra prediligere una soluzione più ironica e paradossale (ma anche più laica), per cui «il reale non è vero: si accontenta di essere»²⁹.

È in virtù della forza e del falso che Eco paragonava la semiosi e l'interpretazione a Cinecittà: «una fabbrica che produce un teatro che "può sempre venire utilizzato per mentire"³⁰. È il cinema, infatti, quell'invenzione magica in grado di inventare realtà. In grado, al pari della teoria degli universi paralleli scaturita dall'indeterminazione quantistica, di catapultarci in un universo dove potremmo essere dei naufraghi sopravvissuti a un disastro aereo, come nella serie *Lost*, o al posto del detective Nick accanto a Sharon Stone in *Basic Instinct* (a voi l'ardua scelta). Universi paralleli e gioco di specchi di doppi il pluriverso. L'insostenibile leggerezza dell'essere e il peso più grande. L'eterno ritorno nietzscheano *in nuce*, insomma.

²⁸ E. VON GLASERSFELD, *Introduzione al costruttivismo radicale*, in AA.VV., *La realtà inventata. Contributi al costruttivismo* (1981), a c. di P. WATZLAWICK, Feltrinelli, Milano 2010, p. 23. Secondo Von Glasersfeld anche la filosofia di Vico sarebbe riconducibile al costruttivismo: «Vico esita a sottolineare l'autonomia di una conoscenza umana considerata come costruzione umana, che non necessita quindi di una creazione ontologica divina [...] però accenna anche a un altro accesso alla realtà, molto più accettabile dal mio punto di vista perché non implica alcun realismo razionale. Vico propone che mitologia e arte si avvicinino alla realtà con l'aiuto di simboli. È vero che vede anche i simboli come costruzioni, ma l'interpretazione del loro significato fornisce un tipo di conoscenza che è diversa da quella oggettiva che deriva dalla conoscenza razionale dell'atto della costruzione [...] Con i riferimenti espliciti al *facere*, al comporre e al mettere assieme, in breve alla costruzione attiva di tutta la conoscenza e di tutto il sapere, Vico si avvicina all'epistemologia genetica di Piaget e al costruttivismo attuale [...] Poiché Vico vede la costruzione della conoscenza non come un processo guidato da una coincidenza (impossibile da conoscere) con una realtà "oggettiva", bensì limitato da condizioni inerenti al materiale di costruzione, cioè a ciò che è già stato fatto, egli incarna – in verità senza saperlo – l'idea fondamentale della teoria della conoscenza cibernetica, che si basa sulla *possibilità all'interno di limiti* e non su riproduzione e adeguamento.» (Ivi, pp. 26-28). Per un interessante confronto tra Vico, Piaget e il costruttivismo radicale rimandiamo a: F. CRAPANZANO, *Jean Piaget epistemologo e filosofo*, Armando Siciliano, Messina-Civitanova Marche 2009, pp. 299-352.

²⁹ H. ATLAN, *A torto e a ragione. Inter critica tra scienza e mito* [1987], Hopefulmonster, Firenze 1989.

³⁰ PAOLUCCI, *Umberto Eco*, cit., p. 213.

La scena in cui Jacopo Belbo è appeso al meccanismo del Pendolo di Foucault (quasi in una grottesca crocifissione), mentre si consuma la parodia di un rituale massonico, nel finale del romanzo di Eco, sarebbe l'ideale per una sequenza lynchana:

Magnetizzati dalla sua energia i giganti di Avalon avevano afferrato Belbo, che aveva seguito attonito la scena, e lo avevano sospinto davanti a Pierre. Costui con l'agilità di un giocoliere, si era alzato, aveva messo lo scranno sul tavolo e aveva spinto entrambi al centro del coro, quindi aveva afferrato il filo del Pendolo al passaggio e aveva arrestato la sfera, arretrando per il contraccolpo. Fu un attimo: come seguendo un piano – e forse durante la confusione c'era stato un accordo – i giganti erano saliti su quel podio, avevano issato Belbo sullo scranno e uno di essi aveva avvolto intorno al suo collo, due volte, il filo del Pendolo, mentre il secondo teneva sospesa la sfera, appoggiandola poi sul bordo del tavolo. Bramanti si era precipitato davanti alla forca, avvampando di maestà nella sua zimarra scarlatta, e aveva salmodiato: «Exorcizo igitur te per Pentagrammaton, et in nomine Tetragrammaton [...]» Belbo rimase ritto sullo scranno, la corda al collo. I giganti non avevano più bisogno di trattenerlo. Se avesse fatto un solo movimento falso sarebbe caduto da quell'instabile posizione, e il cappio gli avrebbe serrato la gola³¹.

Anche Eco, al pari di Lynch, era attratto e incuriosito dal pensiero esoterico. E la scena sembra quasi rimandare al finale grottesco di *Moby Dick*, dove Ahab si strozzava col suo stesso rampone, precedentemente battezzato, durante un rituale blasfemo quanto quello che si consuma nella sala del Conservatoire di Parigi nella notte del Solstizio d'estate, *non in nomine patris sed in nomine diaboli*.

Belbo e Casaubon, sempre indecisi tra finzione e verità danno vita, nel romanzo, a una coppia opposta all'enigmatico Agliè. Quasi a rimandare alla dialettica tra Dioniso e Penteo nelle Baccanti di Euripide. La ragione incontra il suo doppio (il *Mithos*), ma nessuno dei due termini sembra imporsi sull'altro. Quello di Belbo è un sacrificio, orgoglioso e dignitoso. Il sacrificio della Ragione che si rifiuta di soccombere e abdicare alla presunzione, settarica e dogmatica a volte, del pensiero ermetico. Surrogato del mitologico perduto in un'epoca di crisi. La ragione soccombe, inevitabilmente, sembra suggerire Eco. Le verità, della scienza, della filosofia, si indeboliscono (ma con onore).

E lo *sparagmos* dionisiaco di Belbo ci riporta anche al finale del primo romanzo, *Il nome della Rosa*, da cui siamo partiti. Dove Eco-Guglielmo, soc-

³¹ Eco, *Il Pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988, pp. 469-70.

combeva al cospetto del tetro Jorge da Burgos che, nell'intenso dialogo finale, immaginava travestito da buffone, lui così ostile al riso e al francescanesimo, rotolare giù per il pianoro come l'incredulo Penteo al cospetto del Dio straniero Dioniso (il Dio della finzione e del travestimento è il caso di ricordarlo), nel finale delle *Baccanti*:

Tu sei il diavolo e come il diavolo vivi nelle tenebre. Se volevi convincermi, non ci sei riuscito. Io ti odio, Jorge, e se potessi ti condurrei giù, per il pianoro, nudo con penne di volatili infilate nel buco del culo, e la faccia dipinta come un giocoliere e un buffone, perché tutto il monastero ridesse di te, e non avesse più paura³².

Non ci sono vincitori né vinti in questo feuilleton postmoderno. La verità trionfa sempre, dunque, ma questa non è la verità, come affermava Čechov.

A questo punto potremmo affermare che, tanto il razionalista Eco, quanto l'esoterico Lynch, sembrano giungere alla stessa conclusione (in realtà una domanda) del cosiddetto paradosso del mentitore formulato, sotto forma di enigma apparentemente insolubile, dal sapiente cretese Epimenide nel VI secolo avanti Cristo: «dice il vero o dice il falso un cretese che afferma che tutti i cretesi affermano il falso?»

La risposta migliore a noi sembra quella del fisico e filosofo Heinz von Foerster:

Se non esistessero le menzogne, tutto ciò che viene detto sarebbe vero. Ma con il rasoio semantico di Occam ciò che vale per tutto non ha bisogno di essere nominato. Così la verità si concretizza solamente attraverso il bugiardo: «la verità è l'invenzione di un bugiardo»³³.

Perché, come afferma Eco, «in fondo il primo dovere dell'uomo di cultura è quello di tenersi all'erta per riscrivere ogni giorno l'enciclopedia»³⁴. Alla ricerca di nuove menzogne. Pardon, verità.

³² ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 481.

³³ H. VON FOERSTER-B. PÖRKSEN, *La verità è l'invenzione di un bugiardo. Colloqui per scettici* (1998), Meltemi, Roma 2001, p. 9.

³⁴ ECO, *Sulla letteratura*, cit., p. 323.

Alberto Carli

CAMILLO BOITO, LE MUSE SORELLE E LA SETTIMA ARTE

Negli *Amori* Carlo Dossi sosteneva di aver imparato a scrivere dalle tele di Tranquillo Cremona e dipingeva così, in prosa, le proprie radici culturali, quasi come in bilico tra il sorriso del pittore, la barba bianca dello scienziato Paolo Gorini e l'ingegno umiliato di Giuseppe Rovani:

E, dalla riva in luce, mi sorride Tranquillo Cremona [...]. E, presso a lui, è Paolo Gorini [...] più non si china la barba bianca [...] e, tra Gorini e Cremona, [...], Giuseppe Rovani, maestro mio [...] nato alle cattedre universitarie [...] costretto [...] alla panca della taverna!¹

L'unità delle arti fu per la Scapigliatura un metro di pensiero strumentale alla *reductio ad unum* di un vasto numero di elementi privi di un proprio centro². Se poi Giuseppe Rovani aveva teorizzato una nuova coniugazione fra letteratura, musica e arti figurative, intendendola come un «rapporto di mutuo soccorso»³, Dossi, che appartiene alla generazione successiva, è certamente già proiettato verso un *Gesamtkunstwerk* ben più radicale.

Tra le ombre dell'acquaforte di Luigi Conconi *Le parlate d'amor*, per esempio, un mazzo di rose riposa accanto alle note di un pentagramma e Dossi scrive che «i colori, gli odori, le forme hanno occulti e stretti rapporti con la

¹ C. DOSSI, *Amori*, in ID., *Opere*, a c. di D. ISELLA, Adelphi, Milano 1995, p. 1088.

² Cfr. G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1967; V. RODA, *Homo duplex*, il Mulino, Bologna 1991; G. ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma-Bari 1997; G. FARINELLI, *La Scapigliatura: profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003.

³ G. LAVEZZI, *Le "arti sorelle" nella Scapigliatura*, in AA.VV., *La letteratura italiana e le arti*, a c. di L. BATTISTINI, V. CAPUTO et alii, ADI, Roma 2018, in http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [data consultazione: 25/03/2019].

musica, e verrà tempo in cui si canteranno e si suoneranno dal vero un mazzo di fiori, un vassoio di dolci, una statua, un edificio, come oggi un foglio di romanza o uno spartito di melodramma»⁴. Lo stesso Dossi scrive altrove: «già la letteratura, che nella divinazione precede ogni altra scienza, adopera le immagini in un senso per esprimere gli effetti dell'altro. Così, ne' libri si sentono stridere i colori, gli odori concentrarsi ecc. [...] Verrà tempo in cui [...] si udirà un discorso di odori»⁵.

Anche Piero Nardi aveva fatto riferimento al «temperamento visivo di Dossi»⁶ e, successivamente, Antonio Saccone ne ha messo in luce l'«oltranza figurale»⁷, come è stato tra l'altro recentemente ricordato⁸. Si pensi però anche alla concomitanza tematica tra il dipinto *L'edera* (1878) di Tranquillo Cremona, i versi che compongono *L'ellera*, di Iginio Ugo Tarchetti, pubblicati postumi nel 1879 («al freddo sasso avvinti / gli steli innamorati, / seco nei desiati / amplessi si confonde»⁹) e quelli di «*Io sognai. Fu il mio sogno fantastico*», di Giovanni Camerana: «ed ancora l'amplesso dell'edera / avvolgea quella fronte da santa»¹⁰. Al di là di ciò, si potrebbero ricordare altri versi ancora composti nel 1881 sempre da Camerana e dedicati a Lorenzo Delleani o anche quelli successivi, del 1894 e del 1895, rispettivamente dedicati ai quadri *Sulla Via Sacra* e *Spes nostra salve* dello stesso Delleani.

Certamente, i riferimenti in questo senso sono davvero moltissimi e non riguardano soltanto le arti figurative, perché, sempre a proposito dell'unità ricercata dagli scapigliati, si pensa soprattutto alle numerose e originali commistioni fra musica e letteratura. Fratello di un Arrigo Boito esperto di passaggi segreti fra verso e pentagramma, anche Camillo Boito sottoscrive il pensiero di Dossi e celebra spesso in modo originale l'unità delle arti; sebbene, in veste di «pedagogo», scrivesse anche:

⁴ DOSSI, *Amori*, cit. p. 1056. Cfr. L. CONCONI, *Le parlate d'amor*, Collezione privata Besozzo, cfr. AA.VV., *La Scapigliatura milanese. Note colori versi e umori della Compagnia Brusca*, a c. di M. CHIODETTI, Zecchini, Varese 2001, p. 192.

⁵ DOSSI, *Note azzurre*, a c. di ISELLA, Adelphi, Milano 1964, n. 5116.

⁶ P. NARDI, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Mondadori, Milano 1968, p. 226.

⁷ A. SACCONI, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Liguori, Napoli 1995, p. 126.

⁸ E. COMOY FUSARO, *Poliorama. Le immagini di Carlo Dossi*, Chemins de tr@verse, Neuville-sur-Saône 2015.

⁹ I. U. TARCHETTI, *L'ellera*, in ID. *Tutte le opere*, a c. di E. GHIDETTI, Cappelli, Bologna 1868, p. 445.

¹⁰ G. CAMERANA, «*Io sognai. Fu il mio sogno fantastico*», in ID., *Poesie*, a c. di G. FINZI, Einaudi, Torino 1968, p. 82.

E giacché faccio da pedagogo, ecco un altro consiglio: non confondete l'arte con la letteratura e la poesia. I mezzi e gli ideali delle arti figurative sono diversi da quelli delle arti della parola. Chi si ostina a cercare [...] o non riesce a nulla di sodo, o riesce ad un fine assai differente da quello che si proponeva¹¹.

Benedetto Croce afferma che Camillo Boito vive della consapevolezza secondo la quale «l'idea morale e l'idea storica sono una cosa, e l'idea pittorica è un'altra, onde di un dipinto che ritrae una scena passionale di adulterio» egli indaga l'origine eventuale, soprattutto quando questa gli sembra scaturire, inopportuno, «da una sensazione letteraria o teatrale»¹². Eppure, con ogni evidenza, l'accordatura ideale della tastiera intellettuale di Boito – architetto, critico, docente, scrittore – è proprio quella della commistione fra parola e immagine. Folgorato sul percorso romantico che affondava le proprie radici nel pittoresco e nel sublime, Camillo Boito ascolta con attenzione sentimentale anche i suggerimenti di Telemaco Signorini e dello stesso Tranquillo Cremona, facendone largo uso nelle proprie prove letterarie. Inoltre, dal punto di vista critico, se Signorini è «un pittore di chiaro nome» per Boito è anche un «poeta vivace»¹³, così come Cremona, dipingendo *L'edera*, pensava «alla cara arte [...] che gli sembrava di non riescire a possedere» e anch'egli «era poeta»¹⁴.

Inoltre – e qui sembra quasi di leggere Carlo Dossi – Boito scrive anche:

Usano i pittori ne' loro quadri scegliere, come i musicisti, un tono fondamentale, al quale accordano la varietà degli altri colori: talvolta l'intonazione è calda, talvolta fredda, quasi a dire in maggiore od in minore, in diesis o in bemolle. Io ho pigliato – e non l'ho fatto apposta – il minore in bemolle: devo quindi tornare ogni tantino al vento, alla pioggia, al buio¹⁵.

Il *curriculum* di Boito deve venire considerato dunque «senza cedimenti alla tentazione di presentarlo [...] secondo diversi filoni specialistici»¹⁶ e, naturalmente, senza scindere la competenza letteraria dalle attività di critico,

¹¹ Ivi, p. 106.

¹² B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari 1939, vol. V, pp. 325-330.

¹³ C. BOITO, *La mostra nazionale di Belle Arti* (Torino, 1880), in ID., *Gite di un artista*, Hoepli, Milano 1884, p. 349.

¹⁴ BOITO, *La mostra nazionale di Belle Arti* (Roma, 1882), in ID., *Gite di un artista*, cit., p. 394.

¹⁵ BOITO, *Baciale l' piede e la man bella e bianca*, in ID. *Storielle vane*, a c. di M. GUGLIELMINETTI, Silva, Roma 1971, p. 90.

¹⁶ G. ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, a c. di G. AGOSTI e C. MANGIONE, Il Poligrafo, Padova 2002, p. 20.

di architetto «diviso, dopo il 1865, tra la scuola di belle arti e la scuola di applicazione per ingegneri»¹⁷ nonché di docente e di direttore dell'Accademia di Brera.

Sono questi gli anni nei quali Boito si inserisce nel discorso sul Neomedievalismo italiano, diventandone un protagonista e adottando una necessaria sintesi di pensiero e azione (come studioso, progettista e conservatore). A tale idea di sintesi si affianca una preziosa capacità narrativa che lo sostiene nella saggistica e che non si esaurisce nel *divertissement* delle *Storielle vane*, delle *Nuove storielle vane* o dei suoi appunti poetici da artista girovago.

Lontano da una produzione letteraria «in cui il realismo arido e l'affettazione sentimentale» si facevano «buonissima compagnia»¹⁸, in Boito è evidente quanto la letterarietà possa rivelarsi un additivo indispensabile per il miglior funzionamento della comunicazione scritta di natura critica o didattica e non è influente il fatto che, con una sensibilità da esteta decadente, l'architetto avesse partecipato in prima persona alla stagione eroica della Scapigliatura. Anzi, il suo concetto di unità delle arti è forse il più convincente fra quelli espressi dagli altri protagonisti della *bohème* meneghina¹⁹.

Boito, infatti, cerca «la fusione di architettura e decorazione in un'opera d'arte totale, ricca di colore, che attinge dalla storia senza essere eclettica»²⁰. In questa ricerca lo storicismo è uno strumento di grande importanza e nel 1865 – quindi nel pieno della stagione scapigliata – Boito definisce «i caratteri di un'architettura romantica, lombarda e comacina: tre espressioni intercambiabili» e sovrapponibili, ancora una volta in un discorso unitario, «che egli pone a fondamento di un carattere nazionale ancora in fieri, nel passaggio tra Antichità e Medioevo, tra le tenebre e la luce»²¹, tanto suggestivamente simili al verso programmatico «son luce ed ombra»²² di suo fratello Arrigo.

¹⁷ ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 17-18.

¹⁸ BOITO, *L'anima di un pittore*, Hoepli, Milano 1885, p. 132.

¹⁹ ZUCCONI, *L'invenzione del passato*, cit., p. 13: «In Boito le capacità di sintesi, la sua percezione sincretistica dei problemi di belle arti fanno del suo pensiero il punto di confluenza di diversi elementi critici, teorici e, qualche volta, anche pratici. [...] Toccare un po' tutte le questioni senza che nessuno divenga il centro della riflessione. Potrebbe essere questo uno slogan per definire la sua attitudine alla generalità, in linea con un assunto fondamentale per molti architetti tardo romantici: ricondurre a unità le questioni legate al mondo delle arti».

²⁰ V. FONTANA, *Camillo Boito critico dell'architettura del suo tempo*, in AA. VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 15.

²¹ ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, cit., p. 23.

²² A. BOITO, *Dualismo*, in AA.VV., *La poesia scapigliata*, a c. di R. CARNERO, Rizzoli, Milano 2007, p. 179.

Se poi la produzione letteraria di Camillo Boito integra e aiuta a comprendere il suo pensiero profondo, ciò accade dal momento che «una non comune capacità di osservare e analizzare [...] raccorda [...] aspetti [...] a prima vista non congruenti, della sua opera di teorico, di letterato, di architetto. Soprattutto le doti nel descrivere uniscono e sostengono la sua attività di critico d'arte, di storico dell'architettura, di insegnante di belle arti e di autore di romanzi brevi. La sua curiosità intellettuale lo spinge a volte fino all'estremo, fino ad affrontare *en amateur* i campi tra i più disparati dell'arte e della vita»²³. Boito fu comunque lontano dall'atteggiamento dell'artista *maudit* e lo si capisce quando scrive:

L'uomo che imitando il Musset e altri meno grandi e più dissoluti, canta di donne infami, di lascivie, di vino, di crapule, di bordelli, comincia un po' perché vuole studiare dal naturale gli argomenti suoi, un po' perché si vergogna di sembrare ciarlatano di peccato, a lasciarsi andare alla vita lubrica, avvezzando lo stomaco ai liquori, appiccicandosi mille malanni; e morendo giovane, non per causa delle passioni, né di una brutta indole viziosa, ma per cagione di un'affettata scostumatezza [...]. Forse, chi lo sa?, il poeta scapestrato, quando non gli fosse venuta la malinconia di far versi, vivrebbe ancora, ilare e sano²⁴.

La Scapigliatura, a dire il vero, non si risolse soltanto in una corrente di spiriti tormentati e giovani suicidi e non trasse la propria linfa esclusivamente da una ripresa della «nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli demoni, di disperati e cupi bestemmiatori», di «scricchiolii di scheletri, e sospiri e pianti e sghignazzate folli e deliri di febbricitanti»²⁵ proposta anni prima dal Romanticismo europeo. Ad essere affascinato da quella ridda di fantasmi non era Camillo Boito, bensì suo fratello Arrigo, la voce del quale può essere interpretata anche (ma, naturalmente, non soltanto) come quella di un «ritardatario»²⁶. Un ritardatario in buona compagnia, comunque; dal momento che altrettanto in ritardo erano molte altre nuove penne dell'Italia unita. Nella novella di Igino Ugo Tarchetti *Uno spirito in un lampone*, per esempio, l'ambientazione è ricercata nel segno di un medioevo pittoresco, mentre nelle *Leggende del castello nero*, sempre di Tarchetti, sono ben più evidenti le influenze indirette di un *Gothic revival* di sapore nord europeo e di matrice non certo esclusivamente letteraria. È un medioevo irrazionale, oscuro e distante dal Neomedievalismo dell'architetto

²³ ZUCCONI, *L'invenzione del passato*, cit., p. 16.

²⁴ BOITO, *L'anima di un pittore*, cit., pp. 22-23.

²⁵ CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari 1914, vol. I, p. 259.

²⁶ *Ibidem*.

Camillo Boito, che invece è ben definito, armonico e innervato nell'urbanistica di un presente che guarda al futuro, cercando di integrarvi in modo evidente il passato. Di questo atteggiamento è testimone indiretto il concetto di restauro così come concepito dallo stesso Boito, che è ben disposto, in teoria (molto più che in pratica), a mettere in luce gli interventi operati su un corpo architettonico originale piuttosto che a nasconderli.

Il *Gothic revival*, che ebbe in letteratura un'eco ben più lunga rispetto a quanto accadde in architettura, può forse essere inteso anche come una fase iniziale del Neomedievalismo, «quella più fortemente influenzata dal gusto romantico e dalla moda inglese»²⁷, ed è proprio questo ponte ad acuire le lenti ottocentesche, fra loro diverse, attraverso le quali rileggere il medioevo secondo lezioni divergenti. Il medioevo dell'Ottocento, infatti, è prima storico e semplificato nel richiamo, anche letterario, di un'epoca genericamente antica; successivamente viene invece riportato alla propria severità dagli architetti tardo romantici, già lontani dallo spiritualismo degli antichi manieri, diversamente da quanto accade agli scrittori.

Proprio questo è quindi il clima culturale nel quale Boito «iniziò la sua attività di critico e di docente presso l'Accademia di Brera (dal 1860 al 1909), facendosi promotore di una rinascita dello stile nazionale che, pur partendo dalla conoscenza degli stili storici e attraverso lo studio della natura, doveva contrastare il dilagare dei *revival*»²⁸. Quindi, in altre parole, i «neogotici» italiani armati di penna immaginano il medioevo oscuro dei castelli diroccati, delle fiabe romantiche e delle saghe, mentre l'architetto Boito sogna e teorizza la rinascita morale del medioevo dei comuni e delle università, ricercando anche un'unità organica che sancisse l'avvicinamento tra polarità individuabili in «entità contrapposte come facciata e interno, architettura e struttura, ideazione e realizzazione, lavoro intellettuale e lavoro manuale, educazione artistica e istruzione pratica, arti maggiori e arti minori»²⁹. Inoltre, nel suo importante contributo *L'architettura della nuova Italia*, pubblicato sulla «Nuova Antologia», Boito declina «il noto adagio di unione della parte organica con quella simbolica in ogni genere e stile architettonico»³⁰ ricorrendo agli esempi

²⁷ ZUCCONI, *Camillo Boito, un'architettura per il futuro*, in AA. VV., *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, Marsilio, Venezia 2000, p. 31.

²⁸ E. COLLE, *Camillo Boito e l'educazione del "gusto"*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 49.

²⁹ ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, cit., p. 25.

³⁰ E. DELLA PIANA, *Camillo Boito*, in AA.VV., *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, a c. di A. RESTUCCI, Electa, Milano 2005, p. 625.

del Trecento, dove accade, così come ricorda Della Piana, «che organismo e simbolismo si stringano talvolta in un [...] amplesso»³¹.

Il concetto di unità organica, dal punto di vista architettonico, rimanda soprattutto all'armonia fra contesto ed edificio e vi si ritrovano altrettanto le radici di quello che sarebbe diventato il più maturo Organicismo novecentesco. Non estraneo nemmeno all'ambito dell'anatomia artistica, insegnata in quegli anni presso l'Accademia di Brera prima da Gaetano Strambio e poi da Alessandro Lanzillotti Buonsanti, Boito scrive:

Ogni stile architettonico ha dunque un'ossatura sua propria, che viene dalla distribuzione interna dell'edificio, dalla qualità dei materiali impiegati nella costruzione, dall'ordinamento statico della fabbrica, dalle condizioni naturali del paese [...]. Or quest'ossatura logica, davvero indipendente, più razionale che artistica è l'organismo³².

È cosa ben nota quanto si sia insistito fin dall'antichità sul rapporto tra anatomia e architettura. Vesalio usa la parola *fabrica* nel titolo della sua opera più famosa (*De humani corporis fabrica*) e scrive «di *composicion*» citando, a sostegno delle proprie asserzioni, «le opere di Michelangelo e di Pedro de Rubiales»³³. Ancor prima «Brunelleschi aveva definito l'architettura come costituita di “membri et ossi”»³⁴. Boito, invece, continua così: «ogni architettura è un essere organico [...] completo [...]. I connubi tra le architetture analoghe danno de' parti ibridi, tra le architetture diverse producono aborti e mostri»³⁵ e, in termini ancora più indicativi, sostiene che «un edificio si può sottoporre all'osservazione [...] come un cadavere»³⁶ o come «il corpo vivo. Sotto agli occhi di chi contempla a lungo un monumento esso resuscita, si muove, parla»³⁷. Di fatto, allora, anche il concetto di unità organica in architettura conduce ancora una volta all'esigenza della ricomposizione di un *unicum*, che soltanto come tale può essere funzionale e nelle proprie proporzioni elegante (il discorso vale naturalmente anche per le arti), richiamandosi al corpo

³¹ BOITO, *L'architettura della nuova Italia*, in «Nuova Antologia», XIX, 2, 1872, p. 12.

³² BOITO, *Architettura Del Medioevo in Italia*, Hoepli, Milano 1880, p. X. Sui rapporti fra letteratura, arti figurative e anatomia nel periodo della Scapigliatura, cfr. A. CARLI, *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte fra letteratura, arte e scienza*, Interlinea, Novara 2004.

³³ R. CIARDI, *L'anatomia e il corpo umano*, Mazzotta, Milano 1981, p. 11.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ BOITO, *Architettura del Medioevo in Italia*, cit., pp. XXVI, XVII.

³⁶ *Ivi*, p. 59.

³⁷ *Ibidem*.

dell'uomo, inteso fin dall'antichità nel segno di una complessità coordinata piuttosto che di una mera somma delle parti³⁸.

Oltre a questo, per Boito c'è poi, come già si ricordava, il «peso della storia, per la prima volta concepita nella cultura artistica occidentale come sommatoria di stili compresenti sullo scenario della contemporaneità», dal momento che nella tensione di fondo tra neoclassico e neogotico è lo stesso progetto architettonico contemporaneo a farsi «tentativo ostinato di attuare una mediazione fra mondo delle scienze umane, della storia dell'arte in particolare, e mondo tecnologico»³⁹. Lo storicismo di Boito non mancava certo di porsi «il problema del progresso»⁴⁰, ma, venato di profondo scetticismo (dove tutto, in fondo, è vano, come nei suoi titoli letterari), anche se «nobilitato e [...] gravato dall'ampiezza delle conoscenze artistiche, non seppe intervenire creativamente nell'orizzonte della sopravveniente razionalità utopistica per assecondarla, contrastarla o correggerla»⁴¹, proprio come da un altro punto di vista accade alla Scapigliatura letteraria. Quindi, proprio come fanno gli scrittori, Boito avverte dal punto di vista architettonico «la necessità di conservare un immaginario collettivo [...], fondamento» irrinunciabile di una «capacità narrativa» innovativa. Inoltre, nel caso delle sfumature che assume il concetto stesso di unità delle arti, bisognerà ricordare che questa (leva «di una riflessione relativa ai compiti» sia «del progettista»⁴² sia del letterato) come anche la nozione «di ambiente artistico [...] sono» entrambi «concetti del romanticismo europeo poi riformulati dal neomedievalismo italiano secondo un repertorio di immagini e infine assorbiti nella sensibilità generale»⁴³.

Naturalmente, il legame tra estetica, morale e storia nazionale era allora ancora molto saldo, ma trovava una collocazione adeguata soltanto sullo sfondo, sempre più distante, di uno scenario in divenire:

In campo artistico, l'orientamento generale è [...] romantico [...]. In pittura, scultura, architettura, musica e letteratura si cercò, infatti, di rendere evidente e attivo il legame con la realtà sociale particolare che dava corpo alla nazione. Fu tema di vastissima portata, di cui si fecero interpreti geniali personalità [...]

³⁸ Si ricordi allora l'apologo di Menenio Agrippa in Livio, II, 32, 8-12. Cfr. anche Quintiliano, *Inst. Or.*, V, II, 19 e Dionigi di Alicarnasso, *Ant. Rom.*, VI, 86, 1-3.

³⁹ M.A. CRIPPA, *Camillo Boito e il futuro dell'architettura italiana*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 32.

⁴⁰ *Ivi*, p. 31.

⁴¹ *Ivi*, p. 33.

⁴² ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, cit., p. 25.

⁴³ ZUCCONI, *Camillo Boito, un'architettura per il futuro*, cit., p. 27.

quali Hoffmann, Novalis, Werner, Keats, Chateaubriand, Pellico, Lamartine, Hugo, Manzoni, Shelley, Scott e – giganti tra tutti – Byron e Goethe⁴⁴.

In effetti, «indipendentemente dagli esiti successivi, non possiamo prescindere da un approccio estetico-letterario, del tipo di quello offertoci da Friedrich Schlegel o da René Chateaubriand. Il loro modo di vedere l'età di mezzo entra come patrimonio cromosomico nelle correnti filo medievali del XIX secolo»⁴⁵.

I due «giganti», Byron e Goethe, compaiono entrambi fra i titoli della biblioteca personale di Camillo Boito⁴⁶. Attraverso le pagine dei due autori si fa ancora una volta evidente il nesso fra nazione, storia e popolo, che nel periodo nel quale visse e operò Boito vide un ulteriore sviluppo nel processo di storicizzazione della cultura umanistica.

Per tornare, comunque, al rapporto fra immagine e testo, fra arte e letteratura, al di là dei volumi che compongono la sua biblioteca e oltre alle poche altre testimonianze, le eredità materiali lasciate da Camillo Boito comprendono anche una raccolta di fotografie⁴⁷. Una trentina di anni fa, infatti, veniva data notizia del riordino del patrimonio storico artistico dell'Accademia di Brera e del recupero di un nucleo «costituito dalle fotografie lasciate da [...] Boito» nel quale è ancora oggi possibile «individuare alcuni precisi filoni, tutti legati alla sua attività di viaggiatore, docente, critico apprezzato, prestigioso componente di innumerevoli commissioni»⁴⁸.

Sebbene negli stessi anni Capuana e Verga vedessero nella nuovo ritratto della realtà su lastra di zinco una potenzialità espressiva riassunta nell'ordinare e fissare un dato numero di elementi intorno a un evento colto nel suo accadere, è evidente che per Boito la fotografia fosse utile per «la documentazione dei monumenti, mentre non costituisse un oggetto di particolare interesse dal punto di vista [...] estetico»⁴⁹. L'architetto lo dichiara nel *Colore a Venezia* («basterebbe che alla mente fosse concesso, più fortunata della macchina fotografica, serbare

⁴⁴ CRIPPA, *Camillo Boito e il futuro dell'architettura italiana*, cit., p. 39.

⁴⁵ ZUCCONI, *Camillo Boito, un'architettura per il futuro*, cit., p. 31.

⁴⁶ Cfr. C. CRETTELLA, *Architetture effimere. Camillo Boito tra arte e letteratura*, Dakota Press, Camerano 2013. Si veda in particolare Appendice I (*La Biblioteca dell'Accademia di Brera*), pp. 257-267.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 257-309.

⁴⁸ R. CASSANELLI, *Appunti sulla raccolta fotografica di Camillo Boito nell'Accademia di Brera*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 102.

⁴⁹ *Ibidem*. Cfr. anche F. BRUNETTI, *Una raccolta d'autore*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., pp. 103-116.

vivo il ricordo dei moti, delle espressioni, delle forme, della luce, delle tinte»⁵⁰), salvo poi ricordare che «oggi anche i pittori figuristi si compiacciono in questa animazione della prospettiva [...]». Ed in ciò, come in tante altre cose, è giovata la fotografia, poiché ha mutato lo scopo della pittura prospettica»⁵¹. Pertanto, la fotografia ha per Boito lo stesso limite della narrativa dell'ultimo ventennio del secolo XIX e a dimostrazione di ciò è lui stesso a scrivere: «la parte del lettore s'è andata via via restringendo [...]. Il romanzo [...] vi trita la verità, [...] non rimane ormai nulla da aggiungervi [...] vi dice ogni cosa»⁵². Si coglie qui una evidente distanza concettuale dal realismo di sapore naturalista e sembra rinnovarsi il «gusto per [...] lo sfumato vaporoso di Tranquillo Cremona»⁵³.

Presto alla fotografia si sarebbe affiancato addirittura il cinema, che, fin dal 1895, avrebbe cambiato il mondo. Come è noto, nel sistema delle arti, l'architettura è al primo posto ed è curioso che sia stata invece l'ultima, la settima (muse a parte), a proporre un ricordo indimenticabile di Camillo Boito e della sua vena letteraria, trasportandone la memoria nel XX secolo con le dovute correzioni d'autore dettate dai tempi e dalle esigenze cinematografiche.

Quando nel 1954 Luchino Visconti presenta al pubblico *Senso* sono trascorsi quasi sessant'anni dalla prima proiezione operata dai fratelli Lumière al Grand Café des Capucines di Parigi. Inoltre, sopravvissuto al fratello morto nel 1914, molti anni prima Arrigo Boito aveva negato l'autorizzazione a girare una riduzione cinematografica della stessa novella scelta successivamente da Visconti⁵⁴. Ormai da tempo apostata del proprio giovanile percorso nel contesto della Scapigliatura, dopo avere addirittura rinnegato l'amicizia con Emilio Praga, forse per il librettista di Verdi il sodalizio tra parola letteraria e immagine non aveva più alcun significato; o forse il rifiuto era segretamente motivato dalla scarsa considerazione nutrita in vita dal suo fratello maggiore nei confronti della fotografia. *Senso* dovette attendere altri quarant'anni per approdare sullo schermo e probabilmente fu un bene.

Impegnato nella riproduzione narrativa del cromatismo di Venezia, la città della sua adolescenza, Camillo Boito avrebbe forse apprezzato il fatto che anche Luchino Visconti si confrontasse a sua volta «con la città meno reali-

⁵⁰ BOITO, *Il colore a Venezia*, in ID. *Storielle vane*, cit., p. 497.

⁵¹ Ivi, p. 501.

⁵² BOITO, *Gite di un'artista*, p. 341.

⁵³ FUSARO, *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2009, p. 192.

⁵⁴ Cfr. *Senso da Boito a Visconti. Materiali di lavoro*, a c. di G. AGOSTI, B. CONTI, L. DE FRANCESCHI, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 170.

stica e più oleografica del mondo [...], reinventandola pittoricamente (e non pittorescamente)»⁵⁵. Inoltre, come accade allo stesso Boito, Visconti scopre il cinema «all'interno di un cammino di [...] storicizzazione delle esperienze contemporanee [...] e di una tensione [...] verso "l'autentico"»⁵⁶.

A prescindere da ogni altra cosa, in fondo, il film di Visconti è a suo modo rappresentante di una rinnovata unità delle arti, «un crogiuolo di culture creato da un regista che, con un termine odierno, potremmo definire multimediale»⁵⁷; perché *Senso* è soprattutto il frutto di una costruzione cinematografica impura, della «sintesi tra il retaggio delle altre arti e il cinema»⁵⁸ e dunque, ancora una volta, del ritorno del mito delle arti sorelle e di una loro commistione estetizzante. Visconti entra con molta consapevolezza non tanto nella trama dell'opera quanto semmai nel pensiero di Boito. La pellicola, infatti, dialoga e si avvale della pittura dell'Ottocento, che diventa novecentesca e mediatica⁵⁹. Tuttavia, se le opere di celebri pittori possono avere avuto un ruolo importante nella definizione degli ambienti e di alcune scene topiche del film, come avviene nelle citazioni della *Toiletta del mattino* di Signorini o del *Campo di battaglia dopo la battaglia di Magenta* di Fattori, appare molto più interessante l'ipotesi che «proprio per la loro grande visibilità, queste mutazioni, con i loro connessi significati» vadano «considerate nell'insieme [...] del film col quale appaiono strategicamente e organicamente interagire»⁶⁰, anche in un rovesciamento di significati non scontato e forse troppo poco considerato.

Il *Bacio* di Hayez, per esempio, monumento di retorica romantica, dualistico nel dare forma all'amore individuale e nel sottendere un significato politico, descritto nel 1873 da Francesco Dall'Ongaro, così come ricordato da Capano⁶¹, viene citato nella famosa scena del bacio tra Livia e Franz (che nella lezione di Boito è Remigio), caricandosi di accezioni negative, perché quello fra i due protagonisti non è «un bacio sincero [...] ma [...] un bacio maledetto»⁶²,

⁵⁵ L. PELLIZZARI, *Che senso ha "Senso"*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 119.

⁵⁶ AGOSTI, *Dagli ambienti di famiglia all'ambientazione vera*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 149.

⁵⁷ PELLIZZARI, *Che senso ha "Senso"*, cit., p. 122.

⁵⁸ Y. ISHAGHPOUR, *L'arte e la vita: l'unità dell'opera e la vita*, in AA.VV., *Studi viscontiani*, a c. di D. BRUNI, V. PRAVADELLI, Marsilio, Venezia 1997, p. 186.

⁵⁹ L. CAPANO, *Iconografia dei vinti*, in AA.VV., *Camillo Boito e il Sistema delle arti*, cit., p. 152.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Cfr. F. DALL'ONGARO, *Francesco Hayez*, in ID., *Scritti d'arte*, Hoepli, Milano 1873, pp. 19-27.

⁶² CAPANO, *Iconografia dei vinti*, cit., p. 152.

prossimo all'«arte reprobata»⁶³ degli scapigliati. Secondo questa lettura, Visconti avrebbe rispettato in pieno il dualismo che contraddistinse la *bohème* italiana, rileggendolo però con gli occhiali di Camillo Boito. Nell'ambiguità di un quadro che, pur con un suo preciso significato esegetico e storico, rivela il suo doppio inquietante, si coglie il bipolarismo che regge non soltanto *Senso*, ma anche tante altre *Novelle vane*, da *Un corpo* a *Notte di Natale*. Infatti, «se Tarchetti seppe inventare un'alterità figurata emblematica [...], quella ideata da Camillo Boito [...] si nasconde [...] sotto parvenze di santità o di banalità»⁶⁴, ma resta comunque ben chiaro, anche se nelle forme morbide e romantiche del *Bacio*, che ancora una volta «nella Beltà è l'Orrore»⁶⁵, mimetizzato nei colori di uno dei quadri più rappresentativi del Romanticismo.

⁶³ A. BOITO, *Dualismo*, cit., p. 184.

⁶⁴ FUSARO, *Forme e figure dell'alterità*, cit., p. 161.

⁶⁵ G. PINCHETTI, *Poeta*, in AA.VV., *La poesia scapigliata*, cit., p. 342.

Marco Carmello

IL CONTROTEMPO ASSENTE DI MORSELLI:
NOTE SU IMMAGINI E RAPPRESENTAZIONI

1. *Dissipatio* versus apocalissi

L'interpretazione apocalittica dell'opera di Morselli, che è dettata particolarmente dall'ultima fatica dell'autore, *Dissipatio H.G.*, iniziata nel 1972 e terminata nel '73, a ridosso del suicidio¹, sembra in realtà estendersi all'ultimo, e più intenso, decennio di lavoro, quello che vede Morselli impegnato nella scrittura di (nell'ordine): *Un dramma borghese*, *Il comunista*, *Brave borghesi*, *Contro-passato prossimo*, *Roma senza papa*, *Divertimento 1889* e, appunto, *Dissipatio H.G.*

Questa lettura, nonostante i diversi modi in cui differenti autori² l'hanno declinata, risponde ad un interesse per la ricezione dell'opera morselliana e la sua collocazione entro le griglie del canone letterario italiano, entrambe

¹ Per le notizie sulle opere di Morselli mi riferisco alla *Cronologia* curata da Valentina Fortichiari in: G. MORSELLI, *Romanzi*, vol. I, Adelphi, Milano 2002, pp. LXVII-CXVII. Sempre a questo volume, che non comprende però i romanzi scritti dopo il 1966, ossia *Contro-passato prossimo*, *Roma senza papa*, *Divertimento 1889* e *Dissipatio H.G.*, si farà riferimento per l'opera morselliana fino al '66.

² I due più convincenti lettori dell'apocalittica morselliana mi paiono B. PISCHEDDA, *Morselli: una «Dissipatio» molto postmoderna*, in «Filologia antica e moderna», 2000, 19, pp. 163-189 (ora in: B. PISCHEDDA, *La grande sera del mondo: romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Aragno, Torino 2004) e F. MUSSGUG, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, in «Contemporanea», 2003, pp. 19-32. Da segnalare anche: S. LAZZARIN, *Atomiche all'Italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore*, in «Testo», 2010, 59, pp. 98-115, di cui però non risultano pienamente convincenti, o almeno così ci sembra, l'assunto di base, che l'innominata catastrofe da cui dipende la sparizione dell'umanità in *Dissipatio H.G.* debba essere fatta coincidere con un'esplosione atomica, e la perentorea assegnazione dell'opera al genere della fantascienza, che, come si vedrà, è per l'opera di Morselli più problematica di quanto non paia.

operazioni complesse quando l'oggetto sia il "caso Morselli" con tutto il suo portato di sfortunate vicende editoriali e biografiche da cui è dipeso l'essere postumo della fortuna autoriale³.

È proprio la natura "postuma" dell'opera e della vicenda morselliana, che il suicidio sembra aver irrimediabilmente suggellate in una chiusa equivalenza fra opera e biografia⁴, a far funzionare tanto bene lo schema ermeneutico dell'apocalissi.

L'apocalissi come distruzione spiega infatti bene il progredire di un senso della crisi che attacca le strutture generazionali, e la loro inevitabile interpretazione psicanalitica, in *Un dramma borghese*, estendendo poi il significato quasi fisiologico della *débâcle* dell'umano già presente nel romanzo del '62, al piano politico dell'ideologia, che Ferrarini, il protagonista del *Comunista*, scopre impotente di fronte alla continua riproposizione del male, prima di tutto fisico, che segna, sotto forma di fatica, le vicende umane, a quello religioso di *Roma senza papa*, in cui l'assenza del pontefice da una Roma sempre più oscura – ancora una volta fisicamente oscura proprio per la quasi mancanza di illuminazione notturna – è anche il venir meno dell'ordine veritativo teologicamente costituito, per giungere alla destrutturazione del piano storico in *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889*, fino al culmine rappresentato da *Dissipatio H.G.*

Se poi a queste affianchiamo considerazioni concernenti i temi in discussione non solo in letteratura, ma anche in tanta parte della saggistica filosofica, politica e sociologica, allora l'apocalissi come macchina esplicativa diventa ancor più credibile, e diventa definitivamente credibile se leggiamo la vita di Morselli, messa in stretta correlazione con la sua produzione e con le sue condizioni socioculturali, come votata in qualche modo al suicidio.

Ma apocalissi non vuol dire solo distruzione, vuol dire anche disvelamento, è, insomma, quel particolare tipo di disvelamento che si ottiene attraverso la distruzione, che si trasforma in mezzo di scoperta del vero. È proprio questa funzione veritativa della distruzione, che appartiene inscindibilmente al concetto di apocalissi, ad essere problematica quando si volesse orientare l'operazione ermeneutica ai testi, considerati nella loro dimensione immanente.

³ Sul "caso Morselli", di cui non è nostra intenzione occuparci, rimandiamo a M. LESSONA FASANO, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Liguori, Napoli 1998.

⁴ Come nel caso degli altri due suicidi per antonomasia del Novecento italiano: Carlo Michelstaedter e Cesare Pavese. Sul suicidio di Morselli si veda: D. BERTELLI, *Morselli, Rensi, Leopardi e la filosofia del suicidio*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2013, 2, pp. 69-80.

L'opera morselliana ammette una ricezione apocalittica, dis-integrata⁵, che non va contestata come errata, poiché, alla prova dei fatti, non risulta esserlo, ma va limitata nella sua portata, perché, alla prova dei testi, risulta inadeguata alla spiegazione testuale "interna", che invece rifiuta l'implicita identità fra *dissipatio* ed apocalissi. In sintesi, mentre l'opera morselliana ammette, e forse suggerisce, una ricezione apocalittica, non tollera un'ermeneutica apocalittica.

Dentro i testi, se letti nella loro compattezza di oggetti ormai svincolati anche rispetto alla scrittura dichiaratamente introspettiva, egotistica, dei *Diari*, è all'opera un'altra struttura, un diverso materiale mitologico⁶: quello dello svuotamento, della deprivazione, dell'annichilazione, del vuoto, che definisce l'agire della *dissipatio*, controparte latina della greca *kénosis*.

La *dissipatio* non distrugge, annulla svuotando; non solo, ma a differenza dell'apocalissi, che demolisce le apparenze per attingere il vero, la *dissipatio* intensifica il mistero dell'apparente infittendo la distanza fra il vero ed il suo testimone destinato per mezzo di quella particolare forma di dissoluzione che consiste nella privazione dei mezzi d'azione.

Se è vero, come si cercherà di dimostrare, che l'opera di Morselli si muove tutta in questo scarto fra un'ermeneutica interna della *dissipatio* ed una ricezione esterna dell'apocalissi, allora la sua interpretazione deve tenere conto di entrambi i momenti per definire la dialettica che li lega fra di loro. Poiché però il tema dell'apocalissi è già ben studiato dalla critica morselliana, ma non così quello della *dissipatio* intesa in senso proprio, è soprattutto a questa che saranno dedicate le pagine seguenti.

2. Le premesse tecniche della *dissipatio*

Un'analisi complessiva dell'opera morselliana che ne tenesse in conto la totalità, quindi anche gli inizi, rappresentati dal lungo frammento incompiuto di *Uomini e amori*, il primo tentativo di romanzo che risale al periodo del forzato soggiorno calabrese durante gli ultimi anni della Seconda Guerra Mondiale (1943-1945)⁷, ed il breve, rapido *Incontro col comunista*, risalente al

⁵ Il riferimento è, lapalissianamente, a U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

⁶ Altro riferimento lapalissiano a Furio Jesi.

⁷ Per le notizie si veda MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. 1531-1538; Morselli stesso tornerà a riferirsi a questo primo tentativo come «*Infelice romanzo*» (ivi, p. 1538; corsivo nell'originale).

1947/48⁸, rileverebbe immediatamente due linee di resistenza, l'una formale e l'altra funzionale, che marciano l'intera storia autoriale di Morselli.

Lontana da ogni forma di sperimentalismo linguistico ed ancorata ad un'idea che la tiene agganciata ad una lingua letteraria media, distante da esperimenti arditi e da costruzioni sintattiche di pirotecnica verticalità⁹, l'opera di Morselli si mantiene entro i limiti di una forma romanzo sostanzialmente classica, anche laddove l'autore ricorre, come in *Brave borghesi*, *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889*, ad elementi di innovazione come il falso reportage giornalistico, l'inserito metaletterario a metà dell'opera o il falso paratesto.

In realtà, ognuna di queste innovazioni si iscrive nelle regole, sempre alquanto ondovaghe, del genere così come questo è venuto costituendosi nella svolta fra Otto e Novecento, giusto sulla soglia dello sconvolgimento modernista¹⁰. Se infatti i temi delle opere scritte da Morselli durante l'ultimo decennio di vita collocano l'autore nel vivo della modernità letteraria, non altrettanto si può dire delle sue tecniche narrative e delle sue scelte linguistiche, che, invece, riservano all'autore un posto entro una linea che potrebbe essere definita di resistenza della narrazione romanzesca in un momento in cui questa, in Italia e fuori d'Italia¹¹, viene radicalmente posta in discussione.

Eppure, anche all'interno di quest'ipotetica "linea" di resistenza romanzesca, le scelte morselliane assegnano all'autore una posizione eccentrica, non difficilmente situabile all'interno del panorama italiano. Narratore scaltrissimo e romanziere attentissimo al contemporaneo dibattito sul romanzo¹², la scelta di Morselli sembra essere quella di continuare a guardare al romanzo classico, soprattutto extra-italiano, come unico modello utile.

Vi è quindi lungo tutto l'arco della produzione morselliana una costante dialettica fra le tematiche affrontate nei romanzi ed i modi scelti per esprimer-

⁸ Si veda MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. LXXXII-LXXXIV.

⁹ Si legga quanto scrive sulla lingua di Morselli Vittorio Coletti, cfr. V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino 1993, pp. 361-362.

¹⁰ Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011 e M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009.

¹¹ Si pensi solo al francese *nouveau roman* o, per l'area tedesca, all'opera di un autore come Uwe Johnson.

¹² Come dimostrano le annotazioni degli anni Sessanta sul *Diario* personale (cfr. MORSELLI, *Diario*, prefazione di G. PONTIGGIA, testo e note di V. FORTICHIARI, Adelphi, Milano 1988). La straordinaria capacità di manovra di Morselli all'interno del materiale romanzesco è però già chiara dalle due prime prove narrative, in cui l'autore svaria elegantemente dai moduli stendhaliani dell'abortito *Uomini e amori*, alla narrazione diaristica in soggettiva di *Incontro col comunista* che, per la tecnica, rimanda ai rilkeiani *Quaderni di Malte Laurids Brigge*.

le, ed è probabilmente sul crinale di questa linea di rottura fra temi e mezzi espressivi che va collocato, ridefinito e, forse, ridimensionato l'antimodernismo di Morselli¹³.

È proprio percorrendo questa prima linea di resistenza formale che arriviamo a trattare del problema funzionale del romanzo, potendo così definire la seconda linea di resistenza che caratterizza l'opera morselliana¹⁴, entro cui i moduli narrativi e descrittivi del realismo sono salvati, persino nell'esito assolutamente paradossale di *Dissipatio H.G.*, proprio come essenziali all'irrompere di una fantasia che non assume le forme canoniche del fantastico¹⁵, ma agisce come agente dissolutore del reale. Il realismo descrittivo che marca tutta l'opera morselliana, l'attenzione minuziosa che lo scrittore pone, in ogni sua opera, nella definizione di una realtà che risulti verosimile, anche quando, come in *Roma senza papa* e *Dissipatio H.G.*, sia in netto contrasto col reale, è dunque il polo dialettico necessario a quell'operazione di dissoluzione, di dissipazione appunto, che si compie attraverso la "fantasia", intesa propriamente come capacità di creare mondi e storie alternativi.

Il movimento prosastico di Morselli può così essere paragonato alla pittura di René Magritte¹⁶, in cui ognuno degli elementi che compongono l'immagine, preso singolarmente, risulta in sé perfettamente verosimile, ma, considerato nel contesto pittorico definito da un'immagine che, sabotando le regole di posizione contestuali classiche, assegna quell'oggetto ad un intorno assolutamente inusuale, assume una valenza differente.

Del resto, è possibile assumere come chiave ermeneutica della pittura magrittiana la tela dipinta fra il 1928 ed il '29 cui il pittore diede il titolo de *La*

¹³ Cfr. A. GAUDIO, *Morselli antimoderno*, Sciascia, Caltanissetta 2011.

¹⁴ Fondamentali a riguardo sono gli unici due volumi che Morselli riuscirà a pubblicare in vita, entrambi saggi che con la forma romanzo hanno molto a che fare: cfr. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, Garzanti, Milano 1943 (rieditato nel 2007 da Ananke di Torino) e ID., *Realismo e fantasia*, F.lli Bocca, Milano 1947 (rieditato nel 2009 da Nuova Editrice Magenta di Varese). Sull'idea di romanzo sviluppata in questi anni da Morselli, idea che resterà nelle sue linee di forza invariata durante tutta l'attività dell'autore, ha probabilmente influito il filosofo milanese Antonio Banfi, attorno al quale, come è noto, si raccolse un gruppo di giovani intellettuali, fra cui Enzo Paci, Luciano Anceschi, Dino Formaggio ed Antonia Pozzi, che avranno notevole importanza nella cultura italiana del secondo Novecento (cfr. A. CENNI, *Una giovinezza dissipata. Morselli e la cultura giovanile a Milano negli anni Trenta*, in «Sincronie», 2009, XII, pp. 143-157).

¹⁵ Cfr. R. CESARANI, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996.

¹⁶ Per l'opera pittorica di Magritte cfr.: U. SCHNEEDE, *René Magritte Life and Work*, Penguin Paperback, London 1982 e L. TADDIO, *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Mimesis, Milano 2012.

trahison des images. Il quadro, un evidente richiamo a quei modelli calligrafici che venivano appesi nelle prime elementari per insegnare ai bambini a leggere e scrivere, rappresenta, come è noto, nella maniera più precisa e banale possibile una pipa, che sembra più opera di un buon artigiano dell'illustrazione che di un pittore, cui si accompagna, scritta in bella grafia corsiva – come appunto si conviene ad un modello calligrafico – la paradossale didascalia: «*Ceci n'est pas une pipe*»¹⁷.

Che i “sabotatori tranquilli”, categoria cui senza dubbio appartiene lo stesso Morselli, agiscano non sulle cose, sugli elementi singoli, ma sulle loro connessioni, che siano insomma architetti prima ancora che pittori o scrittori, è cosa abbastanza risaputa, o almeno tanto quanto basta per non discuterla. Quel che invece interessa è notare come il gesto del pittore e quello dell'autore coincidano nel loro intento nullificatorio: dire dell'immagine di una pipa che non è una pipa significa infatti rivendicare all'immagine la sua autonomia contro l'oggetto, che viene così annullato dalla stessa pittura che pure, attraverso la banalità del suo realismo, continua a ricordare la forma del suo supposto referente.

Fantasia dunque anche, e primariamente, come quella capacità propria di creare immagini che non poteva essere ignota ad un Morselli lettore ed annotatore dell'antologia vichiana di Caramella¹⁸, e corrispondente ed amico di Emanuele Banfi e Guido Calogero, ma immagini autonome che hanno con la rappresentazione un rapporto ambiguo, fatto di analisi e dissoluzione.

Mediatrice di questo gioco rappresentativo è la memoria, intesa non più come registro fedele dell'accaduto, ma come campo del possibile: la memoria morselliana infatti raccoglie, e porta alle sue conseguenze più radicali, quell'indicazione proustiana secondo cui il ricordo travalica l'oggettivo reale proprio perché ne conserva anche tutte le alternative possibili.

¹⁷ Sulla nota immagine magrittiana è d'obbligo il rimando ad un non meno noto saggio di Michel Foucault, di cui riportiamo l'edizione originale: M. FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, in «Les cahiers du chemin», 1968, 2, pp. 79-106. Il meccanismo de *La trahison des images* viene usato da Magritte in due quadri simili che appartengono allo stesso periodo de *La trahison*, le due tele hanno lo stesso titolo, *La clef des songes*, e risalgono rispettivamente al 1927 ed al 1930. Nella versione del '27 lo spazio complessivo rappresenta una bacheca a quattro posti, in quello del '30 la bacheca sale a sei posti, in entrambe le versioni ogni casella è occupata da un oggetto rappresentato con le stesse modalità della famosa pipa e da un nome, ma, con l'esclusione della spugna che nella versione del '27 occupa la casella bassa a destra ed è accompagnata dal suo nome («éponge»), non vi è corrispondenza fra oggetti e nomi.

¹⁸ Letta per la prima volta nel 1944, mentre dell'anno prima è la lettura dell'opera, sempre di Caramella, *Problemi e sistemi della filosofia* (MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. LXXIX e LXXX).

Ed è entro questa dimensione della memoria intesa come campo della possibilità che si gioca quella lunga permanenza funzionale della dialettica fra reale e fantasia, dove, come abbiamo appena finito di dire, la fantasia non dissolve gli elementi del reale, ma ne recide i legami, lasciando le cose al solo senso del loro isolamento.

3. Il controtempo morselliano

A proposito della relazione di Morselli col tempo, Francesca Parmeggiani scrive:

Scegliendo di rappresentare diverse modalità di rapporto con il tempo, lo scrittore costruisce una “contro-realtà” [...]. In altre parole, poiché il nulla o il tanto che l'uomo è rispetto all'universo è una delle realizzazioni di quel “ventaglio dei possibili” di cui l'uomo, individuo o società, vive e conosce solo una minima parte, per quanto ad essa attribuisca valore di assoluto e totalità, e di cui solo una minima parte e per caso a lui si rivela, la scrittura della contro-realtà *finge* altre possibilità dell'esserci per criticare il presente e il processo che ad esso porta, e, in questo modo, individuare un senso, cioè verificare una direzione (intrapresa o ancora da intraprendere) nell'esistenza¹⁹.

Le modalità di costruzione del tempo così precisamente individuate da Parmeggiani riguardano tanto il cronotopo dei singoli romanzi morselliani quanto, più generalmente, la poetica autoriale. Il tempo, dunque, rientra pienamente nella discussione sulle tecniche della *dissipatio* che è stata portata avanti nel precedente paragrafo poiché rappresenta il campo narrativo che offre alla dialettica della *dissipatio* la possibilità di dispiegarsi.

Come nota sempre Parmeggiani²⁰, Morselli si muove fra contro-storia (*Contro-passato prossimo* e *Divertimento* 1889), futuro possibile (*Roma senza papa* e *Dissipatio H.G.*) e presenti alternativi (*Un dramma borghese* e *Il comunista*); dal nostro punto di vista, nonostante la scelta di concentrarci sull'asse contro-storico, vale la pena notare come il tempo nei romanzi morselliani segni sempre una sospensione che indica un'impossibilità fattuale rispetto al reale oggettivo ed apre alla dimensione del possibile in cui la memoria definisce la dialettica della dissipazione.

¹⁹ Cfr. F. PARMEGGIANI, *Morselli e il tempo*, in «Annali d'italianistica», 2001, 19, pp. 269-270.

²⁰ Cfr. PARMEGGIANI, *Morselli e il tempo*, cit., *passim*.

Significativo in questo senso è l'*explicit* dei due romanzi della contemporaneità, vale a dire *Un dramma borghese* ed *Il comunista*, la cui fine coincide con una sospensione. Rendendo la vicenda dei rapporti fra padre e figlia ancor più terribile di quanto non sarebbe se il suicidio di Mimmina rappresentasse l'effettiva fine del romanzo, Morselli chiude *Un dramma borghese* con l'attesa del chirurgo che dovrebbe operare Mimmina da parte del padre e di Vanetti, il medico dell'albergo in cui i due erano residenti:

Un quarto d'ora e più è trascorso, e più, dacché sono lì. Ai piedi della scala l'orologio suona le dieci (e quel suono mi dà un pensiero di isolamento, di pace, in una casa riposata, ordinata). Il chirurgo non arriva. [...] Ci voltiamo, tornando sui nostri passi, e Vanetti con un curioso scambietto mi si rimette a sinistra. Tutto è imprevedibile degli esseri umani [...] "Mesi fa una bimba di sette anni, figlia di un cliente s'impadronisce di un fucile da caccia, e lei trova modo di infilarci una cartuccia. Il fratello, adulto, corre per fermarla ma non ne ha il tempo ... Parte un colpo"²¹.

Così, con quest'elisione potente, si conclude la storia di Mimmina e suo padre, senza che nulla ci venga detto esplicitamente del suicidio della ragazza, che viene rimandato quasi *sine die*, lasciando aperto, irrisolto il cronotopo della narrazione e ponendolo sotto il segno dell'incombere di qualcosa che, pur potentemente suggerito, di fatto non capita. Scesi più a valle, in ogni senso, di quanto non fossero i personaggi dello *Zauberberg* manniano, a quelli del morselliano *Dramma borghese* non è però consentita l'uscita redimente dal tempo sospeso che Mann invece offre al suo Hans Castorp.

La stessa tecnica di dissolvenza in ellissi²², che inchioda i personaggi al momento della loro sospensione esistenziale, svuotandone così le vicende, chiude, non meno drammaticamente, anche *Il comunista*. Il destino di sospensione di Ferrarini viene preannunciato già alla partenza da Ciampino alla volta di Philadelphia, dove l'ha richiamato la ex moglie Nancy ricoverata in clinica, per un tentato suicidio che Ferrarini scoprirà durante il suo soggiorno. Nell'attesa di partire, all'inizio del XIV capitolo, Ferrarini incontra un compagno di viaggio, un meticcio di New Orleans, John L. Lamoureux, che passa il suo tempo viaggiando e distribuendo, fra i vari aeroporti in cui atterra, volantini che esprimono la sua idea della vita:

²¹ MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. 923-924.

²² Per l'ellissi rimando a N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.

“Lei distribuisce questi foglietti: “La vita è un’ombra, una storia raccontata da un’idiota”. E cosa le salta in mente, non è allegro per uno che si mette in viaggio”. Lamoureux [...] rise. “Non allegro ma salutare. La gente che viaggia, si illude di evadere o di darsi di fare, sempre si illude. Il loro viaggiare è supremamente inutile, come il culmine della cosa inutile che è il loro vivere. Io mi incarico di avvertirli. Andate unicamente per andare, rendetene conto. [...]”²³.

Il senso di nullità del viaggio, e della vita, schiaccerà con tutta la sua pesantezza un Ferrarini che, senza aver risolto alcun nodo della sua storia esistenziale, né la crisi ideologica, né il difficile rapporto col passato americano, torna verso una Roma per lui ormai destituita di senso. Dopo essersi accomodato sull’aereo che lo riporta a casa, senza aver ritrovato Lamoureux, Ferrarini e la sua vicenda rimangono sospesi fra America ed Europa a quarantamila piedi sull’Atlantico, affidati ad un sonno che pare più una soglia d’uscita dalla vita:

[...] si accorse che era venerdì, dalla data; pensò: domani sera Fubini sarà a casa, il sabato sera torna sempre a casa. Aveva con sé il *New York Times* e il *Philadelphia Inquirer* [...] non il più modesto notiziario dall’Italia. Respinse i giornali, si affibiò la cintura. Pensò: mangio, poi mi addormento²⁴.

Come in *Un dramma borghese*, la chiusura ellittica, bloccata nel tempo supremo dell’inazione, dell’irrisoluzione, quello del viaggio, lascia la storia di Ferrarini senza quella soluzione che le darebbe un senso.

Del resto, agostinianamente, il presente non si può dire, e questa sua indicibilità apre le porte al contro-tempo della dissipazione, che in questa particolare misura cronologica risolve col movimento tipicamente allusivo ed anti-rappresentativo dell’ellissi i problemi della rappresentazione. Se, dunque, è al presente che si riesce a leggere meglio la consistenza della *dissipatio*, è invece fuori da questa misura cronologica che se ne può intendere meglio la sua natura e la sua ragion d’essere.

4. Dinamica della *dissipatio*: l’asse del passato.

Contro-passato prossimo e *Capriccio 1889*, la cui composizione si intreccia con quella di *Roma senza papa*, formano, insieme a *Dissipatio H.G.*, la fase

²³ MORSELLI, *Romanzi*, cit., p. 1264.

²⁴ Ivi, pp. 1323-1324.

estrema della creatività morselliana, quella che rimonta, grosso modo, ai primi anni Settanta e corrisponde all'ultimo periodo di vita dell'autore.

Sono anni in cui, significativamente, Morselli sceglie come elettive due forme che rifiutano programmaticamente l'asse del presente: il racconto controstorico e la fantascienza; anche se, in realtà, tanto l'etichetta di "fantascienza" quanto quella di "controstoria" vanno specificate, essendo Morselli uno fra quei non pochi scrittori che, nel corso del Novecento, si impadroniscono dei sottogeneri per piegarli, e stravolgerli, ai loro fini espressivi.

È più volte stata notata²⁵ la messa in atto di una sorta di strategia depistante da parte dell'autore, che, proprio mentre nell'inserito metaletterario di *Contro-passato prossimo* esprime i suoi dubbi sulla fantascienza, è contemporaneamente impegnato nella scrittura del futuribile *Roma senza papa*²⁶.

In realtà, più che di strategia depistante, si tratta, ancora una volta di cristallina coscienza dei mezzi espressivi, e delle differenze, poetologiche e tecniche, che l'analogia fra presente e futuro inevitabilmente comporta.

Ma, per affrontare correttamente il problema, la domanda che bisogna avanzare è perché, dopo lo pseudo-reportage di *Brave borghesi*²⁷, l'opera del bolognese si rivolga esclusivamente a forme narrative che, come si diceva, eludono di regola il riferimento al presente ed all'attuale. Contro-storia e fantascienza coincidono infatti nell'avere come riferimento universi alternativi che scelgono di elezione tempi narrativi non corrispondenti al presente, potendo, per altro, scegliere di stabilire una coincidenza col tempo presente solo a patto che sia un presente non attuale, alternativo a quello reale. Contro-storia e fantascienza infatti, prima ancora di assicurare un'uscita dal tempo, garantiscono un'uscita da "questo" mondo; ed è evidentemente questa l'uscita che a Morselli interessa.

Un noto passaggio di *Contro-passato prossimo* ci viene in aiuto per comprendere la mossa morselliana. Nell'*Intermezzo critico*, parlando con l'editore, l'autore afferma che:

Chi anticipa un mondo futuro inevitabilmente lo fa vuoto di uomini, popolato solo di fantasmi. Questa che io chiamo "ipotesi retrospettiva", meno gratuita di quanto non sembri, rintraccia uomini che sono vissuti o che attendibilmente

²⁵ Il riferimento è ancora a PARMEGGIANI, *Morselli e il tempo*, cit., *passim*.

²⁶ Cfr. MORSELLI, *Romanzi*, cit., pp. CXIV-CXVII.

²⁷ In realtà un testo di svolta fondamentale nell'opera autoriale ancora ampiamente da studiare.

potevano vivere e, su quelle premesse, con quelle sollecitazioni, agire. Uomini. Non manichini ideologici, non robot tecnologici²⁸.

Letta come dichiarazione al limite dell'ironia, in realtà questo breve passo dell'*Intermezzo* contiene una doppia chiave ermeneutica per la lettura dell'ultimo Morselli. Da una parte vi è la premessa implicita, quella secondo cui lo spostamento temporale implica anche uno spostamento in qualche modo "modale" del mondo di riferimento, dall'altra vi è la chiave ermeneutica propria, che, come si diceva, distingue ciò che accade col futuro da quel che accade nel passato.

È il futuro e non il passato, significativamente, ad essere popolato di «fantasmi» nella misura in cui il futuro è, per definizione, tempo vuoto, tempo che, come tale può essere popolato solo nelle sue linee più larghe, ma mai secondo le tinte di un quadro completo nei suoi particolari²⁹.

Differente è la questione con le «ipotesi retrospettive», in cui lo sfondo è dato e basta giocare con una controfattualità che intende mettere in rilievo non l'accaduto in sé, ma la necessità dell'accaduto, dimostrando come le *res gestae* siano solo il risultato incidentale di una costellazione che avrebbe benissimo potuto, e forse, suggerisce Morselli, dovuto prendere una diversa configurazione. Qui è allora veramente questione di libri «il cui stile sono le cose»³⁰.

5. Breve chiusa intorno a *Divertimento 1889*

«Ombrellini. Ombrellini. Ombrellini. Bianchi o grigi. Rosei. Bianchi»³¹, così, con un'immagine in minore, si apre il gioco di *Divertimento 1889*, in cui il meno romanzesco dei quattro re d'Italia, Umberto I, verrà inserito nella cornice turistica della Svizzera di fine Ottocento, protetto da un improbabile

²⁸ MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, Adelphi, Milano 1975, p. 119.

²⁹ Non potendo soffermarci sul tema in maniera particolareggiata, ci limitiamo solo a dare due rapide indicazioni. Questa definizione di "fantascienza" sembra attagliarsi bene a *Roma senza papa*, che può essere letto come effettivo romanzo di fantasmi, mentre pare risultare più angusta per *Dissipatio H.G.*, bisogna però dire che *Dissipatio H.G.* viene letto dalla critica come romanzo futuribile, senza però che vi sia nessuna spia testuale che lo denunci come tale. In realtà, l'ultimo romanzo di Morselli è interamente giocato fuori dal tempo, e come tale, forse, non dovrebbe essere interpretato in termini di fantascienza.

³⁰ MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, cit., p. 119.

³¹ MORSELLI, *Divertimento 1889*, Adelphi, Milano 1975, p. 13.

anonimato che gli propizierà un buon affare immobiliare ed un amore borghese, nei modi almeno, se non per la classe sociale dei protagonisti.

Immagine in cui il lezioso dell'oggetto immediatamente dà la tara alle pretese di grandezza della storia, riducendo il sovrano che tentò di fare dell'Italia una potenza militare sul modello prussiano, a protagonista di una storia «arcaica e ingenua»³², come sono quelle per le lettrici a cui, nel falso paratesto che chiude il romanzo, Morselli finge che questo *divertissement* sia rivolto.

Ma gli ombrellini che trascinano Umberto I nella storia, banalmente borghese, che Morselli gli cucirà addosso, sono però, dietro l'evocazione civettuola di un'epoca, qualcosa di più di ciò che appare, sono la misura inesorabile che le cose, col loro semplice palesarsi negandosi a noi, alla nostra pretesa di senso, danno all'inanità dell'umano.

Troppo piccola cosa gli ombrellini per un'apocalissi, ma perfettamente adeguata perché l'ironico svuotamento della storia, ridotta a semplice quinta di un accidente senza causa né effetto, inizi ad agire sornione ed inesorabile.

³² Ivi, p. 187.

Antonio D'Elia

LE CANZONI PATRIOTTICHE «ALL'ITALIA»
E «SOPRA IL MONUMENTO DI DANTE CHE SI PREPARAVA IN FIRENZE»:
IL MOTO LIRICO-TEORETICO LEOPARDIANO A PARTIRE DAL 1818

Io per lunghissimo tempo ho creduto fermamente di dover morire alla più lunga fra due o tre anni. Ma di qua ad otto mesi addietro, cioè presso a poco da quel giorno ch'io misi piede nel mio ventesimo anno ἵνα τι καὶ δαιμόνιον ἔνθω τῷ πράγματι, ho potuto accorgermi e persuadermi, non lusingandomi, o caro, né ingannandomi, che il lusingarmi e l'ingannarmi pur troppo m'è impossibile, che in me veramente non è cagione necessaria di morir presto, e purché m'abbia infinita cura, potrò vivere, bensì trascinando la vita coi denti, e servendomi di me stesso appena per la metà di quello che facciano gli altri uomini, e sempre in pericolo che ogni piccolo accidente e ogni minimo sproposito mi pregiudichi o mi uccida: perché in somma io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio per tutta la vita [...]. Io so dunque e vedo che la mia vita non può essere altro che infelice: tuttavia non mi spavento, e così potesse ella esser utile a qualche cosa, come io curerò di sostenerla senza viltà¹

dalla lettera al Giordani del 2 marzo 1818 ricaviamo i più intimi colloqui del giovane Giacomo con il suo prestigioso e caro sodale. Ed in essa il poeta, ricreato dall'aver avuta opportunità d'interscambio addirittura amicale con un illustre intellettuale, qual è il Giordani, che si rivelerà personaggio assai importante non solo per i suoi studi, ma primariamente per il rapporto umano che verrà sempre più ad intensificarsi nel corso degli anni, disvela apertamente la complessa condizione spirituale-mentale e fisica in cui si trova. E per la quale gestisce con non poca fatica, ma, assieme, con risolutezza proiettiva,

¹ G. LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani – Milano*, Recanati 2 Marzo 1818, in Id., *Opere*, t. II., a c. di S. SOLMI e R. SOLMI, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, volume originariamente edito dalla Riccardo Ricciardi Editore, Roma 2004, pp. 943-944.

il suo “fare”, il suo costruire. Argomentando vigorosamente sul processo esecutivo relato all'apprendimento minuzioso e oltremodo maniacale, “amaramente sconsiderato”, ma incessante: un sapere, il suo, abbracciante non solo il mondo classico (greco-latino), ma anche le scienze e le lingue moderne. Studio che lo occupa con amore travolgente e non di meno travolgente fatica soprattutto per «sette anni». Nel 1818, precisamente il 29 giugno, Leopardi è entrato nel ventesimo anno di vita ed ha assai chiaro il proprio destino e l'avventura esistenziale che dovrà compiere con il supporto di una mente tutta tesa a travalicare i limiti posti da un corpo frale. E contigualmente incentivata da una “fantasia conoscitiva” (qui il termine è da noi impiegato nell'accezione propriamente leopardiana, del Leopardi che conosce Dante, e che compone le canzoni patriottiche e il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, del moto inventivo del cantore che osserva e sente la natura e il suo inganno e ne dice appositamente la vera “bella menzogna”) macerata dal bisogno di superarsi, e che gli imporrà soste obbligate di penoso quanto non completamente attuato riposo. Tuttavia, non arrendendosi ad alcuna prescrizione dettata da altri, e promosso da slanci cerebrali ed emotivi propri della sua età, progetta il proposito di contribuire alla rinascita diremmo “fisica” della sua Italia. Entro l'operatività prettamente poetica e le sollecitazioni letterarie e speculative che andrà formulando. Nascono così proprio nel 1818 le due canzoni patriottiche: *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*.

Periodo intenso, questo, di fermento, di riordino e di costruzione poetologico-civile tutto proiettato verso quella che sarà di lì a poco la sua “nuova” costruzione-“svolta” versificatoria. Motivi “retorici” coagulano l'ardore al quale si faceva cenno, come la critica più avvertita, e da tempo, ha messo in debito rilievo. Tuttavia, una correlazione, pur se evidente, ma assolutamente non volta alla semplicistica e riduttiva visione degli aspetti primari del canto, ossia il motivo poetico e la razionalità tutta presente al cantore, tra l'impeto del giovane ventenne, il suo corpo, le sue membra martoriate, e ciò non di meno pronte quasi ad un'azione tutta mossa dalla “speranzosa” operatività di accreditarsi matericamente nell'impegno civile-patriottico, e il corpo-suolo Italia, che si presenta anch'essa “sventrata”, costruiscono un'ampia e potente immagine lirica. La quale, a nostro dire, non si appiattisce nel già citato, e occorre ribadirlo, semplicistico gioco di raffronto, ma va oltre. Significando ciò un parallelo implicito e, assieme, tutto proiettivo all'interno del pensiero-poesia del Recanatese. Costruendo plasticamente l'immagine-poesia, proprio entro il raffronto scontato, appositamente montato, nell'evidente sovrapposizione dei “corpi” cantati: quello del poeta, dell'uomo, dell'italiano, che sente quasi prepotente in lui la *vis* che lo anima, ma non può esprimerla in termini

pratici, e che dice da poeta che l'uomo-cantore agirà in prima persona, e quello dell'Italia dilaniata e derelitta. Di una figura lirica, l'Italia, che va traducendosi nella descrizione della donna-patria, che è padre e madre, ventre e mente. Di un moto lirico-descrittivo proprio del giovane poeta, e che è anche il risvolto quasi "naturale", ossia genetico ed immediato, pronto a gestire il corpo portatore di quelle idee, e che proprio in questo periodo delinea con forza il pensiero-parola leopardiano.

Di una poesia detta da una femminilità (verso) turbata come il suo poeta. Dentro l'esperienza del "primo amore" (riferito pur implicitamente nella lettera citata al Giordani), e fuori dallo stesso dato oggettuale, qual è appunto l'innamoramento e la consapevolezza dell'irreparabile condizione fisica e del sentimento primiero (quasi sicuramente tale stato è da connettere all'amore per la cugina Geltrude Cassi-Lazzari)² non corrisposto.

E proprio in questo tempo si innerva con molta più forza la concezione sull'infelicità³.

Vi sono contatti ed interferenze assai significativi in questo duale (corpo-poesia) liricamente narratologico, il quale ci spinge, non senza perplessità relata proprio al citato raffronto, soprattutto se si tiene di conto, come occorre fare, dell'esame delle liriche e dello studio attento del periodo in cui nascono, a porre in primaria considerazione il debito passaggio tra aspetto specificatamente filologico-erudito e il nascere impetuoso del canto-pensiero innestato nella lezione degli antichi. Il duale liricamente diegetico se, da un lato, spinge, entro un'esamina assai complessa, ad un'iconografia ineludibile del corpo smembrato, dall'altro lato, il corpo-testo compatto in vocazione-immagine-

² Cfr. ID., *Il primo amore*. Assai interessante per comprendere molti passaggi autobiografici e lirici del poeta sono le *Memorie del primo amore*: «una sorta di diario privato riguardante le esperienze, soprattutto amorose, fatte durante alcuni giorni del dicembre del 1817 in occasione della visita a Recanati di una cugina di Leopardi, Geltrude Cassi» (F. D'INTINO, *Introduzione* a LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, a c. di D'INTINO, Salerno Editrice, Roma 1995, p. XI. Il testo *Memorie del primo amore* nell'edizione appena citata va da p. 3 a p. 44).

³ «Ho passato anni così acerbi, che peggio non par che mi possa sopravvenire: contuttociò non dispero di soffrire anche di più: non ho ancora veduto il mondo, e come prima lo vedrò, e sperimenterò gli uomini, certo mi dovrò rannicchiare amaramente in me stesso, non già per le disgrazie che potranno accadere a me, per le quali mi pare d'essere armato di una pertinace e gagliarda noncuranza, né anche per quelle infinite cose che mi offenderanno l'amor proprio, perché io sono risolutissimo e quasi certo che non m'inchinerò mai a persona del mondo [...] ma per quelle cose che mi offenderanno il cuore: e massimamente soffrirò quando con tutte quelle mie circostanze che ho dette, mi succederà, come necessariamente mi deve succedere, e già in parte m'è succeduta una cosa più fiera di tutte», LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani* - Milano, Recanati 2 Marzo 1818, in ID., *Opere*, t. II., cit., p. 944.

sensi-idea è modello-figura lirico preparatorio, come in parte accennato, nel suo stesso annullamento programmatico, costituito dal poeta dell'evidente, diremmo più che scontata, ma ineludibile anatomia versificatoria degli idilli.

Una lettura che tenga di conto unicamente dell'infelicità soggettiva quale elemento da cui tutti i passaggi poetico-teorici leopardiani derivano, come fa notare il Blasucci, non estromette altre implicazioni-modi concorrenti alla costruzione e decifrazione del pensiero-poesia del Recanatese. A patto che quest'ultimi non riducano la modalità interpretativa ad esecuzione, appunto, ristretta, legata ora a specifici momenti dai quali ricavare il perdurante moto d'afflizioni del canto, ora a motivazioni indicanti il suo pessimismo inteso come «volgare ipoteca clinico-fisiologica»⁴ quale base della poetica, ora, superando e riducendo assieme l'accadimento degenerativo riferito al corpo, il moto di disperazione viene posto unicamente nell'inseparabile diade corpo-afflizione per il corpo. E, quindi, non sempre considerando l'origine ineludibile del verso: la lucida consapevolezza del cuore e della mente del cantore, che è al fondo (vertigine capovolta) della coscienza del soggetto-persona, dentro e oltre, quindi, la coscienza vigile dell'io lirico.

La "bella menzogna dantesca" («si riferisce all'inganno dell'immaginazione [come in Plutarco]: che brama di essere ingannata: è un inganno incolpevole, senza dolo, anzi fatto per ammaestrare»⁵), richiamata ed assorbita dal Leopardi, emenda e ci spiega nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* in larga parte la costruzione-vocazione che muove il canto alla vigilia della composizione dell'*Infinito*: verità-inganno-idea-immagine-suono-parola-vero-simiglianza-illusione. Giungendo a distinguere i due diversi inganni: quello della logica, che induce al "falso intellettuale-filosofico" da quello della poesia volto all'immaginativa, all'illusione, e che forma ed informa la fantasia dalla quale parte il canto, il quale "è consapevole" di poter e voler ingannare:

⁴ L. BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, il Mulino, Bologna 1985, p. 61.

⁵ F. FLORA, *Saggio introduttivo*, in LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, con un'antologia di testimonianze sul Romanticismo, a c. di E. MAZZALI, Cappelli Editore, Bologna ristampa anastatica 1970 (1ª ed. 1957), p. XLVI. In riferimento alla "bella menzogna" dantesca e alla tradizione poetica italiana relata a tale modalità interpretativa ed esecutiva, e proprio in Dante acutamente flessa in una profonda rielaborazione ricreativa giungente ai moderni, all'interno di una vasta bibliografia, ci permettiamo rinviare ad un nostro specifico studio: A. D'ELIA, *'ne la faccia che a Cristo / più si somiglia': la poesia mariana di Dante*, prefazione di D. DELLA TERZA, Pellegrini Editore, Cosenza 2017.

Il primo torto dei romantici è per il Leopardi quello di sviare la poesia dal commercio dei sensi per i quali è nata e ‘di farla praticare coll’intelletto, e trascinarla dal visibile all’invisibile e delle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale’. [...]. Aveva però concesso il Di Breme che la facoltà immaginativa essendo sostanziale nell’uomo non può svanire: ‘né avverrà mai che non soggiaccia alle illusioni delle forme armoniche, alle estasi della sublime contemplazione, all’efficacia dei quadri ideali [...]’ e il Leopardi ne trae la conseguenza che anche il Di Breme ‘concede che la poesia debba ingannare’ [...]. Per il Leopardi il poeta dunque deve illudere, scegliendo però dentro i confini del verosimile le illusioni meglio accomodate all’ufficio della poesia che è di imitare la natura e al fine della poesia che è quello di dilettere. Ma i romantici, secondo Leopardi, cantano non la natura ma l’incivilimento e perciò non riescono alla poesia. [...]. Leopardi più tardi non temé di giungere: che i poeti (almeno i poeti adulti) non sono più possibili nel mondo civile. Era un’eresia ch’egli cancellava con la sua stessa presenza di poeta, e quale poeta! [...]. Egli vide [...] il perenne primitivo che è necessariamente nell’uomo, anche se egli è al più alto stadio di civiltà. E noi oggi in questo senso di primitivo e dell’infanzia che perdura anche nell’adulto e nel vecchio identifichiamo il linguaggio, non come primitivo cronologico [...] ma come prima invenzione della forma in cui l’uomo compone sensazioni ed affetti [...]. Aveva scritto il Di Breme – e il Leopardi lo cita – che il poeta invece di trasformare le cose in persone umane, secondo la vecchia mitologia, doveva rappresentare il *vitale* qual esso è, e questa il Di Breme considerava ‘la più miracolosa di tutte le magie, quella cioè che attribuisce un senso ad ogni cosa, e riconosce vita sotto tutte le possibili forme, non esclusivamente sotto le umane’. [...]. La difesa dunque che il Leopardi fa delle favole antiche, è un approfondimento dell’essenza verace dell’arte, riferita all’animo umano e movendo dal periodo di vita, l’infanzia, in cui esso entra a contatto con la natura e interroga se medesimo. [...]. [E] converrà ricordare [...] [una] contraddizione romantica del Leopardi: che egli, cioè, ligio in questo ai romantici, non si varrà più nella poesia del diretto linguaggio della mitologia, chi eccettui l’*Inno alla Primavera* ove egli la riconsacrò e nel fatto la congedò. [...]. [E] più tardi nelle *Operette* [...]. La facoltà mitologica dell’uomo non avrà più bisogno di circoscriversi alle favole greco-romane: e ogni poesia conterrà un suo mito. [...]. [E la poesia greco-romana] diventa così la lingua naturale della poesia classica, cioè, per Leopardi di quel periodo, la lingua della poesia *sic et simpliciter* ⁶.

Ed il verso intonato *al* suolo materno, *alla* rivolta, che è assieme evasione ed implosione, come pure proposta di ricerca di fama eternante e deprecazione

⁶ FLORA, *Saggio introduttivo*, in *Leopardi*, cit., pp. XXVI-XL.

dell'esclusione dalla concreta passione d'amore, rimato in endecasillabi e settenari, propri delle canzoni patriottiche, ci permette di ispezionare i passaggi generativi del suddetto impeto poetante e del corredo retorico che lo propone al vaglio della parola-canto. Del suo intimo segreto: lo "snudamento" di membra che sono già senza veli.

Ed ecco il primo gioco retorico, di una passione cioè che è avvertita "dei" e "sui" propri camminamenti tecnici: *δαίμων* ci viene spiegato *dal* tema letterario *nella* maturazione di un canto che paradossalmente non necessita di ulteriori rivestimenti. Mobilitando assieme, dopo un primo, iniziale ed iniziatico momento di frenesia nell'avvertire e curare il "proprio", le membra-versi, con un'attenzione speciosamente filologica. Ed essa, tuttavia, non cancella, anzi incrementa, il suddetto impeto quale risultato e causa ad un tempo di un combattimento serrato tra sensi e ragione. Piacere dei sensi e sconfitta non indolore dell'immagine e sua riedificazione. Filologia e poesia, apparente contrasto tra questi due modi-mondi e loro inevitabile congiungimento esposto alla cura del suddetto *δαίμων*. Tale evoluzione parte dagli anni di studio *disperatissimo*, approdando alla formulazione dichiarativa che nel 1824 rivolge al cugino «Peppino»⁷: «E quanto ai versi, l'intendere la mia natura, vi potrà servire da ora innanzi per qualunque simile occasione. Io non ho scritto in mia vita se non pochissime e brevi poesie. Nello scrivere non ho mai seguito altro che un'ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale, in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. Fatto questo, soglio sempre aspettare che mi torni un altro momento, e tornandomi (che ordinariamente non succede se non di là a qualche mese), mi pongo allora a comporre, ma con tanta lentezza, che non mi è possibile di terminare una poesia, benché brevissima, in meno di due o tre settimane. Questo è il mio metodo, e se l'ispirazione non mi nasce da sé, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello»⁸.

Volessimo anche procedere ad ulteriore verifica oltrepassando quello che può sembrare unicamente un "puro" momento d'ispirazione riferito nella lettera al Melchiorri, e che sminuirebbe se tale processo fosse ritenuto concreto, quindi, l'ampio dettato tecnico del Leopardi posseduto fuori da un'immediata "illuminazione generativa", non potremmo e non dovremmo tuttavia sfuggire all'analisi della parola-suono e dal contesto in cui essa viene partorita. Dalla quale si ricava il profondo e coinvolgente nesso tecnica-modalità d'ispira-

⁷ LEOPARDI, *Lettere – A Giuseppe Melchiorri Roma* – Recanati 5 marzo 1824, in Id., *Opere*, t. II., cit., p. 1069.

⁸ Ivi, pp. 1069-1070.

zione (il *δαίμων* suddetto: i *δαίμονες*). Nesso che assomma l'erudizione alla passione (moto patetico) avvertita e proiettata col canto nella ricreazione dei motivi etico-civili, umani e personali. Non vagamente avvertiti in un unico afflato lirico, ma in quest'ultimo, salvando le rispettive autonomie genetiche e i camminamenti peregrinanti di ciascun ambito, rilevare la forza concentrica dell'io leopardiano di fronte all'avventura esistenziale quale si presenta al poeta e all'uomo nel 1818. *Da* questa data verso il *prima* della propria storia e di quella della propria "intelligenza-coscienza" (natura-cultura-storia-pensiero-parola-linguaggio-verso) contigualmente verso il *dopo* della costruzione poetica che realizza "nel mentre canta":

O patria mia, vedo le mura e gli archi
e le colonne e i simulacri e l'orme
torri degli avi nostri,
ma la gloria non vedo,
non vedo il lauro e il ferro od'eran carichi
i nostri padri antichi. Or fatta inerme,
nuda la fronte e nudo il petto mostri
(*All'Italia*, vv. 1-7)⁹.

Ed è la seconda diade, cuore-mente, che abilita l'impulso viscerale ad essere coscientemente elaborato in sintesi tecnico-critica e a svelare l'impulso di richiamare con atto estremamente volitivo le membra sparse nel formare un corpo da esportare da false patrie. E ricoverarlo in un luogo-corpo (poeta-poesia) *di qua* (da Recanati-patria) *da venire* (la Patria-Italia) mediante l'unico mezzo al cantore congeniale e diremmo possibile per la sua inclinazione alla gestazione mimetica (derivatagli dal "suolo" della patria del mondo classico e dal modello petrarchesco «aggiornamento [...] [di] *Italia mia, ben che 'l parlar sia indarno* [...] ne è spia, oltre l'assunto generale e l'inizio, il comparire nella prima strofa di *veggo* come parola in rima, nel Petrarca al v. 3, qui al verso 9, ma curiosamente variata in *vedo* anche al v. 4, irrelata ma ripetuta entro il verso seguente»¹⁰) volta a creare: il verso nutrito di abile studio ed estrema, drammatica passione. Al Giordani scrive, sempre nella lettera datata 2 marzo

⁹ ID., *Canti, Opere*, t. I., a c. di SOLMI, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, volume originariamente edito dalla Riccardo Ricciardi Editore, Roma 2004, p. 3. Da ora in poi tutte e liriche citate in questo studio proverranno dalla presente edizione.

¹⁰ G. CONTINI, *All'Italia*, in *Antologia leopardiana*, a c. di G. CONTINI, Sansoni, Firenze 1988, p. 15.

1818, della propria consapevolezza relata alla condizione fisica, la quale non lo ferma dall'intento di scalfiare la «viltà».

Ed è lo studio, «matto e disperatissimo», la chiave di volta per comprendere come proprio la causa della conoscenza, di una conoscenza acquisita non solo grazie ad una propensione tutta personale (anche o soprattutto questo) ma guadagnata con dura fatica fisica, si riveli e continui a rivelarsi il veleno per le sue membra, così come, dall'altra parte, esso sia contigualmente proprio il farmaco necessario per affrontare il «disprezzo di disprezzi e derisione di derisioni»¹¹.

Alla considerazione sopra esposta, quella cioè di un'assimilazione d'immagine, che non risulti semplicistica sovrapposizione, tra l'Italia ed il corpo-mente del poeta, non frutto di suggestione, ma di esplicativa esposizione tra due figure plasticamente eloquenti, l'esecuzione delle due canzoni riferite alla Patria ci offre agio di comprendere più ancora i nessi tra il mondo-pensiero del Leopardi e l'Italia. La quale ancora nel 1818 è «bordello», per usare il termine dantesco (*Purg.*, VI, v. 78).

La considerazione-invettiva dantesca¹² è recepita e promulgata implicitamente dal Recanatese nell'accoglimento di un pensiero-modo abbracciante secoli di acquisizioni di formule protestatarie, che, appunto, da Dante a Petrarca e agli autori al Leopardi più vicini, anche cronologicamente, quali l'Alfieri e il Foscolo, ad esempio, hanno dichiaratamente messo in moto un processo di incitamento e di contestazione. Esponendo la condizione di membra lacerate del "suolo" patrio. Ma anche attivando il codice di unificazione-prolungamento tra la "cultura" (qui vale *traditio*) della Patria e il "sacerdote", tra i pochi rimasti, e fiero di esserlo, di tale rito-ministero, che è il poeta stesso:

Oh venturose e care e benedette
l'antiche età, che a morte

¹¹ LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani – Milano*, Recanati 2 Marzo 1818, in ID., *Opere*, t. II., cit., p. 944.

¹² Sulla figura-pensiero e sull'opera di Dante il Leopardi si rivela profondo conoscitore del verso del Fiorentino entro un coinvolgimento tutto attivo ripreso nel proprio verso-pensiero e nello studio della gestazione linguistica che inevitabilmente deve guardare al poeta della *Commedia*. Per una lettura che tenga il più possibile di conto i vari aspetti citati, all'interno di un'ampia bibliografia, cfr. D. CONSOLI, *Giacomo Leopardi*, in *Dante. Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1996, vol. III, pp. 626-627 e C. GEDDES DA FILICALI, *La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni*, in «La modernità letteraria», 6, 2013, pp. 91-100. Sulla poesia del Petrarca, con particolare riferimento al *Canzoniere*, fonte indispensabile non solo per il Leopardi, all'interno di una sterminata bibliografia, cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione a c. di M. SANTAGATA, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996.

per la patria correat le genti a squadre;
e voi sempre onorate e gloriose,
o tessaliche strette,
dove la Persia e il fato assai men forte
fu di poch'alme franche e generose!
Io credo che le piante e i sassi e l'onda
e le montagne vostre al passeggiare
con indistinta voce
narrin siccome tutta quella sponda
coprîr le invitte schiere
de' corpi ch'alla Grecia eran devoti.
Allor, vile e feroce,
Serse per l'Ellesponto si fuggia,
fatto ludibrio agli ultimi nepoti;
e sul colle d'Antela, ove morendo
si sottrasse da morte il santo stuolo,
Simonide salia,
guardando l'etra e la marina e il suolo
(*All'Italia*, vv. 61-80).

Cantore ultimo del passato, che viene chiamato a testimoniare la forza dell'*avvenuto* e dell'*ora* facendo ricorso alla ripresa delle vicende degli Spartani morti alle Termopili con il richiamo alla mobilità persiana, il Leopardi è figura di Simonide in una ripresa di timbri e nessi logico-sintattico-musicali altamente ricreativi di ambienti e stimoli sensori-plastici acuti, assai appassionati e appassionanti:

E di lacrime sparso ambe le guance,
e il petto ansante, e vacillante il piede,
toglieasi in man la lira:
Beatissimi voi,
ch'offriste il petto alle nemiche lance
per amor di costei ch'al Sol vi diede;
voi che la Grecia cole, e il mondo ammira.
Nell'armi e ne' perigli
qual tanto amor le giovanette menti,
qual nell'acerbo fato amor vi trasse?
Come si lieta, o figli,
l'ora estrema vi parve, onde ridenti
correste al passo lacrimoso e duro?
Parea ch'a danza e non a morte andasse
ciascun de' vostri, o a splendido convito:

ma v'attendea lo scuro
 Tartaro, e l'onda morta;
 né le spose vi fôro o i figli accanto
 quando su l'aspro lito
 senza baci moriste e senza pianto
 (ivi, vv. 81-100).

E l'alternanza del metro applicativo quasi privo di un coerente (ma solo in apparenza) modulo unificante, esposto invece nella sorvegliata "spezzatura" tra endecasillabi e settenari, incardina la lontananza nel "qui" del poeta, che muove a rendicontare della propria solitudine-dilaniamento e di quella della patria *per* (strumentale) gli eventi antichi quale sentimento-esamina poetico relato, quindi, al *nunc*. Sentimento patetico frazionato nei versi e nutrito da testi coinvolgenti «Diodoro Siculo che riporta il frammento, abilmente assorbito da Leopardi, in cui Simonide di Ceo definisce 'ara' la tomba degli Spartani morti alle Termopili [...]. Serse che fugge per l'Ellesponto 'fatto ludibrio agli ultimi nepoti' (vv. 75-76), la battaglia delle Termopili e quella di Salamina, l'ascesa di Simonide sul colle d'Antela e le parole da lui pronunciate 'di lacrime sparso ambe le guance' (v. 81) sono rivissute dal giovane Leopardi con empito sostitutivo e *pathos* di verità raggiunta, con elegiaca partecipazione all'emozione del lontano che mai esclude la forza epica della riesumata greicità»¹³.

Il Leopardi compone da Recanati nella quale mobilita la mente ed il cuore in una figurazione letteraria attentissima detta nel sentire in alto grado le potenzialità immaginative e il loro necessitante approdo (illusioni). Esorcizzate dalla stessa scrittura-poesia, che paradossalmente disintegra l'allegoria lirica delle membra, "la metaforizzazione del corpo", della figura-canto che lo dice, quale traccia primaria di intensa e continua scoperta di fuggire per ritrovarsi. Tuttavia, abbandonare il recettivo impulso, diremmo fisico, di comporre in versi, *dalla* sua "patria-corpo" non accettata, ma convintamente espropriata dalla volontà di evasione, e riversare in prosa il procedimento deliberativo di assenso del proprio ragionare soprattutto verso l'infausta "sorte" non lo convince. E crea un'operazione di entrata-uscita dal corpo-poesia, dal corpo-patria-Recanati verso la Patria-Italia-poesia partendo dal mondo greco-latino, per cui assistiamo all'elevazione del canto: superiore modalità di salvezza-evasione: «Unico divertimento in Recanati è lo studio [...]. Parlando di me posso ingannarmi, ma io le racconterò, come a me sembra che sia, quello che

¹³ DELLA TERZA, *All'Italia. La prima canzone di Giacomo Leopardi*, in ID., *Saggi su Giacomo Leopardi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2005, pp. 32-33.

m'è avvenuto e m'avviene. Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, ma a quel calore e a quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti, e quella smania violentissima di comporre, non altri che la natura e le passioni, ma in modo forte ed elevato, facendomi quasi ingigantire l'anima in tutte le sue parti, e dire, fra me: questa è poesia, e per esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa, e darmi a far versi»¹⁴.

Alle due “coppie liriche” esaminate sopra, vi si aggiunge una terza, che dà agio ad ulteriore riflessione, quella cioè inerente la propria “patria” e la Patria: Recanati e l'Italia, da un lato, e dall'altro, il rapporto, tuttavia non completamente disgiuntivo, tra poesia e prosa. Due corpi-suoli, scavati in profonde e labirintiche movenze tettoniche, patria-Patria/poesia-testo-corpo, assai rilevanti nella poetica leopardiana, in senso anche o soprattutto poetico-geografico.

Se tale orografia letteraria, dell'anima, come crediamo debba essere intesa, connetta, e lo fa, l'aspetto del corpo-mente del poeta con il corpo dell'Italia, e più ancora tra il corpo-prigione del cantore espresso, da una parte, dallo studio disperato nel borgo natò, e, dall'altra tra e con la poesia che andava costruendo da dentro quel corpo-prigione-patria (si parte dal traduttore per giungere al poeta) verso un “prima” (origine), che assomma diverse istanze in un unico motivo letterario, non stupisce, dunque, che proprio l'evocazione della figura della Patria-Donna-Poesia porti in sé i temi del Leopardi idillico al quale abbiamo già fatto cenno.

Il sistema classico di apparentamento tra Patria e attuazione delle virtù più elevate è referente poetologico di alto rilievo conducente verso il “dopo lirico” nel tempo della composizione delle due canzoni patriottico-civili. Ed è assieme snodo delle lucide proiezioni coagulatesi in profonda sintesi versificatoria proprio in questo periodo di plurime provocazioni-istanze di carattere gnoseologico, morale, umano, politico, filosofico e spirituale: «l'Italia, più che una finzione allegorica, è una creatura infelice da compiangere e da confortare. [...] Dimodoché la personificazione dell'Italia non risponde, come parve al De Sanctis, a un semplice proposito retorico, ma alla stessa esigenza del sentimento leopardiano, che postula la presenza dell'infelice per impostare con esso un colloquio, sulla base di un *tu* pietoso e affettuoso. Ne consegue che il vero soggetto lirico della canzone non è l'Italia, ma [...] lo stesso personaggio eroico-elegiaco del poeta, con le sue interrogazioni incalzanti e le sue esclame-

¹⁴ LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani – Milano*, Recanati 30 Aprile 1817, in ID., *Opere*, t. II., cit., pp. 905-908.

mazioni desolate»¹⁵. Istanze, quelle espresse poeticamente, diversificate tra loro ed assieme interagenti, massimamente confluenti nel verso-pensiero, nel suo ritmo-motivo. Tutto ciò a dimostrazione di una impostazione formulata, con sempre più crescente incisività, proprio a partire dagli anni 1818-1819 e sgravata dal travaglio di una esperienza soggettiva-comunitaria assai complessa, non riconducibile solo a pochi aspetti:

La canzone *All'Italia* e quella *Sopra il monumento di Dante*, con gli episodi culminanti dei caduti alle Termopili e dei caduti in Russia, verrebbero così ad esprimere i due aspetti complementari [...] [del] mito, il passato glorioso e il presente doloroso. Interpretazione senza dubbio suggestiva, e non priva certo di alcuni elementi di verità: ma che nel complesso riteniamo unilaterale, in quanto tende ad accentuare di quelle canzoni un aspetto particolare, avvicinandole senz'altro alle successive canzoni 'filosofiche' e trascurando quegli elementi tutt'altro che marginali che le legano alla concreta situazione ideologico-sentimentale del Leopardi intorno agli ultimi mesi del 1818 [...]. Già nella lettera del 30 aprile del 1817 [al Giordani], ch'è la prima scritta 'con pieno spargimento di cuore', i due motivi sono esplicitamente proposti [...] 'la mia complessione [unitamente all'] ostinata nera orrenda malinconia [...]. Unico divertimento in Recanati è lo studio: unico divertimento è quello che mi ammazza: tutto il resto è noia' [...] 'L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero [...] [come esso] possa cruciare e martirizzare una persona che pensi alquanto diversamente dagli altri [...]'. Sentimento di una propria condizione di infelicità, smania indistinta di grandezza, consapevolezza di una sensibilità aristocratica, non disgiunta però dalla coscienza dolorosa di un'esclusione; sollecitudine accorata per le sorti della patria, sentita simpaticamente come una grande infelice bisognosa di aiuto: questa è la situazione sentimentale del Leopardi ventenne, alla vigilia delle due canzoni patriottiche [...]. In realtà il disegno di una canzone sullo stato presente dell'Italia aveva moventi più profondi, e radicati nell'intimo della sensibilità leopardiana, che non tutti gli altri progetti di liriche civili, in cui l'intento pedagogico-parenetico tendeva a prendere il sopravvento su quella prima spinta elegiaca ed eroica che aveva mosso il Leopardi a poetare sull'Italia. [...]. Se è vero, dunque, che i propositi di rinnovamento letterario e di rigenerazione civile sono alla base della composizione delle prime due canzoni leopardiane, quello che rese possibile la loro realizzazione, il passaggio dal puro proposito all'atto poetico, fu proprio la presenza di una materia sentimentale particolarmente congeniale alla sensibilità del poeta¹⁶.

¹⁵ BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit., p. 53.

¹⁶ Ivi, pp. 35-36 e pp. 42-48.

All'Italia, elaborata nel settembre del 1818 a Recanati e pubblicata a Roma nell'anno seguente e, tuttavia, recante nell'edizione del 1819 l'anno di composizione, unitamente alla lirica *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze*, realizzata anch'essa nel 1818 (fra settembre e ottobre), precedute da una lettera dedicatoria a Vincenzo Monti, sono le prime due canzoni leopardiane e costituiscono un momento teorico-formulativo di assai grande interesse. Leopardi assomma e divide nel culto drammatico, escoriato dalla necessitante e rovinosa, ma assieme benefica "noia", il doppio amor di Patria e lo decostruisce infine nell'assimilazione della figura-canto-Italia, unica vera Patria, così che il giovane conte «Rimane [...] fermo e irremovibile nella difesa della sua vocazione poetica, e ciò facendo fornisce al suo autorevole interlocutore [il Giordani] strumenti d'intelligenza del suo stato d'animo appassionato. [...] [E] Recanati [la sua natura-scenariò] paesaggio dell'anima [...]. [Così] come patria non patria, rifugio funesto di rozzi fautori dell'immobilità dell'ignoranza. Essa viene cancellata con combattivo disdegno per dare adito ad una patria 'vera'»¹⁷.

Oimè quante ferite,
che lividor, che sangue! Oh qual ti veggio,
formosissima donna! Io chiedo al ciel
e al mondo: dite dite;
chi la ridusse a tale? E questo è peggio,
che di catene ha carche ambe le braccia;
sì che sparte le chiome e senza velo
siede in terra negletta e sconsolata,
nascondendo la faccia
tra le ginocchia, e piange.
Piangi, che ben hai donde, Italia mia,
le genti a vincer nata
e nella fausta sorte e nella rìa
(*All'Italia*, vv. 8-20)

il testo poetico si apre con forza enfatica e rimodula l'intera lezione che il giovane Giacomo ha acquisita dai classici, dallo studio "matto" citato, rilevando il nesso inscindibile poesia-amore di libertà. Al di là e dentro la costituzione prettamente retorica, così come fra i primi il De Sanctis, che ne ha sottolineato la forza ricapitolativa ed inventiva assieme: «Il concetto della canzone all'Italia il solito luogo comune; 'già fu grande, ora non è quella'. Un luogo comune qui

¹⁷ DELLA TERZA, *All'Italia. La prima canzone di Giacomo Leopardi*, cit., p. 28.

espresso con molta vivacità da un giovane che aveva nella sua immaginazione l'Italia di Cicerone e di Livio. Egli entra subito in argomento con un contrasto commovente tra ciò che sopravvive e ciò che è morto di quella grande Italia»¹⁸.

Con il verbo *vedere* flesso alla prima persona del presente indicativo si apre la canzone, quasi ad indicare la più volte richiamata fisicità di "un corpo" tutto presente a se stesso in un coinvolgimento emotivo e politico, quello del poeta ventenne, che, lontano da speciose implicazioni politologiche, e comunque proprio su questo versante arditamente partecipe, si autodenuncia con immediata, irreversibile sentenziosità, rivolgendosi apertamente a *quella* corporeità (quella dell'Italia ed infondo anche la sua) priva di virtù:

La sete di eventi, di azioni, di fatti, può servire come dato biografico a illustrare la condizione di un intellettuale segregato nella piccola e miserevole cronaca di provincia; ma, ad altro livello, quel voler essere poeta dell'oggi conferisce un forte risalto all'oggettiva tragicità delle due canzoni patriottiche, alla loro 'inattualità'. Non un atto incrina la cappa mortuaria della pace presente, non c'è un solo evento al quale il discorso possa agganciarsi: la scelta dell'episodio dei caduti in Russia, a parte le considerazioni che Leopardi ne ricava, è di per sé, per il suo collocarsi altrove e al passato, la più forte denuncia del presente [...] nell'individualismo protagonista del poeta, eroe e vate di una epopea tutta e solo sua, insomma, risiede, paradossalmente, la sua più profonda politicità. [...] L'illusione di incidere sul presente e la preoccupazione di essere 'attuale' sono di breve durata. Quando, nel novembre del 1821, riprende il progetto di canzone che aveva fissato nell'abbozzo 'dell'educare la gioventù italiana' e da quello ricava *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, Leopardi conserva i motivi dell'amor della patria' [...] *Opere* [...] e «dell'infelice / Italia» (*Nelle nozze*, 10-1), ma elimina la *deprecatio* ('Povera patria ec.') prevista in quel lontano abbozzo e ogni considerazione 'sui mali presenti d'Italia' previste dal progetto di canzone del 1821 'a Virginia Romana' [...] *Opere* [...] è la prova che la poesia è ancora, umanisticamente, educatrice, ma non è più considerata stimolo all'azione politico-patriottica¹⁹.

Ed è la gloria-virtù negata che umilia il soggetto, la Patria-donna, ed evidenza maggiormente l'estromissione dolorosa in chi, acuendo lo sguardo-vista nella miseria del proprio sentire (il poeta), e che è assieme un irrefrenabile impulso a creare, col canto sancisce la sentenziosità tragica dell'impossibilità

¹⁸ F. DE SANCTIS, 1818. *Le due canzoni*, in ID., *Leopardi*, a c. di C. MUSCETTA e A. PERNA, Einaudi, Torino 1983 (1ª ed. nelle *Opere* 1960, 2ª ed. 1969) p. 103.

¹⁹ SANTAGATA, *Le canzoni come 'romanzo ideologico'*, in ID., *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 20-21.

eternante del proprio verso-patria. Gloria-virtù, che è quasi condannata da ogni prospettiva di maturazione all'interno delle istanze fondatrici tratte dai classici e indicanti il passato: «non vedo il lauro e il ferro od'eran carichi / i nostri padri antichi» (*All'Italia*, vv. 5-6). Ed assieme è la gloria-virtù il motore propulsivo della rivolta-poesia.

Annulato dalla “presenzialità” del poeta, che ambisce alla gloria, detto nella sofferenza che anima la sua noia, vincolandolo “per sempre” alla durata del canto, il volitivo con il quale si entra nella seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante*, «Volgiti indietro, e guarda, o patria mia, / quella schiera infinita d'immortali, / e piangi e di te stessa ti disdegna» (vv. 11-13) irreversibilmente produce un canto ancora più inesorabile. Dettato proprio dall'imperativo «Volgiti», incatenato con forza ammonitiva dal «guarda» succeduto dal vocativo «o patria mia». Innessato, quest'ultimo, nel tono d'affetto per il quale lo sdegno non attenua la virulenza mediante cui la parola-suono che la proferisce viene lanciata, ma fa ricorso all'abile “interrogativo-asseverativo” rivolto retoricamente alla storia e al lettore.

E l'allocuzione dantesca sottesa al canto rivela, dentro il moto d'affetto per il grande poeta, l'accasamento tra se stesso e la figura del Fiorentino. Non tanto e non solo dal punto di vista storico, quanto e soprattutto di una ricostruzione figurale altamente proiettiva dell'immissione nel portato sonoro-verbale del sistema poeta-sentimento politico-visione interiore del canto: «Dante, infatti, diventa qui una figura stessa del sentimento leopardiano, nella sua doppia funzione di rappresentante d'un passato glorioso e irrevocabile, e di un confidente dello strazio del poeta»²⁰.

Rivelatore di molte istanze interpretative esposte del Leopardi è il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* come pure l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*. La prima parte del *Discorso* è inviata all'editore Stella il 27 marzo 1818, e in esso, unitamente alla *Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi* (Recanati, 18 luglio 1816) in cui polemizza con Madame de Staël, la quale invita i letterati italiani ad una conoscenza più ampia degli autori stranieri, il dibattito-scontro tra classisti e romantici vede il giovane recanatese schierarsi nettamente con i primi, indicando di seguire la strada degli antichi. Infatti, la letteratura italiana tra tutte è quella più vicina al mondo greco-latino, e tale difesa è paradossalmente svolta in funzione di una rielaborazione antipedantesca.

²⁰ BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit., p. 63.

Anzi, il richiamo al “classicismo puro” è in definitiva per Leopardi il ritorno, come fecero gli antichi, appunto, all'originale creatività. E la stessa mimesi compositiva viene dissolta entro l'ispirazione mossa dallo slancio vitale, che connette l'*hic et nunc* con l'origine incontaminata dalla quale l'illusione si presenta come mezzo ricreativo del poeta: illusione che distoglie dagli inganni razionali e nondimeno espone la relazione profonda tra uomo e natura.

L'edonismo della poesia-ragione viene purgato dalla modalità dei sensi, che aprono col canto il percorso oltre gli occhi della mente verso i “vagheggiamenti” di un *prima* da ricontattare nella *fictio*. Itinerario, questo, rivolto e giungente ad un obiettivo preciso: la costruzione di un verso-pensiero che si riappropri dell'origine nel presente. Attivando in tal modo il necessitante contrasto tra “modo-origine” di natura (il “primigenio” pur conseguito nella relazione indispensabile tra scavo per il recupero e formazione degli stessi sensi educati al ricovero nella ricerca lirica esibita dai procedimenti illusori dei miti) e “modo-progresso” dato dalla civilizzazione-incivilimento.

Peregrinatio, quella del Leopardi, già avviata nel 1818:

Non ‘modelli’, che producono ‘copie di altre copie’, ma ‘scintilla’, ‘impulso’, ‘ardore’, ‘forza’, d’incontaminata ispirazione, primigenia facoltà d’intendere e d’esprimere, come scoperta per la prima volta [...]. Da questa tutela dell’originalità e della soggettività, come alla venerazione del primitivo, non è consentito ipotizzare una particolare tipologia di romanticismo leopardiano, se soltanto si consideri che contro i canoni tipici della scuola romantica – culto del progresso, provvidenzialismo storico, ideologia cattolica e fede religiosa, rivalutazione del Medioevo – Leopardi si è dichiarato ostile e sprezzante. [...]. Diversamente dal classicismo di Foscolo, saturo di cultura, distillato da una plurisecolare tradizione storica, il classicismo di Leopardi è strumento cristallino di naturalità [...]. [E] la grande poesia, come la primitiva, – sull’esempio di Omero, di Esiodo, di Anacreonte, di Callimaco e della Scrittura ‘massimamente nel libro della Genesi’ [...] – deve ispirarsi alla natura, ‘vertigine intatta’, ‘incorrotta’, ‘immutabile’ [...]. L’avvolgente eloquenza del *Discorso* [...] che si chiude con il patriottico appello ai ‘Giovani italiani’ perché tengano desta – in nome di Alfieri e di Canova – la ‘fiamma che accese i nostri antenati’ [...] contiene in embrione, nel *pathos* civile dell’epilogo e nelle suggestioni fantastiche evocate dalla ‘libertà di immaginare’, l’energia eroica delle due canzoni del 1818 (come delle successive del 1820-1822) e la poesia degli idilli del 1819-1821²¹.

²¹ G. TELLINI, *Giacomo Leopardi*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, vol. VII, *Il primo Ottocento*, parte II, *Da Manzoni a De Sanctis*, Salerno Editrice, Roma 2005 (1998), pp. 760-762.

Alle sventure dell'Italia riversate nel tono solenne e disdegnoso della prima canzone, le catene (*All'Italia*, v. 13) del *nunc* contrapposte alla «forza antica» (ivi, v. 28), incardinando amaramente alla vergogna il dispiacere-disprezzo del poeta (passato e presente vengono detti dai morti nella campagna napoleonica di Russia, senza alcuna fama, e nella figura-canto di Simonide verso i caduti alle Termopili), il soggetto-cantore espone col timbro-suono di *Sopra il Monumento di Dante* l'altra amara dualità: virtù-scempio. E i «perversi / tempi» (*Sopra il Monumento di Dante*, v. 120) abilitano maggiormente il sentimento leopardiano d'ammirazione-gloria e amoroso recupero degli «itali prodi» (ivi, v.141) sfociante nella costruzione d'omaggio e soprattutto d'affetto posta entro il profondo recupero di Dante, nuovo Omero. Richiamato, con intimo, accorato vocativo: «O dell'etrusco metro inclito padre» (ivi, v. 74).

Vengono così a fondersi senza rimanerne occultati i due aspetti del canto che nel «glorioso spirto» (ivi, v. 180), Dante, assommano i complessi aggiramenti del cuore leopardiano: il rimpianto-infelicità personale e il rimpianto-infelicità per la Patria. Il corpo-poeta e il corpo-Patria esposti nella figurazione della gloria-viltà e del passato-presente: Dante-Leopardi-Italia/"tempi perversi"/"itali prodi" - "fatta inerme".

L'«io allocutivo» e la struttura relata al possessivo («mia», v. 1, *All'Italia*) e alla *deprecatio-indignatio* («Ahi non il sangue nostro e non la vita / avesti, o cara; e morto / io non son per la tua cruda fortuna», *Sopra il monumento di Dante*, vv. 130-132), soprattutto di derivazione petrarchesca («significativo a questo proposito che Leopardi mutasse nella stampa bolognese il titolo della prima canzone, *Sull'Italia*, in *All'Italia*, volendo sottolineare il regime allocutivo dell'intera canzone»²²), le soventi, incalzanti modalità interrogative, come pure le «sfasature tra metro e sintassi, che sottraendo larga parte delle gratificazioni ritmico-melodiche [...] imprime [in entrambe le canzoni e soprattutto in *All'Italia*] un forte impulso dinamico, che trova spesso il suo compimento solo nella clausola finale di strofa [*All'Italia*]²³.

Il motivo politico è un tutt'uno con l'amarezza individuale e il disdegno verso il mondo definito civile, e la poesia si qualifica, vorrebbe qualificarsi in un primo tempo (si svelerà in un diverso moto a se stessa di lì a poco entro un percorso più complesso abbracciante la riflessione dell'io su se stesso e il mondo) quale ponte rivolto dal passato all'oggi.

²² BLASUCCI, *Morfologia delle «Canzoni»*, in ID., *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Giulio Einaudi, Torino 1996, p. 17.

²³ Ivi, pp. 18-19.

E la formula metapolitica, per paradossale che possa apparire, diventa lirica propriamente politologica nelle due canzoni: «Leopardi muove dal presente, dell'attualità italiana del 1818. L'infelicità ha i contorni definiti della decadenza etica e culturale: al fondo si intuisce un atteggiamento, prima ancora che un pensiero, di ordine politico. Nella Recanati della Restaurazione quell'istanza politica non può che assumere vesti patriottiche; nell'esperienza di questo giovane filologo e erudito di provincia i contenuti ideologici non possono essere attinti che dal bagaglio umanistico della sua formazione»²⁴.

Sia l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia* (la cui attribuzione è da fissarsi nell'agosto-settembre del 1818) che la *Canzone alla Grecia* (anch'essa databile al 1818, mentre il *Supplemento generale a tutte le mie carte* sarebbe del 1819) come pure *Dell'educare la gioventù italiana* (composto tra il 1818 e il 1819) applicano il portato valutativo del germe-seme della "figura lirica Italia" che ricerca se stessa, la propria *origo*. Unitamente all'incalzante domanda di senso («Quando risorgerà l'amor della patria? quando? sarà morto per sempre? non ci sarà più speranza?»)²⁵ che il Leopardi pone sentendosi investito da impegno civile-politico. Mosso da francofobia, come si evince dallo scritto del Recanatese del 1815 *Agl'Italiani. Orazione in occasione della liberazione del Piceno*.

E l'aspetto politologico più volte accennato deve essere ripreso al fine di inquadrare il debito moto d'ispirazione e di formulazione soggiacente e sca-
turente nelle canzoni del 1818:

Un grande scrittore francese, Stendhal, in un romanzo scritto nel 1838, un anno dopo la morte di Giacomo, *La Chartreuse de Parme*, ha fatto luce su una situazione familiare lombardo-nobilescia ed italiana dove il marche del Dongo, reazionario antiilluminista e austriacante, come il figlio Ascanio, vive in contrasto con la sorella Gina Pietranera posseduta da stati d'animo innovativi e francofili. È costei ad ispirare al nipote Fabrizio il culto iniziale per la causa di napoleone che lo spingerà a partecipare alla battaglia di Waterloo.

La linea promossa da Giacomo nelle due canzoni del 1818 conserva tracce di un'ereditata francofobia, già però attenuata e riportata nell'ambito del mi-sogallismo patriottico alfieriano e dall'ardore polemico di Jacopo Ortis. [...]. Nella canzone *All'Italia* l'impulso agonistico, con acrimonia disatteso dal Tommaseo, che spinge il poeta ad ostentare il proprio zelo sacrificale:

²⁴ SANTAGATA, *Le canzoni come 'romanzo ideologico'*, cit., p. 17.

²⁵ LEOPARDI, *Dell'educare la gioventù italiana*, in ID., *Argomenti e abbozzi di poesie, Opere*, t. I., p. 301.

L'armi, qua l'armi: io solo
 combatterò, procomberò sol io
 (vv. 37-38)²⁶.

Assai interessanti ai fini di una lettura esegetica che tenti di abbracciare il più possibile i vari aspetti compositivi e le spinte propulsive inerenti le canzoni poste sotto esame risultano le ricognizioni relate alle riprese alfieriane e foscaliane²⁷, nonché ai “moti animatori” del Giordani. Il quale tenta di creare nel poeta continui stimoli di “accasamento”, ormai perduti dal giovane conte, verso la patria recanatese, addirittura sconosciuta al cantore de *All'Italia*.

Sia in *All'Italia* che *Sopra il monumento di Dante* la forza evocativa che gestisce le descrizioni di battaglie è in *climax* ascendente. *Climax* che segnala, come rilevato tra i primi dal Bosco²⁸, una straripante disperazione esposta in modo acutamente enfatico, preludente a quello che sarà poi il titanismo, rielaborato entro una più alta prospettiva sentimentale, dell'io biografico-dell'io lirico in passaggi veloci e forti. E che condurrà il dettato delle due canzoni, completamente rielaborato, a sfociare nel tessuto metrico della “ribellione” di Bruto (ultimo eroe della repubblica) e nella figura del sacrificio di Virginia (diretta ripresa alfieriana)²⁹.

²⁶ DELLA TERZA, *All'Italia. La prima canzone di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 29-30.

²⁷ Sulle riprese assai complesse relate al Parini, Alfieri, Foscolo, Monti, Giordani da parte di Leopardi una lettura che tenga in dovuto conto i procedimenti ora impliciti ora espliciti di mimesi compositiva si rileva interessante e rivelatrice di molti passaggi ideologico-formali messi in campo dal Recanatese: la linea di continuità, pur elaborata entro lo spirito di piena autonomia teorico-compositiva, propria di Leopardi, segnala una rielaborazione frutto di profonda dialogicità con il “suo presente, con il contemporaneo”, nello specifico il “1818”. E mediante il *responsorio* che attiva con forte *vis* lirico-costruttiva sia in riferimento ai classici (Virgilio e il referente diretto delle canzoni patriottiche: Petrarca) e tra questi e gli autori a lui più vicini (Parini, Alfieri, Monti, Pindemonte, Foscolo). Su tale relazione-indipendenza cfr. A. BRUNI, *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in *Giordani Leopardi 1998. Convegno nazionale di studi*, Atti del Convegno nazionale di Studi, Piacenza, Palazzo Farnese, 2-4 aprile 1998, a c. di R. TISSONI, Tip. Le. Co., Piacenza 2000, pp. 131-160. Sulle riprese suddette e sull'implicito riferimento al Foscolo, che risulta tra le fonti primarie, ma abilmente velato dalla ripresa allusiva leopardiana cfr. P. ITALIA, *Foscolo in Leopardi: i «Sepolcri» e le canzoni 'patriottiche'*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 29 settembre - 1 ottobre 2005, a c. di G. BARBARISI e W. SPAGGIARI, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, Quaderni di *Acme*, 80, Università degli Studi di Milano, Milano 2006, 2 voll., vol. II, pp. 721-40.

²⁸ Cfr. U. BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Bonacci, Roma 1980.

²⁹ Cfr. W. BINNI, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1988 (1ª ed. 1973). Di notevole interesse sul piano filologico e non solo, gli studi di Sebastiano Timpanaro rilevano una co-

Molta formulazione di timbri e di immagini viene recuperata dalla modalità sonoro-descrittiva del carme *Dei Sepolcri*. Come pure il modulo interrogativo e i nessi tra genitore-genitrice, Italia-patria-madre, e figli sventurati dall'*Ortis* entro un andirivieni di implicite riprese ideologiche alfieriane, già in parte riferite. Come pure egli echi fondativi del Petrarca innestati nella comune fonte classica, ossia in quell'«ara»: «La vostra tomba è un'ara» (*All'Italia*, v.125), altare-tomba e pulpito vivo dei padri (Simonide)³⁰: «chi la ridusse a tale?» (riferito all'Italia, ivi, v. 12), «Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi / e di carri e di voci e di timballi» (ivi, vv. 41-42); «Così vennero al passo, / e i negletti cadaveri all'aperto / su per quello di neve orrido mare / dilacerâr le belve; / e sarà il nome degli egregi e forti / pari mai sempre ed uno / con quel de' tardi e vili» (*Sopra il monumento di Dante*, vv. 156-162), «Beato te che il fato / a viver non dannò fra tanto orrore; / che non vedesti in braccio / l'itala moglie a barbaro soldato» (ivi, vv. 103-106), «Perché venimmo a sì perversi tempi? / Perché il nascer ne desti o perché prima / non desti il morire, / acerbo fato?» (ivi, vv. 120-123) «O glorioso spirto, / dimmi: d'Italia tua morto è l'amore?» (ivi, vv. 180-181).

Epicità greca ed evocazione dell'io poetico, che pone se stesso nella vivace sostituzione di Simonide (Leopardi-Simonide) in chiave proiettiva («di lacrime sparso ambo le guance», *All'Italia*, v. 81), modalità elegiaca entro l'accoramento del poeta partecipante nel *prima* (è Leopardi-Simonide, come si è detto,) e nell'«ora» (il poeta pronuncia il canto *all'Italia per l'Italia*) creano l'accostamento adatto che permette, tanto alla canzone *All'Italia* che alla canzone *Sopra il monumento di Dante*, di agganciarsi a descrizioni-incursioni tematiche dell'antichità e della contemporaneità raccordate dall'io biografico.

E la citata lezione petrarchesca è in Leopardi ampiamente assorbita e rimodulata proprio tenendo presente tale prospettiva di unità-diversità, così nella metrica in cui è imbastita la narrazione: il modulo della poesia classica viene riproposto nella strutturazione vivace e innovativa, nell'alternanza delle strofe dispari e delle pari, come spiega Dante Della Terza: «delle interferenze rimate che ora collegano endecasillabi a endecasillabi, ora endecasillabi a settenari, ora settenario a endecasillabi. Il giovane artefice ora lascia un

struzione erudito-speculativa sottile con implicazioni poetologiche assai profonde, svelando i referenti primamente ricreativi del Leopardi, anche in ambito moderno, come nel caso del citato Alfieri: tra i principali modelli d'ispirazione non soltanto letteraria, ma soprattutto umana: cfr. S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965.

³⁰ Cfr. E. PERUZZI, *Il canto di Simonide*, in ID., *Studi leopardiani*, vol. II, Olschki, Firenze 1987, pp. 7-74.

settenario (il quarto e il diciassettesimo delle strofe dispari) senza rima, ora invece condanna a solitudine un endecasillabo (il terzo e il diciassettesimo delle strofe pari)»³¹.

L'impianto solenne delle due canzoni come rilevato da Giuseppe De Robertis, ripreso anche dalla critica più recente, e dallo Scheel, come riporta Blasucci, collegante mondo classico-pagano al Petrarca e agli autori in parte richiamati, ci spiega il legame tra la solennità virgiliana trasposta dal giovane Giacomo e il timbro-tono elevato dei componimenti patriottici, entro una elaborazione complessa giungente sino alla *Ginestra*³².

E nel 1818 la patria-non patria si rivela definitivamente luogo-memoria verso il quale il poeta non avverte la ricettività-tensione profonda e vi oppone con forza, invece, tutta l'amara adesione a umori ed azioni contrari del cuore e della mente: «Mia patria è l'Italia, per la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto italiano»³³.

La forte adesione leopardiana al sentimento patriottico è rilevata, di contro alla lettura desanctisiana, dal Carducci³⁴, il quale sviscera analiticamente le note intime di un canto-ode, quello delle due prime canzoni patriottiche, ed inquadra un deciso impulso passionale non disgiunto dalla sapiente erudizione con la quale le canzoni sono state costruite. Anche nella seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante*, composta come la precedente fra il settembre e l'ottobre del 1818, pubblicata unitamente *All'Italia* con la data di composizione nell'anno seguente a Roma per i tipi Bourlié, la procedura di recupero del volitivo acquista sempre più incalzante forza nello scioglimento della trama poetica.

E il «Volgiti» (*Sopra il monumento di Dante*) nel verso undicesimo e nel quindicesimo espone tanto un processo di catabasi quanto un moto d'anabasi. Per i quali l'immagine della «schiera infinita d'immortali» (ivi, v. 12) si oppone e assieme prosegue un cammino denso di alto *pathos*. Per cui «l'ospite desioso» (ivi, v. 20), lo straniero avente qui le caratteristiche propulsive e attive di colui che osserva (con gli occhi della mente e fisicamente inoltrandosi nella terra natia di Dante: «lo toscano suol», ivi, v. 19, ma arrestandosi, poi,

³¹ DELLA TERZA, *All'Italia. La prima canzone di Giacomo Leopardi*, cit., p. 28.

³² Cfr. BLASUCCI, *Una fonte linguistica per i «Canti»: la traduzione del secondo libro dell'Eneide*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, cit., pp. 9-30.

³³ LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Giordani – Milano*, Recanati 21 Marzo 1817, in Id., *Opere*, t. II., cit., p. 899.

³⁴ Cfr. G. CARDUCCI, *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, in *Leopardi e Manzoni*, Edizione Nazionale, XX, Zanichelli, Bologna 1937, pp. 101-175.

per aver saputo che le ceneri del poeta riposano altrove: «Ed, oh vergogna! udia / che non che il cener freddo e l'ossa nude / giaccian esuli ancora / dopo il funereo dì sott'altro suolo, / ma non sorgea dentro a tue mura un sasso / Firenze, a quello per la cui virtude / tutto il mondo t'onora», *ivi*, vv. 23-29) la magnificenza dell'Italia nel suo più grande poeta, padre della lingua-patria, il quale è definito dalla tradizione e dal Recanatese pari ad Omero: «colui per lo cui verso / il meonio cantor non è più solo» (*ivi*, vv. 21-22).

La ricerca, dunque, esposta e promossa dal «dove giaccia» (*ivi*, v. 21), correlata alla «vergogna» (*ivi*, v. 23), sentimento profondo, reiterato e inframmezzato dagli ammonimenti-sproni verso la riedificazione dell'Italia, condotta tutta nella «patria» del Fiorentino, affinché in essa la costruzione di un monumento che ne celebri il genio poetico sia il modello concreto dell'Italia, costituisca l'unificante segno per il presente e per i posteri:

Perché le nostre genti
pace sotto le bianche ali raccolga,
non fien da' lacci sciolte
dell'antico sopor l'itale menti
s'ai patrii esempi della prisca etade
questa terra fatal non si rivolga.
O Italia, a cor ti stia
far ai passati onor; che d'altrettali
oggi vedove son le tue contrade,
né v'è chi d'onorar ti si convegna.
Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
quella schiera infinita d'immortali,
e piangi e di te stessa ti disdegna;
che senza sdegno omai la doglia è stolta:
volgiti e ti vergogna e ti riscuoti,
e ti punge una volta
pensier degli avi nostri e de'nepoti
(*ivi*, vv. 1-17).

L'adunanza delle arti ad ingaggiare da parte degli scultori i sentimenti più profondi nella costruzione materica del monumento al Padre Dante segnala il vivo interesse tradotto poeticamente quale sentimento di partecipazione vibrante di Giacomo alla «questione italiana». Tuttavia, la lettura che tiene in dovuta considerazione i due assi portanti il pensiero-poesia del Recanatese, e, di conseguenza, unente i due aspetti Italia-patria-poesia/condizione poetica, pur non svilendosi nello scontato procedimento, già riferito, del corpo-mente-poeta con la Patria-Italia, il quale è inequivocabilmente attivo, pone, e lo si

riscontra a nostro avviso proprio nella canzone *Sopra il monumento di Dante*, l'inscindibile relazione al vaglio metrico nel movimento versificatorio di accuse e deprecazioni enfaticizzanti del poeta. E in cui la concessione di un colloquio tra il "sé lirico" e l'attante sventra l'ovvia relazionalità corpo-poesia elevando tale diade addirittura a snodo decisivo poematico.

L'incidere con i suoi appelli-invocazioni-richieste-perorazioni («Dove sono i tuoi figli», *All'Italia*, v. 41; «A che pugna in quei campi / l'itala gioventude?», ivi, vv. 51-52 (si riferisce alle campagne napoleoniche coinvolgenti le truppe italiane che combatterono al loro seguito); «Attendi, Italia, attendi» (ivi, v. 45); «Alma terra natia, / la vita che mi desti ecco ti rendo», (ivi, vv. 59-60); «Beatissimi voi, / ch'offriste il petto alle nemiche lance / per amor di costei ch'al Sol vi diede / voi che la Grecia cole, e il mondo ammira» (ivi, vv. 84-87); «La vostra tomba è un'ara; e qua mostrando / verranno le madri ai parvoli le belle / orme del vostro sangue» (ivi, vv. 125-127) entro un coinvolgimento pieno d'azione per la patria espone la dichiarazione dell'inserimento del "fatto". Dei fatti da cui recuperare forza per presentare con più salda motivazione ideologico-intellettuale la tensione veritativa innescante il possesso della virtù-gloria incardinata al motivo desolante del rapporto uomo-natura. La poesia d'occasione si qualifica, riprendendo la tradizione settecentesca, quale vettore per l'enucleazione di tematiche urgenti.

Urgenze che il poeta nasconde dietro le "occasioni", le quali invece definiscono in modo esplicito, come nel caso della canzone *Ad Angelo Mai* (1820), «piena d'orribile fanatismo»³⁵, i motivi di un intervento meno partecipe sul piano d'azione, come nelle prime canzoni, entro un labirintico processo tutto mentale, e mai definitivamente raggiunto, eppure accuratamente progettato, ma non meno coinvolgente sul piano emotivo-civile. E addirittura abbracciante più ancora rispetto a prima la sfera autobiografica. Entro una più complessa e ardimentosa assimilazione figurale-lirica comprendente il nesso modernità-impegno civile e visione idillico-patetica. Tale modalità viene esposta nei moti inerenti il ripensamento dell'illusione e del nulla (unitamente al sentire gli affanni della mente-cuore) e nella costruzione inventiva del verso, che riconosce nella ripresa della poesia di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso il referente primario di ispirazione-motivazione. E approdando nel canto quale scaturigine del processo fantasia-scienza e azione-poesia coinvolgente l'intervento-virtù della parola *sulla patria* (Alfieri).

³⁵ LEOPARDI, *Lettere – A Pietro Brighenti – Bologna*, Recanati 28 Aprile 1820, in Id., *Opere*, t. II., cit., p. 1001.

Motivi e modi, questi, tutti preparati e innestati nel verso a partire dalle canzoni patriottiche del 1818. Non bisogna dimenticare, infatti, che dopo la composizione delle due canzoni patriottiche e prima della composizione delle due civili, *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, vi è *Ad Angelo Mai* (canzone patriottico-civile e filosofica)³⁶.

Alla vigorosa e incalzante narrazione storica de *Sopra il monumento di Dante*, che nelle edizioni del 1818 e del 1824 registrava esplicitamente il nome del conquistatore: «ma non la Francia scellerata e nera», ed infine ripresentata col verso: «Taccio gli altri nemici e l'altre doglie; / ma non la più recente e la più fera, / per cui presso alle soglie / vide la patria tua l'ultima sera» (*Sopra il monumento di Dante*, vv. 99-102), il “tu allocutivo”, rivolto in abile mimesi ritmica e a Dante e all'Italia fornisce in un crescendo di calore la filiazione del poeta recanatese al suolo-patrio e alla poesia-corpo di cui si sente parte. Il “tu” della canzone *Sopra il monumento di Dante* («Volgiti indietro, e guarda, o patria mia», v. 11) collega tanto l'apparentamento tra il poeta ventenne e la Patria quanto il rapporto “familiare” tra il Recanatese e il cantore «dell'etrusco metro inclito padre» (ivi, v. 74). Tale paternità apre all'immagine-rapporto Dante-Italia-Leopardi: «quel tu rivolto a Dante supera l'occasione, facendo corpo con l'ispirazione più vera della canzone [...]. [...] la presenza del *tu*, da cui la stessa enumerazione dei mali d'Italia prende l'avvio, rappresenta ancora un compenso del ‘cuore’; ed è insieme l'elemento unitario che lega questa strofe alle altre in un'unica appassionata perorazione»³⁷.

E dentro l'affezione tutta sentita del poeta è ricoverata e si muove l'afflizione per l'Italia sfociante nella protesta leopardiana, che sventra per la sua dirompente forza evocativa la modalità dell'interrogativo, ripetutamente elargito in modo quasi ossessionante:

Perché venimmo a sì perversi tempi?
 Perché il nascer ne desti o perché prima
 non ne desti il morire,
 acerbo fato? Onde a stranieri ed empi
 nostra patria vedendo ancella e schiava,
 e da mordace lima
 roder la sua virtù, di null'aita
 e di nullo conforto
 lo spietato dolor che la stracciava

³⁶ Cfr. C. GALIMBERTI, *Stile “vago” e linguaggio del vero nella canzone «Ad Angelo Mai»*, in ID., *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki, Firenze 1959, pp. 11-67.

³⁷ BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit., pp. 63-66.

ammollir ne fu dato in parte alcuna.
 Ahi non il sangue nostro e non la vita
 avesti, o cara; e morto
 io non son per la tua cruda fortuna.
 Qui l'ira al cor, qui la pietade abbonda:
 pugnò, cadde gran parte anche di noi:
 ma per la moribonda
 Italia no; per li tiranni suoi
 (ivi, vv. 120-136).

E il Leopardi innesca il meccanismo di rielaborazione del cuore, dentro e oltre il debito "processo mnestico", quale risultato di una passione traboccante, che accende l'ira-virtù. Se l'esamina desantisianiana, e non solo, inerente le due canzoni, si incentra sul binomio emozionalità-erudizione, e, per dirla con lo stesso Leopardi, che differenzia una poesia di "fantasia" e di "immagini", ossia quella precedente al 1819, rispetto alla poesia successiva definita dal cantore di "sentimento", implicante quest'ultima anche una più intensa elaborazione filosofica (a partire dal 1819-1820), l'assetto fondativo dei due periodi a cui ci riferiamo è nel citato laceramento del corpo-mente e del cuore. L'incalzante interrogazione entro la *deprecatio* annessa agli interrogativi che aprono alla riflessione-costatazione sul qui concede all'io lirico di innestarsi con più forza («anch'io / ad onorar nostra dolente madre / porto quel che mi lice, / e mesco all'opra vostra il canto mio, / sedendo u'vostro ferro i marmi avviva», ivi, vv. 69-73; «Perché venimmo a sì perversi tempi? / Perché il nascer ne desti o perché prima / non ne desti il morire, / acerbo fato», ivi, vv.120-123).

La gloria antica è tutta intessuta nella recita di un'ode in cui la *pietas* è accolta dalla prospettiva eroica di cedere alla morte anziché perire nell'infamia degenerativa dell'insulsa inoperatività bellica. E l'immagine della vedova («Non si conviene a sì corrotta usanza / questa d'animi eccelsi altrice e scola: / se di codardi è stanza, / meglio l'è rimaner vedova e sola», ivi, vv. 197-200) si impone quale ineludibile alternativa alla codardia, disprezzata e disprezzante, al codardo nei confronti del quale nel finale della canzone riecheggia e sembra ripresentarsi più vigile ancora l'io poetico³⁸:

In eterno perimmo? e il nostro scorno
 non ha verun confine?
 Io mentre viva andrò scclamando intorno,

³⁸ Cfr. F. FIGURELLI, *Le due canzoni patriottiche del Leopardi e il suo programma di letteratura nazionale e civile*, in «Belfagor», VI, 1951, pp. 20-39.

volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio;
 mira queste ruine
 e le carte e le tele e i marmi e i templi;
 pensa qual terra premi; e se destarti
 non può la luce di cotanti esempi,
 che stai? levati e parti.
 Non si conviene a sì corrotta usanza
 questa d'animi eccelsi altrice e scola:
 se di codardi è stanza,
 meglio l'è rimaner vedova e sola.
 (ivi, vv. 188-200)

«La constatazione storica che ‘dal dolor comincia e nasce l'italo canto’»³⁹ trova quale antecedente “filologico-sentimentale” il cantore di Laura, che è anche il primo umanista. Petrarca è ripreso tanto nella modalità mimetica di un soggetto lirico evidente quanto nella ricostruzione poetica Italia-Patria.

L'io leopardiano si impone con forza nella canzone *All'Italia*, con impeto profondo: di un io che si pone al centro, differenziandosi dall'io petrarchesco, che volge ad una musica-canto tendente alla composizione del soggetto nella comunità-patria. Un Petrarca ripreso entro la modalità retorico-affettiva, che porta in sé i moduli procedurali della visitazione dell'io, per cui si ha: «da un lato la ‘sublimità’ delle grandi evocazioni storiche, non ignara della stessa lezione dei ‘pindarici’ seicenteschi e della loro idea di una lirica per grandi quadri [...] dall'altro l'‘affetto’ che accompagna e commenta quelle rievocazioni, esaltando la presenza di un soggetto lirico in prima persona coi suoi movimenti concitati o accorati, il quale finisce col porsi come il vero protagonista poetico delle due canzoni»⁴⁰.

Tale azione si produce anche nella seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, «dove con transizione omogenea si torna a evocare il dramma degli italiani caduti per ‘le rutene / Squallide piagge’; abbastanza affine è anche la struttura metrica, differenziata sempre fra strofi pari e dispari, ma con inoltre un'ultima più breve (al modo delle antiche ultime di congedo)»⁴¹.

E l'“autobiografismo intrinseco al canto” (il soggetto recuperante nella descrizione del sentimento patrio il nesso poetologico: sopore degli italiani e ardimentoso spirito di rivolta) permea l'intera modulazione creativa.

³⁹ BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni*, cit. p. 34.

⁴⁰ ID., *Morfologia delle “Canzoni”*, cit., p. 16.

⁴¹ CONTINI, *All'Italia*, in *Antologia leopardiana*, cit., p. 15.

E la Donna-Italia e Dante⁴² ci immettono nella vicenda leopardiana tra membra e cuore, azione e immaginazione, illusione e prevaricazione dei sensi in un andirivieni sottile di recupero inventivo di un io che, appunto, si impone nel dettato versificatorio. Sventrato il nesso corpo-patria, esso viene addirittura reimpostato nella prima persona del soggetto agente e agito dalla propria avventura umana e sociale. L'io sveltante palesato nelle due canzoni esaminate apre l'adattamento poetico-esistitivo (storia personale-storia comunitaria) che dal 1818 si propone come prolungamento del proprio seme-linguaggio-parola: complemento predicativo del soggetto-poeta. Per cui la vedovanza, il «sola» (v. 200), ultima parola dell'ultimo verso de *Sopra il monumento di Dante* denota paradossalmente tutto il vigore dell'io e il destino della successiva poesia leopardiana.

⁴² Cfr. LEOPARDI, *Al Chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti – Giacomo Leopardi al Cavaliere Vincenzo Monti e Argomento di una Canzone sullo stato presente dell'Italia*, in ID., *Opere*, t. II., pp. 183-186 e 297-299.

Virginia di Martino

«ALLA SUA CARA ITACA ULISSE».
VIAGGI E NAUFRAGI NEL «CANZONIERE» DI SABA¹

Nei versi di *La cappella chiusa*, una delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* che Saba non espunge dall'edizione definitiva del *Canzoniere*, il poeta rievoca nostalgicamente la propria infanzia:

Dall'erta amica alla mia infanzia, all'ombra
della chiusa cappella, scorgo il cielo
pallido azzurro con le prime stelle,
l'Alpi lontane, i colli, la città
che sui colli si estese, che di borghi
s'arricchisce e di enormi
navi, onde tutti suonano i cantieri;
navi per mari, per porti remoti,
a chi li vide, non li vide mai,
sempre noti ed ignoti
(*La cappella chiusa*², pp. 30-31, vv. 28-37).

In questi versi il senso di solitudine, che più tardi si rovescerà nel complementare bisogno di identificazione nell'Altro³, si intesse di nostalgia per un tempo favoloso e perduto, quello dell'infanzia dominata dalla figura di Peppa⁴. Reimmergendosi nella visione, rimasta inalterata, del paesaggio che si offriva

¹ Il presente lavoro riprende e rielabora, ampliandole, alcune brevi note contenute in V. DI MARTINO, *Sull'acqua. Viaggi diluvi palombari sirene e altro nella poesia italiana del primo Novecento*, Liguori Editore, Napoli 2012.

² In U. SABA, *Tutte le poesie*, a c. di A. STARA, introduzione di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 1996. Tutti i componimenti di Saba sono citati da questa edizione, per cui si specificheranno i numeri di pagina e versi senza rinvio in nota.

³ Cfr. *Il Borgo*, pp. 324-326.

⁴ La visione panoramica dall'alto della collina è il tema anche di un'altra lirica della stessa sezione, *La casa della mia nutrice*: «La città dove nacqui popolosa / scopri da lei per la finestra aprica, / anche hai la vista del mar diletta / e di campagne grate alla fatica» (p. 18, vv. 5-8). Lo stesso titolo tornerà, più tardi, in alcuni componimenti di *Cuor morituro*.

al «piccolo Berto», il poeta lascia scivolare lo sguardo verso la marina che si intravede in basso. È possibile notare come la poesia sabiana, pur fortemente caratterizzata dalla presenza di oggetti reali (dei bambini che giocano, una capra che «bruca l'erba corta e rara», v. 17, un muro scarabocchiato con «pochi segni / di carbone», vv. 23-24), si apra a brevi squarci fiabeschi principalmente in concomitanza con il ricorrere del tema marino; mentre i dati, colti in un primo momento nella loro fisicità (le «navi, onde tutti suonano i cantieri»), si smaterializzano poi nei toni fantastici di un rituale che evoca un tempo remoto e sempre uguale a se stesso (e questo incantesimo è sottolineato anche dall'andamento cantilenante⁵ che, con la comparsa delle navi, assume il verso).

È sintomatico il fatto che, anche in versi più maturi, il tema del viaggio per mare si accompagni alla stessa atmosfera fiabesca e atemporale. L'io lirico si abbandona ancora alla contemplazione del mare dall'alto, accanto a una cappella che potrebbe essere la stessa delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, nei versi del *Borgo*:

La chiesa è ancora
gialla, se il prato
che la circonda è meno verde. Il mare
che scorgo al basso, ha un solo bastimento,
enorme,
che, fermo, piega da una parte
(*Il Borgo*, pp. 325-26, vv. 60-65).

Gli anni infantili sono recuperati e insieme distanziati in un velo di nostalgia: la chiesa e il mare, a dispetto degli anni trascorsi, partecipano ancora di un tempo sospeso. È proprio il mare l'elemento costante, invariato, che fa da comune denominatore fra passato e presente, e la stessa immobilità del bastimento sembra suggerire la momentanea interruzione del fluire temporale. La vita di Saba, come la nave, inclinata sotto il peso di gioie e dolori di cui è carica, si arresta si volge al passato: si realizza, nello spazio dei pochi versi citati, la sovrapposizione dei due piani temporali.

L'impronta fiabesca collegata al viaggio per mare, migrando dai versi giovanili a quelli di *Cuor morituro*, lascia la sua scia lungo tutto il *Canzoniere*: ne sono un esempio, tra tanti, *Nuovi versi alla luna*:

⁵ La corrispondenza sul piano metrico e sintattico è sostenuta infatti dalla presenza di parisosi, soprattutto nei vv. 35-37: al parallelismo dei versi si aggiungono anafore («navi ... / navi...», «per mari, per porti») ed epanalessi («a chi li vide, non li vide mai»).

La luna è uscita ignuda dalle nubi
 di madreperla.
 Affacciato a goderla,
 penso che innamorata sia d'un barbaro;
 penso una spiaggia ove al suo lume sbarcano
 quelli eroi sanguinosi che l'infanzia
 del mio cuore, e del mondo, ha tanto amato;
 richiudo amareggiato
 da lei, che vergognosi sentimenti
 m'infligge di puerili eroiche imprese,
 di guerre a vendicar l'amico intese,
 di flotte naviganti a lumi spenti
 (pp. 111-12, vv. 28-39).

Nel primo volume del *Canzoniere* Saba recupera il mito del viaggio, dunque, non per attualizzarlo come pratica di vita (il poeta non concepisce se stesso come «lupo di mare», come un Ungaretti; non vive la concretezza del viaggio come massima fonte di ispirazione per la poesia, come un Campana), ma per goderne la semplice riconquista memoriale, il fiabesco sapore infantile.

Ad un tono onirico e nostalgico saranno improntati, in *Mediterranee* (nel terzo volume del *Canzoniere*), anche i versi dedicati all'infanzia di Linuccia: il poeta presta i propri ricordi alla figlia ormai adulta, suscitando la visione del mare goduta da lei bambina:

In fondo all'Adriatico selvaggio
 si apriva un porto alla tua infanzia. Navi
 verso lontano partivano [...].
 Era una piccolo porto, era una porta
 aperta ai sogni
 (*Tre poesie a Linuccia* – 2, p. 551, vv. 1-3, 13-14).

Ma è anche vero che il rapporto che si instaura tra l'io ed il mare è spesso connotato dalla stessa ambivalenza su cui si basa il rapporto del poeta con la figura femminile, con l'immagine di Madre che tanti volti e tanti nomi assume nel *Canzoniere*⁶. Così, in *Trieste e una donna*, il poeta che tenta di allontanare da sé l'ossessivo ricordo di Lina si sente vittima di una marea che minaccia di inghiottirlo:

⁶ A questo proposito mi permetto di rinviare al già citato *Sull'acqua. Viaggi diluvi palombari sirene e altro nella poesia italiana del primo Novecento*, in part. al cap. *L'acqua, la donna, la notte*.

La fatica ch'io duro è vana cosa,
 che più ritorni quanto più ti scaccio.
 [...].
 Io sono il prigioniero in riva al mare,
 cui l'acqua entrava nella tonda cella,
 che per non affogare
 senza posa doveva lavorare
 a ricacciarla onde torna in eterno
 (*Nuovi versi alla Lina* – 6, p. 128, vv. 1-2, 5-9).

All'individuo preso dalla passione amorosa si offre la prospettiva di un annegamento, metaforico e paradossale naufragio senza nave, nel perimetro chiuso di una prigione, mentre l'acqua ha le caratteristiche ostili ed estranee della donna fedifraga. Al contrario, quando il mare è associato a immagini di fanciulle, ne sono colti i tratti di «cos[a] legger[a] e vagant[e]»⁷:

Ed io pensavo: Di tante parvenze
 che s'ammirano al mondo, io ben so a quali
 posso la mia bambina assomigliare.
 Certo alla schiuma, alla marina schiuma
 che sull'onde biancheggia, a quella scia
 ch'esce azzurra dai tetti e il vento sperde
 (*Ritratto della mia bambina*, p. 190, vv. 5-10).

La leggerezza della bambina fa tutt'uno con l'effervescenza di un'acqua di cui si coglie il movimento di superficie, la schiuma che imbianca le creste delle onde; contemporaneamente, al nodo simbolico acqua-fanciulla viene a mancare l'elemento notturno⁸ presente nei versi per Lina, quasi a ulteriore prova dell'assenza di profondità dell'immagine, tutta risolta in un gioco di parvenze capricciose, aeree, insensibili.

Il mare dunque, nei versi fin qui letti, è contemplato a distanza dal poeta, adulto o bambino. Eppure il piccolo Umberto ha anche sognato di viaggiare in

⁷ Così Saba scrive in *Ritratto della mia bambina*, p. 190, v. 13. Il sintagma dà anche il titolo alla sezione del *Canzoniere* in cui si trova la poesia in questione, insieme ad altre ispirate da un'altra fanciulla, altrettanto «leggera e vagante», Paolina.

⁸ Mircea Eliade nota che «fin dalla preistoria, il complesso Acqua-Luna-Donna era percepito come il circuito antropocosmico della fecondità» (M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, tr. it., a c. di P. ANGELINI, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 170).

prima persona; ma, sembra, solo per provare la gioia di «un lieto [...] ritorno», del «*nostos* di chi prima è andato via, di chi è partito pellegrino per il mondo»⁹:

Vedo navi il cui nome è già un ricordo
d'infanzia. Come allor torbidi e fiacchi
– forse aspettando dell'imbarco l'ora –
i garzoni s'aggirano; quei sacchi
su quella tolda, quelle casse a bordo
di quel veliero, eran principio un giorno
di gran ricchezze, onde stupita avrei
l'accolta folla a un lieto mio ritorno,
di bei doni donati i fidi miei
(*Il molo*, p. 117, vv. 5-13).

È da notare che, quando protagonista del viaggio è il bambino che fantastica, egli si eleva eroicamente al di sopra dell'equipaggio (i garzoni «torbidi e fiacchi»); quando invece l'adulto ha rinunciato ad attualizzare il viaggio, le varie figure di «garzoni» e «marinai» diventano oggetto di una rivalutazione: l'esempio più chiaro di questo cambiamento di prospettiva è il mozzo del *Canto di un mattino* (nella sezione *Preludio e canzonette*) che vive la piena identificazione con l'elemento primigenio, sotto lo sguardo del poeta-spettatore, montalianamente appartenente alla «razza / di chi rimane a terra»¹⁰.

Il marinaio «ancor giovanetto» (*Il canto di un mattino*, p. 225, v. 5) è simbolo della vita che è essa stessa viaggio («la gomina toglieva alla colonna / dell'approdo, e oscillava in mar la conscia / nave, pronta a salpare», vv. 6-8), e si immerge armonicamente in un paesaggio pacificato:

E l'udio cantare,
per se stesso, ma sì che la città
n'era intenta, ed i colli e la marina,
[...];
brillava il sole nel cielo, sul piano
vasto del mare, nel nascente giorno
(*Il canto di un mattino*, p. 225, vv. 9-11, 18-19).

⁹ M. PAINO, *Le vele di Saba*, in *Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana*, Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 5-6 ottobre 2017), a c. di G. BARONI e C. BENUSSI, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2018, p. 87.

¹⁰ E. MONTALE, *Falsetto*, in ID., *Tutte le poesie*, a c. di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1990, p. 15, vv. 50-51.

A contatto con l'acqua, avviene la trasfigurazione: il fanciullo che è vita irriflessa, e «personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza»¹¹, diviene figura di divina consapevolezza (mentre all'inizio è la sola nave ad essere «consucia»):

Sempre cantando, si affrettava il mozzo
alla partenza; ed io pensavo: È un rozzo
uomo di mare? O è forse un semidio¹²?

Si tacque a un tratto, balzò nella nave;
chiara soave rimembranza in me.
(*Il canto di un mattino*, p. 226, vv. 32-36).

In bilico tra la condizione di spettatore e la tentazione di rendersi protagonista della traversata marina in prima persona, nella *Quinta fuga* (in *Preludio e fughe*) l'io lirico ascolta il dialogo tra voci identificabili come espressioni della speranza primaverile e della malinconia autunnale.

L'una, «vitale e positiva»¹³, rievoca scenari edenici e viaggi verso luoghi incantati:

[...]. *Amo i paesi strani,
i mari azzurri d'isole fioriti,
dove, come qui il sole, arde la luna.*
[...].
Se un'isola è tra quelle, cui nessuna

¹¹ «Il "fanciullo" esce dal grembo dell'inconscio, come sua creatura, generata dal fondo stesso della natura umana, o meglio, della natura viva in generale. Egli personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia le profondità della natura» (C.G. JUNG, *Psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, in C.G. JUNG - K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1972, p. 135.).

¹² La trasfigurazione del ragazzo costituisce un punto di contatto fra la lirica sabiana e l'*Elegia di Pico Farnese* delle *Occasioni* di Montale. Il «rozzo uomo di mare» di Saba diviene protagonista di una trasfigurazione ad opera dell'elemento liquido, che lo rigenera e lo rende partecipe della propria divinità; nell'*Elegia di Pico Farnese*, similmente, il «fanciulletto Anacleto» «da lemure [è] ormai rifatto celeste» (in MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 183, vv. 63, 62): qui non è l'acqua bensì la donna, Clizia, a farsi garante della divinizzazione. Da notare anche l'uso, in entrambi i poeti, dell'aggettivo «celeste» associato a un fanciullo: oltre al montaliano Anacleto, anche il ragazzo sabiano di *Mediterranee* «che [...] ascolta» Entello (*Entello*, p. 529, v. 2) è definito «celeste».

¹³ PAINO, *Le vele di Saba*, cit., p. 377.

*nave approdava, ad essa io voglio giungere,
ad essa dare il mio nome.*
(*Quinta fuga*, p. 374, vv. 15-17, 19-21);

mentre l'altra, saldamente ancorata a terra, ricorda «un fanale» (v. 22), che

[...]: tutta notte
risplende solitario, e al navigante
il pericolo accenna. Or quello sono
io veramente: un monito a chi stanco
rincasa
(p. 374, vv. 22-26),

e professa la non praticabilità, l'inutilità finale del viaggio:

[...]. Restare,
andare – tu non sai? – sono una cosa.
Tutto è sempre in un punto che paurosamente
circonda lo stesso infinito.
Il vecchio stanco ed il ragazzo ardito
sono anch'essi una cosa? Un aureo anello,
che nel suo giro mirabile ha unito
il principio e la fine
(*Quinta fuga*, p. 375, vv. 33-40).

L'idea della coincidenza, nel soggetto stesso, di «vecchio stanco» e «ragazzo ardito», «del sì e del no [...] alla vita, alla “calda vita”, amata e odiata al tempo stesso»¹⁴, ci dice quanto, in Saba, sia difficile attribuire un unico valore alla simbologia del viaggio per mare. Facendo un passo indietro, se da *Preludio e fughe* torniamo a *Cuor morituro*, ascoltiamo la domanda rivolta dall'io lirico alla propria anima:

Fosse vero che invano
non si vive? E che tutto
ritorna, tutto
si dà la mano?

Di', ne saresti lieta,
tu conscia anima mia,

¹⁴ SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, a c. di STARA, con un saggio introduttivo di LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2001, p. 247.

riprendere la via
stessa alla stessa meta?

Forse. Ma meno ancora
ti basta a naufragare
con più pace nel mare
da cui venivi allora

che la madre ci diede
questo corpo mortale
(*Girotondo*, p. 327, vv. 1-14).

Ciò che per l'Ungaretti dell'*Allegria* è una certezza, il ritorno di tutto, il «girotondo» di tutti gli anelli¹⁵ del ciclo della vita, la scoperta della coincidenza di meta e punto di partenza¹⁶, per Saba resta un'interrogazione sospesa: anche perché «il motivo leopardiano del pacificante naufragio nel mare viene esplicitamente associato da Saba alla figura materna e alla mortifera nascita da lei data»¹⁷.

È in questi versi, probabilmente, un'eco del pensiero nietzscheiano di *Così parlò Zarathustra*:

O Zarathustra, [...] le cose stesse tutte danzano per coloro che pensano come noi: esse vengono e si porgono la mano e ridono e fuggono – e tornano indietro. Tutto va, tutto torna indietro; eternamente ruota la ruota dell'essere. Tutto muore, tutto torna a fiorire, eternamente corre l'anno dell'essere¹⁸.

Nei versi di *Cuor morituro*, dunque, viene presa in considerazione l'idea di una risoluzione dei contrasti («tutto si dà la mano», scrive Saba; «le cose

¹⁵ Cfr. L. POLATO, *L'aureo anello. Saggi sull'opera poetica di Umberto Saba*, FrancoAngeli, Milano 1994.

¹⁶ Anche nell'ultimo Ungaretti viene raggiunta la consapevolezza della reversibilità del tempo, nel *Taccuino del Vecchio*: «Mentre arrivo vicino al gran silenzio, / Segno sarà che niuna cosa muore / Se ne ritorna sempre l'apparenza? // O saprò finalmente che la morte / Regno non ha che sopra l'apparenza?» (G. UNGARETTI, *Ultimi cori per la Terra Promessa* - 9, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. e con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, Mondadori, Milano 2009, p. 316, vv. 7-11).

¹⁷ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2009, p. 154.

¹⁸ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, tr. it., a c. di M. MONTINARI, Adelphi, Milano 2001, p. 255.

[...] si porgono la mano e ridono e fuggono», secondo Nietzsche), di un finale approdo-ritorno al mare da cui derivano le vite individuali.

«Sembra una ricerca della verità»¹⁹: il poeta, tuttavia, «svela l'intenzione di non approfondire il discorso»: «basta la sola parola "Forse"»²⁰ a chiudere la domanda rivolta alla propria anima.

Ancora un quesito nell'*Ottava fuga*, dialogo tra «una fogliolina appena nata» (v. 1) e «la fresca vernice di un vapore / che fischia per salpar la prima volta» (vv. 3-4).

Il dolore di chi è condannato a restare si intreccia, in controcanto, con l'incertezza della partenza obbligata: il viaggio affascina e spaventa, esalta ed incute timore:

*Oh potessi seguirti! Oh te beata
che «devi» rimanere! E tu, potendo,
non partiresti? Non lo so. M'attendo,
come il giovane mozzo alla sua prima*

*prova, veder di grandi cose
(Ottava fuga, p. 391, vv. 9-13).*

Saremmo tentati di attribuire a Saba, che più volte abbiamo visto in atto di contemplare partenze altrui, la sola voce di chi resta: ma forse la voce della foglia desiderosa di viaggiare altro non è che un'eco dei desideri del bambino che disegnava i bastimenti visti dall'alto di una collina.

«È il caso di partire? di restare? Rimani / se puoi, parti se devi»²¹, aveva già scritto Baudelaire: in Saba convivono, così, «la ricerca della possibilità e la fuga dalla necessità»²², e «la ricerca della necessità e la fuga dalla possibilità»²³, nonostante la consapevolezza che il necessario sia più rassicurante del possibile.

Anche ne *La Vetrina* (ancora in *Cuor morituro*) a prevalere sul tono mitico, precluso al poeta ammalato, è il tono fiabesco utilizzato per raccontare l'origine

¹⁹ BARONI, *Saba quasi extravagante*, in *Saba extravagante*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, 14-16 novembre 2007), a c. di BARONI, «Rivista di letteratura italiana», 2008, XXVI, 2-3, p. 341.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ CH. BAUDELAIRE, *Il viaggio - VII*, in ID., «*I fiori del male*» e altre poesie, tr. it. di G. RABONI, con testo a fronte, Einaudi, Torino 1987, p. 223, vv. 5-6.

²² W.H. AUDEN, *Gli irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, tr. it., a c. di G. SACERDOTI, Fazi Editore, Roma 1995, p. 92.

²³ *Ivi*, p. 94.

di alcune «pinte tazzine» (p. 312, v. 46) «del divino per me milleottocento» (v. 43), su cui si sofferma lo sguardo:

Bianche stoviglie, ove son navi in blu
dipinte, un porto, affaccendate genti
intorno a quelle. [...].
Approdava ogni mese un bastimento
a questo porto di traffici amico,
con di voi sì gran copia che il mendico
come il ricco ne aveva. Aveva il tempo
fornito appena atroce guerra, e pace
era sui mari, ma non mai nel cuore
dell'uomo
(*La vetrina*, pp. 311-12, vv. 5-7, 52-58).

Ma il tono da fiaba utilizzato per raccontare l'origine (lontana nel tempo e nello spazio) delle stoviglie non si traduce in una condizione di serenità, non muta lo stato d'animo dell'io lirico, che resta ancorato ad una sensazione di tristezza: «Non vissuto invano, / più d'esser nato la sventura sento» (p. 312, vv. 62-63).

Come abbiamo notato già a proposito delle *Fughe*, dunque, è lo stato d'animo del poeta la chiave di lettura delle singole liriche, in cui il medesimo motivo, quello del viaggio per mare, può diventare nient'altro che un'allegoria della vita interiore; così accade ne *Le quattro stagioni* (*Preludio e canzonette*), in cui l'età giovanile è un «mare tempestoso», mentre l'io lirico si immedesima in una barca²⁴:

La giovinezza è un mare
tempestoso; mai pace
la tua barca vi trova
(*Le quattro stagioni*, p. 245, vv. 13-15).

In un mare potenzialmente avverso, da governare senza potervisi abbandonare placidamente, il viaggio si identifica con la necessità di resistere alle forze che, più pericolose perché interne, minacciano la pace dell'io, e diventa occasione «di esplorazione e scoperta», ma anche di «erranza di ricerca e persino di perdizione»²⁵.

²⁴ In *Attrito* anche Ungaretti si riconosce contemporaneamente mare e barca in pericolo: «Sono come / la misera barca / e come l'oceano libidinoso» (in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 90, vv. 4-6).

²⁵ Possono rispecchiare la condizione dell'io lirico sabiano queste parole, dedicate da Boitani a *Ulisse e l'Esodo: Fondane dopo il naufragio*, in P. BOITANI, *Esodi e Odissee*, Liguori

Il poeta non riesce a sperimentare l'ipotesi di dolcezza, leopardianamente promessa dal naufragio, se non quando all'acqua è associata l'immagine della balia, e le figure femminili "positive" che ne sono simbolo (come talvolta la figlia). Possiamo allora affermare, sulla scorta di Lavagetto, che in Saba «significati opposti possono presentarsi al di sotto dello stesso significante»²⁶:

Il legame simbolico non è mai intrinseco e invariabile [...], ma dipende sempre dal contesto: il significato è un valore di posizione, ogni termine si orienta sul campo in cui si trova ad operare e può, di volta in volta, assolvere funzioni semanticamente contrastanti²⁷.

Se leggiamo la prima delle *Tre poesie alla mia balia*, notiamo immediatamente quanto il tono sia mutato rispetto ai versi di *Girotondo*:

Mia figlia
mi tiene il braccio intorno al collo, ignudo;
ed io alla sua carezza m'addormento.

Divento
legno in mare caduto che sull'onda
galleggia. E dove alla vicina sponda
anelo, il flutto mi porta lontano.
Oh, come sento che lottare è vano!
Oh, come in petto per dolcezza il cuore
vien meno!
(*Tre poesie alla mia balia* – I, p. 405, vv. 1-10).

Qui l'abbraccio del mare è anticipato e propiziato dall'abbraccio della bambina, che, fattasi madre del poeta, ne permette il sonno: l'io lirico diventa, così, elemento docile (come l'ungarettiana «docile fibra / dell'universo» dei *Fiumi*²⁸) immerso nell'acqua, anticipando il tono dei versi montaliani che apriranno *Barche sulla Marna*: «Felicità del sughero abbandonato / alla corrente»²⁹; con la differenza che, nella lirica di Montale, la «felicità» appartiene all'og-

Editore, Napoli 2004, p. 110.

²⁶ LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1974, p. 119.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 82, vv. 30-31.

²⁹ MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 179, vv. 1-2.

getto inanimato, e non all'uomo³⁰, mentre nei versi di Saba l'identificazione dell'individuo con la trave gli consente di sperimentare l'abbandono fiducioso all'elemento originario.

Che la caduta in mare sia qui connotata positivamente è provato da un riscontro con *Ritratto della mia bambina*, di cui già abbiamo parlato: al poeta «in mare caduto che sull'onda / galleggia» corrisponde la figura della figlia assimilata alla «marina schiuma / che sull'onde biancheggia» (p. 190, vv. 8-9).

L'esitazione di un attimo, la momentanea resistenza opposta alle ondate del passato che torna, del recupero memoriale che avanza, ricercato e temuto³¹ nello stesso tempo, viene vinta dalla forza, suadente ed irresistibile, dei flutti. Accade, così, che «la vita ricorda le sue origini; ricorda di essere nata dalle acque; e – per l'inconscio – mare = ma(d)re»³². Ma ora la figura che si riaffaccia dal passato è quella della nutrice: la donna che sempre Saba sentirà come madre più vera si rende presente, e il ritorno all'infanzia si configura come conseguenza del naufragio.

Al seno
 approdo di colei che Berto ancora
 mi chiama, al primo, all'amoroso seno,
 ai verdi paradisi dell'infanzia
 (*Tre poesie alla mia balia* – I, p. 405, vv. 11-14).

Dal grembo della figlia al grembo della balia: si è compiuto il passaggio alla figura materna per antonomasia del *Canzoniere* sabiano, «all'amoroso seno», emblema del tempo felice, del possesso del mondo intero da parte del bambino. L'acqua, nota Bachelard, «diventa il simbolo del ritorno al seno

³⁰ Alla vista del sughero e delle «barche sul fiume, agili nell'estate» (MONTALE, *Barche sulla Marna*, cit., p. 179, v. 5), l'uomo s'illude che sia possibile identificarsi con il tutto: «Il sogno è questo: un vasto, / interminato giorno che rifonde / tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore / e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo, / il domani velato che non fa orrore» (vv. 19-23). Ma il soggetto deve adattarsi ad un'altra condizione: «Qui... il colore / che resiste è del topo che ha saltato / tra i giunchi o col suo spruzzo di metallo / velenoso, lo storno che sparisce / tra i fumi della riva» (p. 180, vv. 30-34).

³¹ Michelet nota che «l'acqua aiuta, è vero, il nuotatore, ma lo domina; egli si sente come un bambino debole, cullato da una mano possente che può anche stritolarlo» (J. MICHELET, *Il mare*, tr. it., a c. di J. BORIE, il melangolo, Genova 1992, p. 16).

³² SABA, *Scorciatoie e raccontini* – *Quarte scorciatoie e un raccontino*, in ID., *Tutte le prose*, cit., p. 43 (corsivo nel testo).

materno»³³. Al contatto col seno della balia segue l'accesso a quei «verdi paradisi dell'infanzia»³⁴, dei quali già in precedenza il poeta aveva cercato, invano, di riappropriarsi.

Nella sezione dedicata al *Piccolo Berto*, inaugurata dalle *Tre poesie alla mia balia*, troviamo numerosi versi dedicati al mare: il piccolo Umberto che torna a far visita alla nutrice dopo esserle stato lontano diventa, nel ricordo del poeta maturo, immagine di approdo al porto agognato.

[...]. Alla sua cara Itaca Ulisse
non ebbe forse un più lieto ritorno
del mio, di Berto in via del Monte. Il giorno
era sereno fulgido; modello
rimasto in me d'ogni bel giorno, immagine
viva parlante di felicità
(*Partenza e ritorno*, p. 423, vv. 38-43).

L'ulissismo di Saba, un ulissismo tutto interiore, coincide con la sua capacità di «riprendere la navigazione verso nuovi mondi dopo qualsiasi prova dolorosa»³⁵, di aprirsi a nuove possibilità di esperienze del cuore.

Ma l'Ulisse che identifica lo scopo della propria *quête* nel «baci[are] la sua petrosa Itaca», perde in umanità e consistenza di fronte al bambino che «approd[a]» «all'amoroso seno» della «madre di gioia» (*Nutrice*, p. 454, v. 8): la figura dell'eroe serve solo ad indicare, per antonomasia, il viaggiatore che dopo lunghe vicissitudini approda al porto tanto desiderato. Anche secondo Eliade «le sofferenze e le “prove” attraversate da Ulisse sono favolose, eppure qualsiasi *ritorno al focolare* “vale” il ritorno di Ulisse a Itaca»³⁶.

Ad Ulisse è dedicato, fin dal titolo, un componimento «di respiro epigrammatico»³⁷ di *Parole*: l'eroe astuto e paziente è raffigurato triste, preda di presentimenti di morte, abbandonato da ogni desiderio o slancio verso il futuro:

³³ G. BACHELARD, *La poesia dell'acqua*, in ID., *Causeries (1952-1954)*, tr. it., a c. di V. CHIORE, con Prefazione di J.L. POULIQUEN, il melangolo, Genova 2005, p. 39.

³⁴ Di paradisi infantili marcati dal colore verde aveva già dato una rappresentazione Baudelaire: «il verde paradiso degli amori infantili / così innocente e colmo di piaceri furtivi» (BAUDELAIRE, *Moesta et errabunda*, in ID., «*I fiori del male*» e *altre poesie*, cit., p. 105, vv. 25-26).

³⁵ E. CACCIA, *Lettura e storia di Saba*, Bietti, Milano 1967, p. 171.

³⁶ ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 347.

³⁷ S. CARRAI, *Saba*, Salerno Editrice, Roma 2017, p. 200.

O tu che sei sì triste ed hai presagi
 d'orrore – Ulisse al declino – nessuna
 dentro l'anima tua dolcezza aduna
 la Brama
 per una
 pallida sognatrice di naufragi
 che t'ama?
 (*Ulisse*, p. 439).

L'Ulisse che in *Partenza e ritorno* era funzionale ad un paragone che rimarcasse l'unicità della vicenda del poeta, è ora «probabilmente il poeta stesso»³⁸, come confessa Saba in *Storia e cronistoria del Canzoniere*: «Nella figura di quell'astuto greco egli si è più volte (non sappiamo se a torto o a ragione; probabilmente più a torto che a ragione) "eroicizzato"»³⁹. Eppure il laerziade, nei versi di *Parole*, non sembra tanto termine di un processo di eroizzazione: è un uomo stanco, «assediato da una domanda»⁴⁰ sulla brama, sull'eros, da sempre per l'eroe «ambiguo risarcimento dall'ardua esperienza»⁴¹ della navigazione pericolosa e della costante possibilità di naufragio. Già in una lirica di *Cuor morituro* la brama era al centro del discorso del poeta, che le si rivolgeva usando la seconda persona:

Ti riconosce colui che alla sera,
 con lotta e pena, della vita è giunto;
 ti riconosce e, per sfuggirti, morte
 s'invoca; [...].
 (*La brama*, p. 320, vv. 18-21).

E in *Parole* Ulisse è rappresentato appunto alla «sera [...], della vita»: avendo perso, tuttavia, la certezza che nella brama, nel desiderio che spinge «gente [a] andare e venire, / alte navi [a] partire» (*La brama*, p. 322, vv. 76-77) si trovi «quanta dolcezza ha in sé il creato» (*La brama*, p. 320, v. 9); è ormai

³⁸ SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 287.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ S. RITROVATO, *Un «dattiloscritto sogno mediterraneo» nella poesia di Umberto Saba*, in «... E c'è di mezzo il mare»: lingua, letteratura e civiltà marina, Atti del XIV Congresso dell'A.I.P.I. (Spalato, 23-27 agosto 2000), a c. di B. VAN DEN BOSSCHE, M. BASTIAENSEN, C. SALVADORI LONERGAN, Franco Cesati Editore, Firenze 2002, 2 voll., vol. II, p. 85.

⁴¹ G. FERRONI, *Il mare nell'epica, l'epica del mare*, in *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli (13-16 settembre 2004) promosso dal Centro Pio Rajna, Salerno Editrice, Roma 2006, p. 115.

«un uomo qualunque, stanco di procedere ininterrottamente per il mondo e di cercare una felicità che, forse, ha intuito non essergli stata riservata in sorte»⁴².

L'eroe dell'*Odissea* ritorna in *Mediterranee*; ancora, come in *Parole*, invecchiato e deluso dalla vita:

Penso un mare lontano, un porto, ascose
vie di quel porto; quale un giorno v'ero,
[...];
Penso cupa sirena
– baci ebbrezza delirio –; penso Ulisse
che si leva laggiù da un triste letto
(*Mediterranea*, p. 541, vv. 1-2, 7-9).

Bárberi Squarotti ha notato che «il porto è specificamente precisato: Trieste e la città, ritrovati dopo tante rovine e tanti affanni, che rimandano al mare come l'allegoria di una vicenda di vita, iniziata da un porto e da una città per riapprodarvi alla fine»⁴³. La vicenda del poeta e quella dell'eroe navigatore sono accostate, come già in *Partenza e ritorno*, per far risaltare la felicità del primo sulle inquietudini e sulla tristezza finale del secondo: Saba è reduce da «un'ultima vittoria» (v. 5) che per scaramanzia «deprec[a]» (v. 5) levando «supplice» «agli dei le palme» (vv. 4, 3) ma che lo spinge a notare – pur tra parentesi e come sottovoce, nella speranza di non essere udito dalle invidiose divinità: «(ma il cuore, per dolcezza, regge appena)» (v. 6).

Il verso conserva la traccia dell'esclamazione presente nella prima delle *Tre poesie alla mia balia*: «Oh, come in petto per dolcezza il cuore / vien meno!» (p. 405, vv. 9-10), a suggellare la situazione di felicità in cui si trova l'io lirico, presso una figura femminile dispensatrice di gioia. Proprio questa eco che rimanda a Peppa spinge a pensare che la «cupa sirena», l'accenno alla quale si trova in una posizione ambigua, riguardi solo l'esperienza di Ulisse, e non quella di Saba: al poeta la dolcezza (che è la sensuale «sovrumana dolcezza»,

⁴² E. MEZZETTA, *Eroi nel Canzoniere. Oreste, Ippolito, Ulisse tra ritorni e partenze*, in *Saba extravagante*, cit., p. 193. Per contrasto, si veda l'atteggiamento di «euforico vitalismo» di un altro poeta navigatore, Giovanni Comisso, che «non fa altro che veleggiare lungo l'Adriatico orientale [...], sostare presso insenature di fortuna, per poi riprendere il suo incessante vagabondaggio marino su una sorta di *bateau ivre* alla ricerca di nuove terre, figurazioni di universi edenici, in cui ritrovare un'armonia smarrita a contatto con lo scenario variegato della natura» (A. SACCONI, *Il porto dell'amore: il «libretto carnale e febbrile» di Giovanni Comisso*, in *Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana*, cit., p. 81 e p. 87).

⁴³ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Entello e Ulisse*, in *Saba extravagante*, cit., p. 73.

di cui si parla in una poesia per Chiaretta⁴⁴) non può nascere sotto il segno di quell'aggettivo «cupa».

Al contrario, Ulisse è bloccato in una condizione di incantamento erotico (che sembra segnato quasi da una coazione a ripetere, a cui fa pensare l'elencazione asindetica «baci ebbrezza delirio») seguito non da appagamento quanto da tristezza, all'ombra di una sirena oscuramente padrona del destino dell'eroe. Ma «l'Ulisse invecchiato [...], risorge dal triste letto per riprendere il suo viaggio»⁴⁵; e arriviamo alla seconda poesia intitolata all'eroe dal multiforme ingegno, in chiusura di *Mediterranee*. Dalla terza persona adoperata nel *Piccolo Berto* o in *Mediterranea*, passando per il *tu* che compare in *Parole*, approdiamo ad una confessione fatta in prima persona da un Ulisse che «figura come l'incarnazione archetipica del viaggiatore diventato narratore, che trasforma i propri ricordi in avventura poetica e spirituale»⁴⁶.

Rievocando i viaggi compiuti in «giovanezza» (*Ulisse*, p. 556, v. 1) «lungo le coste dalmate» (v. 2), Ulisse parla di «isolotti» (v. 2) «belli come smeraldi» (v. 6) che offrono approdo non all'uomo, piuttosto a qualche «uccello [...] intento a prede» (v. 4): non ci sono più Circe o Calipso o Nausicaa, su isole provvisorie, che attendono gli sbarchi del navigatore, e il mare (che «non è un mare di sabbia, ma un mare di scoglio e di roccia bianca»⁴⁷) non nasconde porti, ma insidie «scivolos[e]» (v. 5) che inducono a spingere le vele «più al largo» (v. 8).

Trascorsa la giovinezza, Ulisse ci racconta del suo presente, della sua vecchiaia:

[...]. Oggi il mio regno
 è quella terra di nessuno. Il porto
 accende ad altri i suoi lumi; me al largo
 sospinge ancora il non domato spirito,
 e della vita il doloroso amore
 (p. 556, vv. 9-13).

⁴⁴ «Sovrumana dolcezza / io so, che ti farà i begli occhi chiudere / come la morte», *LamORosa spina* – 12, p. 218, vv. 1-3.

⁴⁵ BÀRBERI SQUAROTTI, *Entello e Ulisse*, cit., p. 73.

⁴⁶ VAN DEN BOSSCHE, «Antico mare perduto...». *Gli spazi del mito in «Mediterranee»*, in «Si pesa dopo morto», Atti del Convegno internazionale di Studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e Virgilio Giotti (Trieste, 25-27 ottobre 2007), a c. di BARONI, «Rivista di letteratura italiana», 2008, XXVI, 1, p. 169.

⁴⁷ C. MAGRIS, *C'è di mezzo il mare*, in «... E c'è di mezzo il mare»: lingua, letteratura e civiltà marina, cit., p. 16.

«L'eroe della nostalgia e del ritorno»⁴⁸ ha compreso che «la meta è partire»⁴⁹, come scriveva Ungaretti in *Lucca*, diventando eroe dell'inquietudine, non per sete di conoscenza⁵⁰ ma perché ormai sa che per ogni uomo

il nuovo compito consiste non nel giungere in un porto sicuro (perché non vi sono più punti di approdo, ogni vita individuale è costitutivamente inconclusa, ogni civiltà è essenzialmente incompiuta), ma nel navigare all'infinito. Non dobbiamo desiderare il rientro nelle acque calme di un porto, ma continuare ad andare avanti anche se non conosciamo la meta e se le tempeste precedenti hanno rovinato la nave⁵¹.

Ulisse è perciò alter ego del poeta, e contemporaneamente «paradigma della modernità, mito [...], dell'abbandono e della separazione»⁵², emblema della consapevolezza, propria di ogni uomo, di non poter trovare davvero un *ubi consistam*, di non essere altro, in fondo, che un girovago⁵³, un nomade, votato perennemente al viaggio: che «sempre ricomincia, ha sempre da ricominciare, come l'esistenza»⁵⁴.

Mediterranee si chiude sulle luci lontane di un «porto di quiete e saggezza»⁵⁵, destinate ad altri e osservate dal «largo» (v. 11) dal poeta-Odisseo incalzato da un amaro amore⁵⁶ per la vita. È invece rovesciata la prospettiva dell'io lirico che parla in *Cielo*, nella sezione *Uccelli*. Mentre per Ulisse vale la «filosofia» ungarettiana⁵⁷ che porta il «superstite lupo di mare» sopravvissuto al naufragio

⁴⁸ CARRAI, *Saba*, cit., p. 198.

⁴⁹ UNGARETTI, *Lucca*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 133. Nei versi di *Mediterranee* Saba sembra avvicinarsi alla «immagine centrifuga, ritmicamente frantumata del nomade, del viandante, dell'avventura [...] che in Ungaretti, nella definizione della propria identità, si alterna di continuo con quella centripeta, nostalgica dell'ordine, della tensione al porto» (A. SACCONI, «La meta è partire». *Ungaretti e Lucca*, in *La sabbia e il marmo. La Toscana di Mario Tobino*, a c. di FERRONI, Donzelli, Roma 2012, pp. 33-34).

⁵⁰ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Entello e Ulisse*, cit., p. 73.

⁵¹ R. BODEI, *Navigatio vitae*, in *La letteratura del mare*, cit., p. 34.

⁵² MEZZETTA, *Eroi nel Canzoniere. Oreste, Ippolito, Ulisse tra ritorni e partenze*, cit., p. 194.

⁵³ Cfr. UNGARETTI, *Girovago*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 123: «In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare» (vv. 1-5).

⁵⁴ MAGRIS, *Prefazione*, in ID., *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. VIII.

⁵⁵ CARRAI, *Saba*, cit., p. 199.

⁵⁶ Amaro com'è spesso amaro l'amore nel *Canzoniere*: quello «con gelosia» di *Trieste* (p. 89, v. 14), quello per la «voce amara» di *Lina* (*Dico al mio cuore...*, p. 135, v. 11), per fare solo due esempi.

⁵⁷ I versi di *Allegria di naufragi* (in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 99) erano in origine posti sotto il titolo di *Filosofia del poeta*: cfr. F. CORVI - G. RADIN, *Apparato*

a riprendere il viaggio, il marinaio di *Cielo* è stancamente – e saggiamente – tornato a riva, rassegnato a «sottrarsi a[l ...] gioco alterno di creazione e distruzione»⁵⁸ che il mare governa.

Figura ultima di quegli «eroi che tornavano da mete / lontane, dopo immortali viaggi» (*La bugiarda*, p. 93, vv. 9-10), che abbiamo visto popolare il *Canzoniere* in veste di mozzi, giovinetti a bordo di navi più o meno fiabesche, il «lupo di mare» di Saba incarna il senso di stanchezza che avverte il poeta: mascherandosi da marinaio sazio di mare e di vita, Saba «accetta la vecchiaia imminente come per poter scaricare su di lei la colpa di essere un escluso, trasferire questa colpa dalla propria persona agli anni»⁵⁹. Il gesto di Lina, che «spalanca la finestra» (*Cielo*, p. 572, v. 2), consente al poeta di godere della vista di spazi immensi senza doversi esporre ai rischi della navigazione, bensì restando «tranquillo a riposo» (v. 4). Forse ormai arresosi all'«antichissimo sospetto presupposto nella metaforica del naufragio: che in tutte le navigazioni umane sia implicito un elemento di sconsideratezza, se non di empietà»⁶⁰, il vecchio Saba siede alla finestra e confessa:

Non chiedo altro. Fumare
la mia pipa in silenzio come un vecchio
lupo di mare
(*Cielo*, p. 572, vv. 7-9).

delle varianti a stampa, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 608.

⁵⁸ BODEI, *Distanza di sicurezza*, in H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, tr. it., il Mulino, Bologna 1985, p. 8.

⁵⁹ G. DEBENEDETTI, *Il grembo della poesia*, in ID., *Intermezzo*, il Saggiatore, Milano 1972, p. 42. Il saggio, del 1945, si riferisce alle raccolte di Saba edite negli anni immediatamente precedenti; ma le affermazioni di Debenedetti restano validissime anche se riferite a *Uccelli*, datata 1948.

⁶⁰ BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., p. 31.

Maria Dimauro

PER UNA METRICA DELLA MEMORIA:
D'ARRIGO FINO A «HORCYNUS ORCA»

[...] che toglie e dà,
il mare, la memoria. E amore anche
fissa i suoi occhi attenti. Ma
quello che permane, lo sanciscono i poeti¹.
(*Andenken*)

La fissità d'elezione, all'interno della diade hölderliniana *memoria/poesia*, dello spettro multiforme della *durata* – intesa come invariabile permanenza, pur nella tesa mobilità dell'*inventio*, di quelle categorie – misura la stretta distanza, nella scrittura darrighiana, delle forme di questa dall'ipotesi dell'autore di *Iperione* e degli *Inni* ed *Elegie*, e parimenti la medesima circolazione e diffusione dell'*architetto poetico* all'interno dei vari generi in cui D'Arrigo si è esercitato lungo una vita; quasi un 'genere d'elezione', si diceva, che informa di sé il romanzo e la scrittura giornalistica e saggistica alludendo ad una, se non programmatica, altresì puntuale e rigorosa *metrica della memoria*, tematica e stilematica, che rimanda ad una evidente *circolarità* della categoria mnestica appuntata all'incunabolo in versi 'prima di *Horcynus Orca*', la quale si accampa come peculiare cifra esegetica ed interpretativa della globale parabola espressiva dell'autore.

Prefigurare e configurare, infatti, la costellazione dell'esperienza poetica di *Codice siciliano* nel romanzo sottolinea una sorta di «sapienzialità stilistica»²

¹ Alcune poesie di Hölderlin (tradotte da Gianfranco Contini), Einaudi, Torino 1987, p. 20.

² F. GIARDINAZZO, "Sui prati, ora in cenere, di Omero". Elementi per una genealogia poetica di «Horcynus Orca», in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a c. di F. GATTA, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p. 118.

determinante per individuare i motivi che si dilateranno con calcolata profondità nella sua struttura, nel suo intreccio epico-tragico; per cui ben a ragione un critico avveduto come Giuliani ebbe a definire la macchina *horcyniana* «un immane *poema in prosa* [...] sui pescatori dello Scill'e Cariddi»³; e un altrettanto accorto esegeta della prima ora come Pampaloni poté attribuire giustamente al romanzo un peculiare «lirismo malinconico»⁴.

Se però è giusto definire il *Codice* come una sorta di «carta di circolazione del romanzo»⁵, nonché inequivocabile palinsesto de *La testa del delfino*, de *I giorni della fera* e de *I fatti della fera* (e tutti insieme di *Horcynus*), il fatto che le due edizioni della raccolta poetica darrighiana (1957 e 1978) si posizionino come gli estremi entro cui s'inarcano la stesura e il compimento del romanzo, e che l'ultima edizione comprende l'inserzione di nuovi testi che nel tempo si erano andati aggiungendo al *corpus* principale quasi a chiudere (rinnovandolo) il cerchio della poesia, testimonia di una permanenza del 'codice' poetico resistente persino alla ventennale macchina narrativa.

In questo senso 'funziona' la categoria memoriale in D'Arrigo; sulle orme dell'amata poesia di Hölderlin, con una tesi sulla quale il nostro si laureò nel 1942, come se ne ricava dalle sparute notizie biografiche⁶, la memoria è *Andenken*, che è insieme pensiero rammemorante e nostalgia; un pensiero che si volge indietro anticipando, e che quindi non contempla il contingente, ma appartiene alla *durata* e al *destino*. Giustamente Heidegger, interprete di quei versi, poteva concludere:

lungo l'escursione in mare la costa di casa deve venire dimenticata e il pensiero deve venire rivolto al paese straniero. Il mare, togliendo il pensiero che rammemora la patria, ne dispiega al tempo stesso la ricchezza. Una volta che il suo aperto sia stato attraversato, il mare conduce alla costa straniera e qui risveglia il pensiero dell'estraneo, che deve venire appreso affinché nel ritorno a casa si compia l'appropriazione del proprio nel rappresentare l'estraneo portato con sé e a tal modo trasformato. Il mare, così, toglie memoria in quanto dà. Ma esso al tempo stesso dà memoria in quanto toglie. È soltanto la dedizione

³ A. GIULIANI, *Un poema in prosa*, in «Il Messaggero», 26 febbraio 1975.

⁴ G. PAMPALONI, *Horcynus Orca*, in «Nuova Antologia», marzo 1975.

⁵ L. ARCHIBUGI, *L'andirivieni del ritorno*, in «L'illuminista», n. 25/26, IX, gennaio/agosto 2009, p. 124.

⁶ Cfr. le parole di D'Arrigo a Vittorini, al tempo della loro corrispondenza in vista della pubblicazione de *I giorni della fera*, in E. VITTORINI, *Notizia su Stefano D'Arrigo*, in «Il Menabò di letteratura», 3, 1960.

all'estraneo concessa lungo la rotta marina a risvegliare, alla vista dell'estraneo stesso, il pensiero del proprio⁷.

Il pensiero che 'ritorna su se stesso' è quello di una poesia-destino che si muove circolarmente, e in orizzontale e in verticale, lungo gli assi della durata e della memoria.

Al pari dell'hölderliniano Iperione, anche le parabole di 'Ndrja, protagonista di *Horcynus Orca*, e di D'Arrigo stesso (e del suo riflesso poetico nel *Codice*) si muovono all'insegna di un *ritorno* o di un *desiderio* del ritorno che si scontreranno con una *impossibilità* del ritorno: l'emigrazione-esperienza, la *Wanderung*, non si svolgerà come un *Bildungsroman*, né condurrà ad una *Vollendung*, ad una perfezione⁸. Iperione troverà rifugio alla sua solitudine nella Natura; 'Ndrja, andando a ricongiungere i lembi dello Stretto nel suo viaggio di ritorno dalla guerra alla natia Cariddi, verrà colpito da un proiettile fatale prima di poter elaborare la sua 'esperienza', divergendo dalla rotta ulissiaca e replicando mimeticamente il «nato per breve tempo», l'omerico Achille, «*enfant gâté della natura*»⁹; D'Arrigo canterà nei versi del *Codice* l'impossibilità dell'agognato ritorno in Sicilia.

La 'metrica della memoria' si muove, dunque, e come un percorso circolare all'interno della scrittura darrighiana dalla poesia al romanzo e, più profondamente e costitutivamente, come spartito e palinsesto che squaderna e assomma in sé i paralleli movimenti del ritorno, dell'origine, del desiderio, dell'interdizione del desiderio.

1. Peripli dell'*idea*

La circolarità intrinseca alla scrittura darrighiana trova nell'architetto poetico un inesauribile semenzaio creativo. La coscienza «memorativa e affabulatoria»¹⁰ di 'Ndrja Cambria, alter-ego del poeta e suo sostituto – una volta appurata la *béance*, il vuoto annidato nei versi del *Codice*, l'impossibilità della parola per troppa lacerazione autobiografica e memoriale, e che cerca

⁷ M. HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, p. 169.

⁸ F. HÖLDERLIN, *Iperione*, a c. e con trad. it. di G.V. AMORETTI, Feltrinelli, Milano 1991, p. 20 e p. 40.

⁹ ID., *Su Achille [III]*, in *Scritti di estetica*, a c. di R. RUSCHI, SE, 144, Milano 2004, pp. 75-76.

¹⁰ A. CEDOLA, *Il bandolo della matassa. Modulazioni su «Horcynus Orca»*, in «L'illuminista», n. 25/26, IX, gennaio/agosto 2009, p. 129.

per questo l'altro vuoto, l'approdo all'oblio – s'appunta sulle multiformi declinazioni digressive e memoriali di un'unica *idea* – la stessa cantata nei versi – solo più mediata, riflessa, trasfigurata dalle artificiali strategie retoriche e narrative, meno inclini a dinamiche di scoperta interiorizzazione: quella di una 'Sicilia della mente', di un luogo privilegiato, circoscritto topograficamente ma espanso nelle dinamiche scritte, che è cifrario e 'codice' che somma e riunisce in sé una combinatoria di temi dalla interscambiabilità costante nel laboratorio compositivo darrighiano: l'origine, la patria, l'esilio, la nostalgia, la memoria, l'impossibilità del ritorno.

La critica darrighiana che si è occupata del *Codice* ha avuto a disposizione in tutti questi anni un panorama della produzione darrighiana incompleto e insufficiente a rendere tutta la complessità del cammino dello scrittore verso il romanzo.

Attestata fino a pochi anni fa al 1951-1952 la prima germinazione dei versi, e a pochi anni dopo l'incubazione dei nuclei romanzeschi, lo studio di Alvino e Mastropasqua per il numero monografico de «L'illuminista» [2009], ha avuto il merito significativo di retrodatare le prime composizioni al 1946, i cui testi fissano già, in una sorta di archeologia dell'architetto poetico, i principali accenti del *Codice*, nonché i movimenti d'orchestrazione della scrittura saggistica e dell'*Horcynus*: epicentro della scrittura è infatti una lunare e meridiana 'Sicilia della mente' che, nei *Versi per la madre e per la quaglia* del *Codice*, D'Arrigo relegherà alla notte, 'patria dei sogni', quella del canto per la madre, per il paese perduto e per la nostalgia rammemorante:

In sogno volo
sul mare ventilato dalla luna [...]
qui, sulla sabbia di Ali Marina dov'è la duna
ventosa e arsa della cannadindia [...]
Spatriato di là, oltre lo Scilla,
[...] alla soglia di calce rosa antica [...]¹¹.

Il sogno, «regione esploratissima ma irriverita, tacitata con tenace pudore perché nel sogno è tutta chiara e distinta la natura dei siciliani»¹² è la dimensione della terra-madre, degli affetti, della memoria, dei movimenti del desiderio e della scrittura verso quei luoghi.

¹¹ S. D'ARRIGO, *Versi per la madre e per la quaglia*, in *Codice siciliano* [1957], Mondadori, Milano 1978 p. 38.

¹² ID., *Quadernetto siciliano*, in «Il Progresso d'Italia», 12 aprile 1948.

In un altro scritto giornalistico di un anno prima, nel 1947 (ancora ben lontani, dunque, dalla pubblicazione del *Codice*), D'Arrigo ricordava nuovamente il luogo natio, avvolgendolo nella medesima atmosfera.

Nelle notti di Ali Marina, 'paese di lune marocchine e di licantropi', la nonna di D'Arrigo descriveva ai nipoti la luna mite e il sole propizio di Taormina, «lei che non c'era mai stata e se l'inventava nelle parole del desiderio»¹³.

Il medesimo desiderio, chiave e apertura del movimento immaginativo, metafora del possesso tramite la scrittura di una realtà agognata o almeno vagheggiata dalla lontananza, è quello che muove i siciliani

seduti al caffè del centro [...], che ordiscono torbide e patetiche evasioni dall'isola [...], e giocando su una ineffabile memoria d'accatto perseguono con sospirato e spietato languore un nome o una figura [...], movenze e voce d'una donna mai vista ma immaginata punto per punto a un davanzale di gerani, col suo viso di tortora in amore e la sua rossa inaccessibile veste saracena che sventola alla difesa di quelle sere perdute [...]¹⁴.

dove l'articolo per il «Progresso d'Italia», scritto nel 1948, oltre a riportare il medesimo passo di quello per «Momento Sera» dell'anno precedente, è memoria lirica che rifluisce, trasfigurata poeticamente ma con lo stesso repertorio lessicale, nel III componimento del *Codice* di dieci anni dopo, ad attestare la circolarità di temi e stilemi fin qui ribadita:

Oh, in Italia memoria delle donne
Che tortore impettite ai davanzali
Improvise si battono le cosce
Scoppiando papaveri sottomano
E insegna di lussuria le rosse
Vesti saracene sventolano
Alla difesa dei passi strisciati
Sui grecali lasrici dell'isola¹⁵.

dove nella trama dei versi non si può non cogliere una lontana eco delle future 'femminote' del romanzo, le 'femmine scabrose', addette al trasbordo di sale fra lo Scill'e Cariddi così descritte, quasi trent'anni dopo, nell'*Horcynus*:

¹³ ID., *Taormina di mia nonna e mia*, in «Momento sera», 9 dicembre 1947.

¹⁴ ID., *Scirocco in Sicilia*, in «Progresso d'Italia», 15 maggio 1948.

¹⁵ ID., *Oh in Italia memoria*, in *Codice siciliano*, cit., p. 9.

qualche lembo di colore rosso-fiamma spuntava dal numeroso fascio delle gonne: questa scoperta, delle gonne rosse fra le nere, che esse solo portano quasi per bellezza e bandiera, come a un segnale, gliele fece riconoscere per femminote.¹⁶

Un'altra prefigurazione, quella di uno dei temi-chiave del *Codice*, l'esilio dalla terra-madre dello 'spatriato' (che replica quello di D'Arrigo, che dalla capitale rievoca la sua Sicilia):

Dopo dieci anni, al mezzo dello Stretto,
ci gridiamo addosso la nostalgia
di quel profilo che tesse in Eliso [...].
(*Sui prati, ora in cenere, di Omero*)

Spatriato di là, oltre lo Scilla - e il Nord
È nella tua pupilla [...].
Ora son io la quaglia che pigola,
madre, alla soglia di calce rosa antica [...].
(*Versi per la madre e per la quaglia*)

perché tu sempre in gran segreto torni
In patria, incenerito fertilizio,
flagrante e clandestino qui rivivi
a sera quando odora il gelsomino,
fiore che d'aria accompagna il verso
lungo ed estenuante del tuo esilio.
(*Per Ibn Hamdis, poeta arabo di Sicilia*)

è tema abbozzato, prima ancora che nella poesia e nel romanzo, in uno degli scritti giornalistici che stiamo prendendo in esame per rilevare la costante intratestualità dell'autore, e che risale al 1947:

si sa, è un 'eroe' il siciliano della costa che traversa lo stretto di Messina col fazzolettone d'olive nere verso il continente: ma che eroe è? Egli vive, per così dire, sullo Stretto, dovunque viva, a Catania o a Porto Empedocle, è sposato con un occhio alla terra ballerina ma occhieggia con la coda dell'altro alla terra ferma [...] superata Cariddi e saputo come è feroce, si avventura su Scilla supponendola comunque meno feroce [...].¹⁷

¹⁶ ID., *Horcynus Orca*, con introduzione di W. PEDULLÀ, Rizzoli, Milano 2003, p. 10.

¹⁷ ID., *Taormina di mia nonna e mia*, cit.

E ripreso, prima di essere rielaborato nell'intreccio del romanzo, nei versi del *Codice*:

Erano stati guerrieri con gli Dei,
da dieci anni amici miei, marinai
che io seguivo nei versi d'Omero
sopra il mare Peloro come vino
[...] dove una voce di seno chiama
Nelle notti di luna sullo Stretto
[...] che si leva a voce di sirena [...].
(*Sui prati, ora in cenere, di Omero*)

Se il gruppo di inediti del 1946, pubblicati da Alvino e Mastrapasqua, costituisce l'ipotesi fondamentale, il canovaccio su cui D'Arrigo ha lavorato espandendone per tutta la vita temi e motivi e intercalandoli nei diversi generi, gli articoli fin qui analizzati, scritti per svariate riviste («Giornale di Sicilia», «Progresso d'Italia», «Momento Sera») fra il 1947 e il 1949, assieme ai saggi di critica d'arte della stagione romana, attestano di un fecondo interscambio fra le varie modalità di scrittura nel decennio precedente l'uscita del *Codice*, visto che gli inediti di *Cronaca e rito*, prima testimonianza di scrittura in versi darrighiani e di scrittura in genere, si attestano al 1946, e le collaborazioni a quotidiani e periodici, nonché le presentazioni per mostre e personali di pittura, sono tutte comprese fra il 1947 e il 1958 (con l'eccezione dello scritto per Mazzullo, che risale al 1977).

In questo decennio, che inizia con l'arrivo di D'Arrigo a Roma, proprio nel 1946, l'autore lavora su più piani, sperimentando la scrittura in versi, quella d'arte e quella giornalistica in senso stretto, ma scavando all'interno degli stessi temi e con le stesse modalità scritte, tanto che, ad un esame attento delle varie produzioni, abbiamo rilevato una costante intratestualità, caratterizzata da una serie quasi programmatica di veri e propri travasi e citazioni letterali da un testo all'altro.

Parallelamente, l'autore introduce e sviluppa in questi testi poetici e giornalistici e di critica d'arte, anche i temi fondamentali del futuro romanzo, di modo che il laboratorio darrighiano fra il 1946 e il 1958 si configura come una intima modulazione di una stessa idea e di un costante repertorio, che rimandano inequivocabilmente al sempre citato architetto poetico.

Così, possiamo rilevare ampiamente, in altri scritti di questi anni, gli incunaboli tematici e stilistici dei lavori futuri.

Uno degli esempi più lampanti, e l'unico rilevato dalla critica [Marabini 1978, Marro 1998] è quello che lega un articolo del 1949, *Delfini e Balena*

Bianca, al catalogo per Omiccioli del 1950, e questi al «nucleo ideologico e tematico del romanzo»¹⁸.

Nell'articolo D'Arrigo, parlando di Scilla, la descrive «[...] sullo Stretto di Messina, dirimpetto alla Punta di Torre Faro, alla fantasticata Cariddi, l'altro dei due omerici mostri-caverne»¹⁹.

Il testo per Omiccioli è una continua ripresa e citazione letterale, nella seconda parte (*Pescatori ulissidi*), dell'articolo del 1949, in cui si circoscrive e prefigura la *wanderung* del soggetto lirico del *Codice* e insieme di 'Ndrja:

Una spiaggia siffatta non poteva non essere dappertutto sulla rotta di Ulisse, lunga e capricciosamente segnata dagli Dei. Qui, forse, ansiosi di terraferma, si nascosero alcuni compagni dell'Itacense buttatisi a mare incontro al canto delle Sirene che aveva bucato la cera [...] rimanendogli però negli occhi il fascino sgomentevole dell'ulissismo, di quel pauroso viaggio di conoscenza. Sgomentevole fascino di cui ancora oggi è un segno nella circoscritta ma disperata avventura quotidiana di questi pescatori, [...] per cui conoscenza è soddisfazione della fame. Nei quadri di Scilla, questi pescatori sono ulissidi, navigatori d'altomare intorno ad Aci Trezza.

Questa Scilla sono ragazzi come secche olive [...]. Sono le donne che aspettano anch'esse, per dieci anni e dieci, il ritorno del loro uomo sempre sul mare [...]²⁰.

Il testo allestito per il catalogo avrà poche aggiunte, con una però molto significativa in merito alle occorrenze testuali da un genere all'altro all'interno dell'officina scrittoria. Quando, descrivendo la vita quotidiana dei pescatori, la loro disperata *wanderung*, D'Arrigo aggiungerà che questa consiste

In un tentativo [dei marinai] continuamente ripetuto di condurre l'imbarcazione *dentro, più dentro dove il mare è mare*²¹

il prelievo testuale verrà riportato quasi identico nel *Codice*:

desidero tornare spalla a spalla
coi miei amici marinai che vanno
sempre *più dentro nei versi, nel mare*²².

¹⁸ C. MARABINI, *Lettura di D'Arrigo*, Milano, Mondadori 1978, pp. 123-127.

¹⁹ D'ARRIGO, *Delfini e Balena Bianca*, in «Giornale di Sicilia», 25 settembre 1949.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ ID., *Omiccioli, un romano sullo Stretto* (1950), in «Il Caffè Illustrato», n. 13/14, luglio-ottobre 2003.

²² ID., *Sui prati, ora in cenere, di Omero*, in *Codice siciliano*, cit., p. 25, vv. 62-64.

e, parimenti, nel romanzo:

La lancia saliva verso lo scill'e cariddi, fra i sospiri rotti e il dolidoli degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare²³

a rimarcare, a chiusura di libro, l'intrinseca reiterata *circularità* del senso della scrittura e la evidente *affinità* fra i generi sperimentati.

In un altro luogo testuale, nell'articolo «Quadernetto siciliano» dell'aprile 1948, ancora D'Arrigo, parlando della

condizione d'aria sospesa, ma non statica, dell'isola, questo circolo irrisolto del sangue fra l'infanzia e la vecchiezza; questo sangue (di chi nato qui, stato ragazzo e divenuto uomo qui, vi ritorna) che *s'impausa sullo Stretto*, [e che] si sottrae come per incanto al giro regolato e sicuro di tanti anni

intesse una trama del discorso in cui non possiamo non scorgere il tema della terra-madre, dell'isola sospesa nel ricordo, matrice feconda dei versi, a cui l'autore aggiunge, nello stesso testo, l'altro motivo ricorrente nel *Codice*, e sviluppato parimenti in *Horcynus* e nel suo protagonista 'Ndrja, quello dell'esilio e del ritorno (che coincide con la fine, che è condizione fondamentale dell'essere siciliano prima di qualsiasi partenza):

Chi non si è mai mosso dall'isola non si è mai illuso d'eternità; chi vi ritorna non se ne illude più. Fuori dell'isola è possibile farsi quest'illusione, in un luogo qualsiasi del Continente può capitare di privarsi, per inerzia del principio, dell'*idea della fine*. Lì il cielo non è precipitoso e distante, la terra non si spacca, il mare non è maremoto nel sonno come in una conchiglia sull'orecchio [...] Fuori dell'isola la storia dell'uomo si illude di non essere labile, e forse non è. Lì la storia dell'uomo non è come qui una ricorrente vicenda geologica. Per questo, i siciliani *abusano dell'infanzia* [...] *e del sogno*. La 'paura' è quell'incidenza cardinale fra la vita e la morte, l'orgasmo di chi in quest'isola improbabile non ha mai avuto una misura della terra né una dimensione del cielo: per accertarsi di quella, per illudersi di questo²⁴.

²³ ID., *Horcynus Orca*, cit., p. 1082.

²⁴ ID., *Quadernetto siciliano*, cit.

Le primissime pagine del romanzo, quasi trent'anni dopo, si muoveranno nell'alveo di questo *nostos* impossibile, come se il siciliano partito per cambiare il suo destino e scongiurare una 'fine' sentita come condizione quasi conaturata all'essenza dei siciliani, dovesse concludere il suo viaggio di ritorno con un epilogo fatale.

Così per D'Arrigo e per il suo alter-ego lirico – entrambi, una volta partiti, non rivedranno la terra-madre – e così anche per 'Ndrja, il suo alter-ego narrativo, il cui 'destino' lo condurrà ad un ritorno, ma segnato fin dal principio da nefaste premonizioni, da una atavica interdizione:

'Ndrja Cambria vedeva così la notte, una notte doppiamente tenebrosa, per oscuramento di guerra e difetto di luna, rovesciarsi fra lui e quell'ultimo passo di poche miglia marine che gli restava da fare, per giungere *al termine del suo viaggio* [...]. Ed egli andava misurando la brevità di quel passo di mare: [...] e le acque davanti al Paese delle Femmine sentivano appena la punta della sua spada, perché, *da Cariddi a lì, il suo era solo un salto nella morte*²⁵.

A chiusura e ad apertura del romanzo, datato 1975, il codice lirico, quello saggistico e quello romanzesco, affini all'architetto poetico degli inediti del 1946, incrociano strettamente e in un tono altamente suggestivo i loro 'codici', e il loro destino.

2. *Algos e Mnemosyne*

Ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, un senso di malinconia fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s'ella è stata al tempo suo, e familiare a lui²⁶.
(*Zibaldone*, 2242)

[In Proust] il giorno disfà ciò che aveva fatto la notte. Ogni mattino, quando ci svegliamo, teniamo in mano per lo più debolmente, solo per qualche frangia il tappeto dell'esistenza vissuta, quale l'ha tessuto in noi l'oblio²⁷.
(W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*)

²⁵ ID., *Horcynus Orca*, cit., p. 4.

²⁶ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 2242, 10 dicembre 1821, in ID., *Tutte le opere*, a c. di W. BINNI, Mondadori, Milano 1955.

²⁷ W. BENJAMIN, *Per un ritratto di Proust*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. MARIETTI, Einaudi, Torino 1973, p. 28.

[...] e io capisco questo: che Sardegna per me è finita, non l'avrò mai più, che è passata per sempre nel tempo della mia esistenza. Mi capita di pensarla come un avvenimento già lontano, una specie di guerra dentro di me, o un amore, e che non possa ripetersi. [...] Come un'infanzia. E della mia infanzia fa parte ormai, di quel nulla, di quella favola²⁸.

(E. Vittorini, *Viaggio in Sardegna*)

Non è errato ascrivere tutta l'opera di Stefano D'Arrigo al dono e alla ferita della memoria.

A quel movimento del tempo, che «torna nella sua finitezza irrevocabile, nel gioco della ripetizione e del vincolo»²⁹, Leopardi dava il nome di *ricordanza*, nel cui circolo irrisolto l'*algos*, la spina inestirpabile che dilania la memoria, ha radice nell'esperienza del finito, dell'irreversibile, del *mai più*.

Nella poesia darrighiana, certo un più che sostanziale peso deve aver avuto la lezione holderliniana, fissa circolarmente sul canto della terra-madre e della fuga degli Dei:

[...] Fuori del Fato
Come neonato che dorme
Respirano gli Immortali
[...]

Ma a noi non è dato
Riposare in un luogo,
dileguano precipitano
i mortali dolenti, da una
all'altra delle ore, ciecamente,
come acqua di scoglio
in scoglio negli anni
giù nell'Ignoto.
(*Canto di Iperione e del destino*)³⁰

L'*algos* non risarcibile, la ferita della distanza che non dà pace e precipita il ricordare verso « un pensiero che torna indietro e precede ed è sempre

²⁸ VITTORINI, *Viaggio in Sardegna*, in ID., *Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna*, Parenti, Firenze 1936, p. 139.

²⁹ A. PRETE (a c. di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Cortina, Milano 1992, p. 23.

³⁰ HÖLDERLIN, *Canto di Iperione e del destino*, in ID., *Le liriche*, a c. di E. MANDRUZZATO, Adelphi, Milano 1977, tomo I, p. 253.

il pensiero che è sul cammino verso il tratto proprio»³¹ – l'*andenken* che è pensiero rammemorante che torna alla *Heimat*, a quel nucleo inscalfibile e sacro dell'identità che è l'origine – è la trama segreta di cui è intessuta la parola darrighiana che, nei versi come nella misura più distesa del romanzo, ha cantato lo strappo immedicabile da un Eden primigenio, il tentativo di una *wanderung*, e il silenzio e l'oblio sopraggiunti ad un ricongiungimento vietato, ad un *nostos* irrealizzabile, o funesto.

Codice siciliano e *Horcynus Orca* costituiscono l'ultimo approdo e tentativo di salvezza dalla dimenticanza, ma sono entrambe, pur con modalità differenti, opere consegnate alla negazione, ad un canto che aumenta, come quello mallarmeano, il suo valore poetico dall'assenza, dalla distanza, laddove nessuna imperfezione della percezione ottica influenza la purezza della visione mentale³²; ma che rimane possesso effimero, della parola che non riempie l'essere; cristallina rappresentazione interiore che si strugge di un guardare ridotto al pensiero: monumenti eretti alla perdita, nati dall'oblio della contingenza; opere *abissali*:

Dico: un fiore! E dall'oblio, al quale la mia voce rimanda qualche contorno, si leva musicalmente, diversa dai ben noti calici, l'assente da tutti i mazzi³³.

Celan alluderà a questo sentimento dell'insufficienza, a questa discrasia, nella dimensione mnemonica, fra i due poli del presente e di un altro tempo, e fra quello dell'immaginare e quello del vedere o toccare, con una suggestiva metafora poetica: «Fiore – parola di cieco»³⁴.

La poesia di D'Arrigo si muove fra i due poli dell'oblio e della memoria, che è rifugio e scampo dalla dimenticanza; movimento ad alto tasso di figuratività e di mitopoiesi, se già Esiodo nella sua *Teogonia* aveva opposto per la prima volta a Mnemosyne, dea della memoria, 'colei che sta vicino alla luce del giorno e al dio del sole Apollo', la tenebrosa dea dell'oblio apparentata alla morte, Lete.

Il *Codice* e l'*Horcynus* sono microcosmi che circoscrivono una 'Sicilia della mente' mitica e immacolata nella sua essenza sacrale, ma che, nell'im-

³¹ M. MEZZANZANICA, *L'inno «Andenken» di Hölderlin*, in F. VOLPI, *Dizionario delle opere filosofiche*, Mondadori, Milano 2000, p. 516.

³² H. WEINRICH, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 195.

³³ S. MALLARMÉ, *Je dis: une fleur*, in ID., *Œuvres complètes*, a c. di H. MONDOR e G. JEAN-AUBRY, Gallimard, Paris 1945, p. 857.

³⁴ P. CELAN, *Sprachgitter. Gedichte in zwei Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt 1975, vol. I, p. 164.

possibilità di un movimento che ricongiunga all'identità, che non sia quello insufficiente della parola, svela immediatamente la parte di silenzio o di morte intrinseca a quella immagine; come se fosse inimmaginabile dimenticare che si stanno «varcando le soglie di un Paradiso, ma anche di un luogo d'ombra e di pena»³⁵.

La salvezza dall'oblio, cercata nelle parole atte a richiamare e ad edificare una realtà che manca, costituirà in D'Arrigo lo spartito multiforme e suggestivo di quella che Consolo ha giustamente chiamato la «metrica della memoria»³⁶; ma, lacerata questa *ab origine* dall'impossibilità di una redenzione, il movimento verso la salvezza o il possesso della cosa agognata, nelle pieghe della vita reale dell'autore come nelle trame del romanzo e dei versi, non potrà avere in alcun modo luogo.

D'Arrigo sperimenterà il fallimento del canto nel *Codice*, che insegue circolarmente, lungo l'arco teso dei componimenti, la sua *heimat* lontana, ricreandola nello splendore di versi cesellati dalla nostalgia del «grido sullo Stretto che / si leva a voce di sirena e chiama / nella sera il nostro nome all'incanto, / donna da quella ringhiera di odori, / gelsomino o basilico, in Sicilia»³⁷; ricreandone a memoria il «dialetto / che è miele sulle nostre ferite»³⁸.

Ma il dialetto, balsamo e ristoro per la ferita della lontananza, e metafora di una appartenenza mai interrotta e di un desiderio di ritorno, subirà nel tempo un processo di ovvio dissolvimento; la distanza sradicherà un legame tenuto vivo a parole e straziato nel ricordo, e anche la parola sarà travolta dalla dimenticanza; e infatti il *Codice* si chiude su un silenzio senza scampo:

Nessuno più mi chiama in una lingua
Che mia madre fa bionda, azzurra e sveva,
dal Nord al seguito di Federico,
o ai miei occhi nera e appassita in pugno
come oliva che è reliqua e ruga.
[...] una lingua che non so più dire³⁹.

³⁵ G. BUFALINO, *Pro Sicila*, in ID., *La luce e il lutto*, Sellerio, Palermo 1996, p. 11.

³⁶ V. CONSOLO, *Per una metrica della memoria*, in ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a c. di V. DELLA VALLE, Edizioni Minimum Fax, Roma 1997, pp. 117-128.

³⁷ D'ARRIGO, *Sui prati, ora in cenere, di Omero*, in *Codice siciliano*, cit., p. 25.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, *In una lingua che non so più dire*, p. 27.

Uguale sorte toccherà al romanzo e al suo protagonista, se già nell'*incipit* è iscritto il suo destino di morte e quello dei luoghi che attraversa, dove anche la *heimat* porta impresso il segno irredimibile che gli eventi e la Storia vi hanno impresso sopra⁴⁰:

Il duemari era come vaporato e dove prima era acqua, c'era ora, strabiliante vista, tutto un agghiacciante, desolato avvallamento, una immensa fossa biancheggiante come un ossario di quaglio di sale, d'un biancore freddo come di neve [...] per cui quella che 'Ndrja vedeva in quel momento era come la *carcassa del duemari*, con le ossa desolate e rilucenti del suo quaglio salino⁴¹.

'Ndrja è il portatore, nel romanzo, di un universo evocato attraverso una rifunzionalizzazione del mito, che serve a D'Arrigo per la riattualizzazione di una età dell'oro collocata fuori da un tempo e uno spazio ben precisi: del *romance* teorizzato da N. Frye, *Horcynus Orca* conserva la perenne giovinezza del protagonista e la persistente nostalgia di una immaginaria età dell'oro inseguita nel tempo e nello spazio, nonché l'*agon*, la «ricerca», il cui schema fondamentale è la sequela di avventure e incontri prodigiosi⁴².

Il recupero dei simboli, degli archetipi, del mito, che nella narrazione è indice di una feconda disposizione simbolica e mitopoietica connessa all'idea del «cosmo aperto»⁴³, della metamorfosi della natura in cui permane immutata l'entità divina, del ciclo, e che si riflette nella «formula» e nella «ripetizione»⁴⁴, causa nel romanzo, sul piano dell'organizzazione temporale e di quella tematica, un continuo sovrapporsi di passato e presente, di mito e realtà, di «vista» e di «visione»⁴⁵.

Ma, sin dall'inizio dell'opera, capiamo che il *nostos* è come «interdetto»⁴⁶. Scendendo lungo la Calabria verso il paese *omphalos*, 'Ndrja incontra soldati in fuga, donne sbandate, vecchi reietti, femminote mangiatrici di fere, contrabbandieri e spiaggiatori: una folla di persone «straviate»:

⁴⁰ G. ALFANO, *Ulisse al sepolcro. Per un'analisi comparativa di due Odissee del Novecento*, in «L'illuminista», n. 25/26, IX, gennaio/agosto 2009, p. 87.

⁴¹ D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., pp. 1108-1109.

⁴² N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [1957], Einaudi, Torino 1969, pp. 255-256.

⁴³ M. UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 31.

⁴⁴ T. MANN, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997, p. 1395.

⁴⁵ N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, in «L'illuminista», n. 25/26, IX, gennaio/agosto 2009, p. 290.

⁴⁶ A. CORTELLESA, *L'Orca colpisce ancora*, in «Atelier», XI, settembre 2006, 43, p. 46.

Straviate così: come gabbiani, rondini marine o quaglie, quando sono fuori tempo e fuori luogo, allora sono sempre avvisaglia di qualche novità, e novità sempre dispiacente, se si sa smorfiarle⁴⁷.

Gli incontri di 'Ndrja durante il viaggio di ritorno sono all'insegna della privazione, della follia, dell'anormalità, della morte in mille aspetti. La guerra ha profondamente mutato i volti, le persone e le cose. Il tentativo romanzesco dovrebbe risolversi nel ripristino dell'epicità arcaica, cioè del singolo partecipare alla vita del tutto, ma la coscienza dell'impossibilità di ogni opposizione individuale al cammino della Storia orienta invece la narrazione verso il fallimento di questa istanza di armonica ricostituzione⁴⁸.

Il luogo centrale dell'opera, letterale e metaforico, è Cariddi, «colei che risucchia»⁴⁹ e al contempo «appellativo della dea del mare distruttrice»; movente del viaggio e insieme sua meta ultima: *omphalos*, centro del mondo, e come tale sede, all'interno del libro, di tutta la serie di movimenti centripeti e centrifughi ad essa che determinano le peripezie e l'avventura dell'eroe. E Cariddi, luogo del ritorno, è la prima delle immagini, dei cronotopi, delle figure ambivalenti del romanzo, polarizzate fra gli opposti codici del *mythos* e della *istorica* sovrapposti al presente, e che dispongono la vicenda verso la polarità della redenzione impossibile⁵⁰.

Cariddi, pur mantenendo il carattere essenziale di luogo – *Heimat*, sviluppato nella sequenza allontanamento – perdita (*Heimatlosigkeit*) e successivo rivolgimento – ritorno (*Heimatkehr*), è sottoposto ad un mutamento che conduce progressivamente alla perdita e all'oblio⁵¹.

Allo stesso modo, 'Ndrja è destinato a perdersi, a sparire, a inabissarsi nel nulla come i personaggi sepolcrali, notturnanti, «oracolari» (nel senso mitologico di portatori di predizioni) incontrati per via.

Da questo punto di vista, 'Ndrja non è compiutamente un «personaggio-cometa»⁵², perché il suo viaggio esistenziale, fisico e metaforico insieme, non

⁴⁷ D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., p. 8.

⁴⁸ C. SPILA, *Il romanzo barocco come enciclopedia: il bestiario marino e la similitudine marina*, in «L'illuminista», n. 25/26, IX, gennaio/agosto 2009, pp. 377-384.

⁴⁹ ALFANO, *Quel che vuol dire ricordare. Il senso del ritorno in «Horcynus Orca»*, in «Atelier», XI, settembre 2006, 43, p. 16.

⁵⁰ GIARDINAZZO, «*Sui prati, ora in cenere, di Omero*», cit., p. 142.

⁵¹ Cfr., per la forte adesione di D'Arrigo al «tema del mare» holderliniano, HÖLDERLIN, *Iperione*, cit., pp. 68-69.

⁵² F. FERRUCCI, *Lassedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*, Mondadori, Milano 1991.

porta ad alcuna crescita o conoscenza; e *Horcynus Orca* è un *Bildungsroman* «anomalo» perché si chiude sulla casualità di un colpo di fucile sparato nella notte che elimina dalla scena il protagonista, senza che ci sia stata formazione alcuna e anzi preparandone, lungo l'intera parabola narrativa, la «catastrofe» (Cata – Nausicaa, la «sfantasiata» – ma non è questo lo stato tipico dei personaggi horcyniani, di «semivivi», di «apparizioni» al limite dell'oracularità infera? – chiama 'Ndrja «uomo morto», inscrendone, già dalle prime pagine del romanzo, il destino nell'incompiutezza, nell'interdizione non solo della realtà, ma del senso).

A seguire Frye, il *pathos*, o catastrofe, della *fabula horcyniana* non prevede *sparagmos*: a 'Ndrja non è concesso il destino eroico – sacrificale dell'*Empedocle* e dell'*Iperione* holderliniani: egli non è, infatti, l'eroe – guerriero che rappresenta la pulsione alla lotta per il riscatto della propria patria.

In questo senso, l'Ulisse horcyniano è frutto di una ulteriore contaminazione: 'Ndrja, più che Ulisse, mutabile e pieghevole, che segue le spire dell'evento e viene colto dalla morte in vecchiaia, è Achille, a cui nessuna trasformazione o crescita è possibile, perché lo spazio che egli si porta dentro è immobile e fuori del tempo.

Achille muore giovane perché la sua forma (indivisa come quella dei suoi dèi), nell'urto con l'evento, non potendosi né mutare, né piegare, si spezza⁵³. I «prati di Omero / sono in cenere»⁵⁴:

ma il mondo verso il quale ritorno, non è quello di prima. Uno straniero sono io, come gli insepolti quando salgono su dall'Acheronte, e se anche fossi nei giardini della mia giovinezza, quelli che mio padre mi preclude, sarei sempre uno straniero sulla terra e nessun dio mi ricongiungerebbe con il passato⁵⁵.

Passando dalla *fabula* e dal linguaggio all'azione, l'opera trascorre dalla sfera dell'epica a quella del romanzo, e ne accoglie il destino storico come rappresentazione dello scacco dell'individuo nella negatività del mondo⁵⁶.

Allo stesso modo nel cosmo poetico, quando si tenta di sostanziare la parola con la visione, col possesso, col ritorno nella terra cantata, ci si imbatte nell'impossibilità di questo raggiungimento, e la scrittura è consegnata, comunque, all'oblio.

⁵³ G. PONTIGGIA, *Introduzione* a D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., p. XII.

⁵⁴ D'ARRIGO, *Codice siciliano*, cit., p. 45.

⁵⁵ HÖLDERLIN, *Iperione*, cit., pp. 169-170.

⁵⁶ D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., pp. 42-43.

Il ritorno alla terra – madre dunque è viaggio verso una *heimat* che è anche profonda *nekuia* (Debenedetti): il nido – rifugio è anche tomba. Il mondo del mito è nel ricordo del reduce una «visione» di una immobilità ieratica, che diviene, nel progressivo disvelamento della realtà, della «vista», un «mondo sottosopra», un eden sfigurato.

A un certo punto la narrazione, inframezzata per gran parte dell'intreccio da varchi allusivi di *epos* visionario, identifica il tempo dell'azione senza più scarti all'indietro con quello della trama e fila dritta alla conclusione, con la storia che si chiude al presente sulla Storia, sulla «Sicilia macerata e persa»; non quella «eterna, della mente», ma quella di «nera canzone»⁵⁷, di un holderliniano *andenken*, rammemorata in «una lingua che non so più dire»⁵⁸.

Quel mondo che era, riflesso negli spostamenti della scrittura, nello stesso tempo, sia un delirio e un'allucinazione, sia una realtà compatta e compiuta⁵⁹, si chiude nella circolarità perfetta del verso poetico e del movimento romanzesco, cui la trama del desiderio e del canto, curvata *ab origine* da una ferita immedicabile ha immesso, ritardandola, la catastrofe.

⁵⁷ D'ARRIGO, *Cinque motivi per la giovinezza*, in *Codice siciliano*, Scheiwiller, Milano 1957, p. 7.

⁵⁸ Ivi, pp. 49-50.

⁵⁹ A. ROMANÒ, *Note di lettura per «Horcynus Orca»*, in «Paragone», XXVII, giugno 1976, 316, p. 99.

Giovanni Genna

“RECTO” E “VERSO”: IL MITO IN CARLO EMILIO GADDA

1. Premessa

Se esistono ancora delle zone d'ombra all'interno della sconfinata produzione letteraria dell'Ingegnier Gadda, esse riguardano senza alcun dubbio il rapporto con il mito: infatti, sebbene la bibliografia critica costruita attorno all'opera dello scrittore sia straordinariamente ricca, ancora oggi manca un lavoro organico su questo argomento¹.

Quel che è certo è che definire i termini entro i quali si sviluppa il rapporto fra il mito e Carlo Emilio Gadda resta un'operazione articolata, sia perché è di per sé complesso districarsi fra gli innumerevoli *brogliacci* dello scrittore, sia perché, considerata la natura razionalistica di Gadda, parrebbe scontato affermare che il pensiero dell'autore sia da considerarsi essenzialmente anti-mitico. Tuttavia, osservando lo sviluppo del suo *filosofare* a cominciare dalla scrittura della *Meditazione milanese* del 1928 e proseguendo con quella de *I miti del somaro* del 1941-1944, sembra possibile individuare nel mito non solo l'oggetto di un dialogo pressoché continuo e ininterrotto, ma anche una presenza ineludibile alla base dello sviluppo di ogni processo gnoseologico. Insomma, anche se nella produzione letteraria dello scrittore milanese il mito

¹ Dell'attuale *status questionis* si segnalano soprattutto i seguenti contributi: N. LORENZINI, *Gadda, il mito, la "deformazione"*, in *Mito e esperienza letteraria: indagini, proposte, letture*, a c. di F. CURI, Pendragon, Bologna 1995, pp. 319-351; C. BENUSSI, *Carlo Emilio Gadda. Narciso e Mussolini, Arianna e Richelieu*, in *Il mito nella letteratura italiana*, Vol. 4, ed. a c. di P. GIBELLINI, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 315-323; P. ANTONELLO, *Mito* (2008), in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, <http://www.gadda.ed.ac.uk/pages/resources/walks/pge/mitoantonello.php>.

continua a essere preda di una demistificante *reductio ad absurdum*², è innegabile che esso riveli una natura profondamente più complessa.

2. Il mito come problema gnoseologico

Nel 1928 Gadda riprende gli studi in filosofia, interrotti anni prima a causa del suo lavoro di ingegnere, e comincia ad abbozzare una tesi dal titolo *Teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» di G.W. Leibniz*, all'interno della quale elabora svariate riflessioni filosofico-letterarie che sostanzialmente prendono spunto dagli autori studiati, come Leibniz, Spinoza, Platone e Aristotele, costruendo così qualcosa che va ben oltre la stesura della tesi, vale a dire uno studio sui meccanismi che regolano la conoscenza umana.

Il problema della conoscenza è uno degli argomenti cardine sul quale si sviluppano gran parte delle riflessioni letterarie dello scrittore milanese: conoscere significa modificare o, meglio ancora, deformare il dato da cui è cominciata la ricerca, ragion per cui pervenire alla conoscenza diventa letteralmente un'impresa, che non a caso lo stesso autore paragona al mitico viaggio del battello ubriaco di rimbaudiana memoria: «Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice: o meglio la tolda di una nave trascinata dalla tempesta: è il 'bateau ivre' delle dissonanze umane [...]»³.

Nonostante i buoni propositi la tesi di laurea non viene mai conclusa, per cui la *Teoria della conoscenza* si trasforma in una sorta di quaderno d'appunti dalla forma vagamente dialogica⁴ intitolato *Meditazione milanese*. L'opera, scritta nel 1928, ma pubblicata postuma nel 1974, si presenta come un unico volume diviso in tre parti: la prima intitolata *Critica del concetto di metodo e di alcune posizioni ermeneutiche tradizionali*, la seconda *I limiti attuali della conoscenza e la molteplicità dei significati del reale. Teoria della deformazione del reale: coinvoluzioni di sistemi reali*, mentre la terza *Il sentimento e l'autocoscienza*. Fin dalla lettura del primo capitolo della seconda parte del volume,

² A titolo esemplificativo si veda la favola numero 134 sulla metamorfosi di Mussolini in C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, a c. di C. VELA, Mondadori, Milano 1990, pp. 56-57; oppure si veda l'immagine del pantagruelico Fumagalli in *Quando il Girolamo ha smesso...*, in ID., *L'Adalgisa: disegni milanesi*, a c. di VELA, Adelphi, Milano 2014, pp. 51-52.

³ GADDA, *Meditazione milanese*, a c. di P. ITALIA, Garzanti, Milano 2002, p. 13.

⁴ All'interno del volume è possibile individuare la presenza di un critico immaginario che, nelle intenzioni dell'autore, assume il compito di confutare le teorie proposte dal 'filosofo Gadda'. L'adozione di tale forma testimonia il fatto che Gadda si sia voluto ispirare allo stile dei dialoghi filosofici d'età classica.

intitolato *La dissoluzione dei miti*, è facile comprendere come il mito occupi un ruolo di primo piano nelle riflessioni dell'Ingegnere, tanto che non può essere casuale il fatto che Gadda ponga questo capitolo della *Meditazione* proprio nella parte dedicata ai limiti della conoscenza:

Gli accenni [...] hanno già dato al lettore l'oscura sensazione che io lo inviterò a una spiacevole agape durante lo svolgimento della quale io farò sparir dalla mensa, una dopo l'altra le succulente vivande e gli artistici piatti e i nitidi vasi d'oro e d'argento che egli vide primamente sfolgorar sulla mensa. E non solo queste cose pesanti ed estese scompariranno, ma così come labenti spettri, mostella labentia, dissolverò li eroi e le armi loro e tutto ciò che è nell'anima e nell'amor nostro⁵.

Quando Gadda parla di mito non lo fa pensando immediatamente al vasto repertorio delle favole antiche, bensì, più in generale, al sistema di conoscenze non supportato da adeguati processi logici: quindi, da una parte, l'Ingegnere chiama in causa quel complesso di credenze e superstizioni che domina la vita in ogni sua forma, mentre dall'altra il riferimento è più generico ed è rivolto ai processi a-logici che contraddistinguono l'agire di molti uomini, soprattutto per l'influenza determinante di quelli che l'autore definisce *cattivi filosofi*. Ecco quindi che la mensa ricca di succulente vivande, di vasi d'oro e d'argento rappresenta proprio questo mendace sistema che il *buon filosofo* ha il dovere di smascherare.

Tuttavia a tali affermazioni fa inaspettatamente seguito una sorta di dichiarazione di innocenza, come se Gadda volesse giustificarsi davanti al lettore per aver indicato nel mito una limitazione a qualsiasi processo di conoscenza:

Né mi si incolpi di favorire con ciò lo scetticismo, o di inculcare disamore per la vita eroica nelle menti dei giovanetti: io amai l'avventura e la guerra. Tale accusa non è lecita. Anzitutto perché non è questo l'ultimo capitolo del mio pensiero, in secondo luogo perché non io dissolvo o deformato le cose [...], ma esse si dissolvono e si deformano da sé [...]⁶.

Quando Gadda scrive la *Meditazione milanese* ha 35 anni ed è chiaro che il ricordo dell'ardore epico con cui è andato al fronte è ancora vivo nella sua mente, tuttavia a colpire è l'utilizzo che fa del passato remoto quando scrive «io amai l'avventura e la guerra», come se a parlare fosse un amante tradito

⁵ GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 61.

⁶ *Ibidem*.

da quell'ideale epico al quale aveva deciso di consacrare la propria esistenza, ma che si è dissolto davanti all'inesorabile confronto con la realtà. Dunque le disquisizioni di Gadda possono essere interpretate come un monito: fare di una conoscenza provvisoria, come è quella del mito, un'idea cardine su cui basare il proprio cammino conoscitivo è un'operazione sbagliata e fuorviante, anche se l'autore tiene a sottolineare come il vero colpevole della dissoluzione non sia lui, ma il mito stesso, che si dissolve al contatto con la realtà.

Ora, sulla scia del modello platonico, Gadda sembra comunque non escludere una partecipazione del mito all'interno del processo gnoseologico, purché il mitografo si riveli un buon filosofo – come lo era lo stesso Platone – e faccia così del mito un utilizzo positivo:

[...] L'epifonema della storia maestra del vivere è da alcuni beoti inteso nel senso di prestare alla storia un nemesismo o exemplum virtutis, [...]. L'acre greccità del periodo migliore dice cose alle cose – e Paride è spregiato dai valorosi – ma Omero non farà mai dei *paralleli edificanti* fra Paride e non Paride col trionfo del bene e lo smascheramento del male: e neppure allorché dormitat bonus (sonneccchia bonariamente) non dirà mai: 'Cattivo Paride!' né 'Bravo Achille', continua così e sarai la consolazione de' tuoi vecchi genitori⁷.

Nell'ideale gaddiano Omero costituisce una preziosa fonte di ispirazione: da una parte, infatti, lo scrittore greco veste i panni del buon filosofo, in quanto utilizza il mito per dilettere il pubblico e non come magniloquente espediente retorico atto alla persuasione, mentre dall'altra nella scrittura omerica Gadda, affascinato in particolare dal *pathos* e dalla *pietas*⁸, riconosce una tipologia narratologica ben precisa, la quale, come si vedrà a breve, rappresenta uno dei metodi conoscitivi più apprezzati dell'Ingegnere.

3. Il mito, la storia, la scienza

Alla luce di quanto analizzato fino adesso, si può affermare che per Gadda il mito è una modalità conoscitiva tipica dell'uomo, la quale oscilla continua-

⁷ Ivi, p. 68.

⁸ In E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone: Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Olschki, Firenze 2003, pp. 65-74, l'autore afferma che, fin dagli esordi letterari, Gadda è profondamente affascinato dal *pathos* e dalla *pietas* della scrittura omerica, tanto da cercare di riprodurre lo stile fin dalle pagine del *Giornale di guerra e di prigionia*, soprattutto nel momento in cui l'autore descrive lo stato d'animo dei vinti, cioè quello dei soldati italiani al fronte.

mente fra una tensione negativa e una positiva, anche in virtù delle scelte adoperate dal mitografo.

Nonostante Gadda abbia maturato questa conclusione, il lungo filosofare attorno al mito non si ferma, trovando ulteriore sviluppo con la stesura de *I miti del somaro*, testo preparatorio al *pamphlet* satirico *Eros e Priapo*, edito nel 1967⁹. Il volume de *I miti del somaro*, scritto fra il 1941 e il 1944 ma pubblicato postumo nel 1988, si presenta come una prosa dal taglio saggistico divisa in tre parti: *Mito e consapevolezza*, *La consapevole scienza* e *Miti del somaro*.

Alcuni osservatori de' più sagaci, de' più penetranti, avendo portato a disamina il meccanismo biopsichico di certi mammiferi nostri compagni di gabbia, pervennero un bel giorno alla seguente conclusione: un mito è pur necessario a travolgere gli umani verso il futuro, id est a perfezionare la consistenza della gabbia: al futuro gli bisogna un'idea costituita in δύνάμις, indi un impulso, un afflato psicomotore, senza del quale il moto non sarebbe nemmeno pensabile¹⁰.

L'*incipit* del testo mette in luce due aspetti fondamentali della trattazione: la critica ai manipolatori delle masse di cui Gadda aveva già parlato nella *Meditazione milanese* e la conseguente pericolosità del mito come *instrumentum regni*. Quindi, all'altezza del 1941, Gadda vede nel mito un pericoloso alleato del fascismo, uno strumento in grado di occultare al popolo la realtà storica e capace di trasformarsi addirittura in «δύνάμις», cioè in amore supremo.

[...] come ben meglio d'una fredda e cogitativa enunciazione il mito pervenga infondere, nelle anime predisposte a inghiottirlo, una felice alacrità pragmatica: generativa di buone opere, di calorosi diportamenti, di compiacimenti consolatori¹¹.

Più efficace di ogni altra «fredda e cogitativa enunciazione», il mito ha la capacità di attrarre gli uomini a sé, ragion per cui non fatica a trovar po-

⁹ Nel saggio *Oscenità e tensione euristica nella scrittura di C. E. Gadda*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XX, 2, 2017, ETS, Pisa 2017, pp. 99-108, Antonio Zollino sottolinea la matrice dannunziana del titolo *Eros e Priapo*. Questo particolare testimonia il fatto che, malgrado le tante invettive satireggianti indirizzate al Vate, D'Annunzio rimane uno dei modelli stilistico-letterari con il quale Gadda ama continuamente confrontarsi; per approfondire il rapporto tra i due scrittori si rimanda ad A. ZOLLINO, *Il vate e l'ingegnere: D'Annunzio in Gadda*, ETS, Pisa 1998.

¹⁰ GADDA, *I miti del somaro*, a c. di A. ANDREINI, Scheiwiller, Milano 1988, p. 27.

¹¹ Ivi, p. 28.

sto nell'anima di chi è predisposto ad accoglierlo. È chiaro, quindi, che in quest'ottica diviene fondamentale il ruolo di chi diffonde il mito, cioè di colui che Gadda qui definisce come Hermes Psicagogo:

Con richiamo che per taciturna valle si adegua in rare note al profondo, Hermes lo Psicagogo intende a guidarci senza sorriso verso le oscure dimore: adempiutasi in un «sentimento» la nostra funzione o forse la nostra missione vitale¹².

La demistificazione del mito, come già accaduto nella *Meditazione*, si completa con l'inaspettata rivelazione della plausibilità dell'esistenza di un mitopositivo, per cui ancora una volta a un *recto* corrisponde un *verso*:

E tuttavia mi piace scrutare e discernere che cosa io detenga veramente nel mito-elica, e però di che qualità sia la impulsione o propulsione del propeller. Mi par proprio d'intravedere che il propeller «non può essere un mito qualunque»¹³.

Per quanto appaia chiaro che l'autore non possa esimersi dal meditare sull'esistenza di un mito propulsore-positivo, uno dei problemi principali rimane l'ignavia del popolo, che offre un terreno fertile ai cattivi filosofi per creare e diffondere il cosiddetto 'mito qualunque', capace di intrappolare la mente degli uomini attraverso l'utilizzo di false parvenze, agendo perciò negativamente sul processo conoscitivo.

Personalmente io stento a credere che Giove siasi per davvero tramutato in toro: da rapire Europa, la ninfa bell'occhia. È questo un caso, vedete, che il mito non occlude affatto quella validità psicodinamica [...]. Se mi chiedeste denaro, o sangue, per comunque celebrare i successi erotici del taumomorfo e incontenente rapitore, be' bambini mia, non vi mollerei un centesimo, non una goccia di pipì.

Altro è il mio sentimento davanti la pittura del Veronese: quella gran tela appunto che celebra il ratto dell'avvenente femmina da parte dello iddio fregolesco¹⁴.

In questo passo Gadda traccia il significato del mito con valore psicodinamico: non è tanto la favola in sé ad attrarre l'autore, quanto piuttosto la capacità

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 29.

¹⁴ Ivi, p. 31.

del mito di stimolare l'uomo a produrre arte o qualsiasi altro bene positivo per la società, ragion per cui lo scrittore, o il buon filosofo, deve accettare che un mito non «occlude affatto la validità psicodinamica». La dimostrazione di tale teoria è, per esempio, l'arte del Veronese, che proprio dal mito ha tratto ispirazione per una delle sue tele più belle, *Il ratto d'Europa*:

Recane la pittura di sé tale testimonianza dell'arte, colore, disegno, e riadduce e avvalorare per noi tali sogni e favole del sempiterno favoleggiare e sognare, ch'io ne do grazie a Paolo d'averla così splendidamente creata. Ma la mia positiva consapevolezza mi ammonisce: questo mio ribollimento d'amore essere amore di Paolo Veronese grandissimo pittor veneto: e gratitudine a quella gente a quella terra e a que' secoli hanno maturato il fulgore e 'l roseo di cotanta femminina dovizie, la floridezza del toro (che fu procreato e pasto in riva al Mincio) [...]. Ma ch'io creda esser daddovero Giove quello, mai no! Ch'io non credo Giove né bove¹⁵.

È dunque il genio dell'uomo e la bellezza dell'arte prodotta da questo a dare testimonianza del valore psicodinamico del mito: il dipinto è talmente bello agli occhi di Gadda che se ne sente totalmente rapito, ma – ecco che interviene il buon filosofo – la «positiva consapevolezza», positiva in quanto sorretta dalla ragione, mette in guardia l'uomo a non far del mito rappresentato un valore assoluto, bensì di ammirarne solamente l'arte prodotta, espressa a sua volta dal genio del Veronese. Dunque un mito psicodinamico non può essere un mito qualunque, ma «soltanto quel mito che trasforma in pragma o almeno in tensione pragmatica le istanze più profonde del nostro essere, una nostra scelta o intellettuale o istintiva [...] un'idea partecipata con intera coscienza di uomini, e di maturi alle operazioni del cervello»¹⁶. È per questa ragione che «il mito qualunque non crea della storia, non può essere annoverato tra le forze realmente operatrici nella storia, non determina alcuna reale polarità nelle coscienze umane»¹⁷, ma tuttavia, al contempo, Gadda si rende conto di quanto possa essere vero anche l'esatto contrario: se l'uomo, infatti, venera il falso mito e idolatra colui o coloro i quali creano o diffondono false parvenze, ecco che il corso della storia non può che esserne terribilmente influenzato, come del resto dimostra il mito del fascismo eretto da Mussolini e dai suoi seguaci.

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ Ivi, pp. 35-36.

¹⁷ Ivi, p. 37.

Nella seconda parte del *pamphlet*, *La consapevole scienza*, Gadda si sofferma invece sul rapporto che intercorre tra mito e scienza, il cui esempio più rappresentativo è la scrittura di Émile Zola:

Poniamo un caso: lo Zola dei momenti migliori e delle pagine più genuine «credeva consapevolmente» nella validità della sua rappresentazione. La «sua» favola, il «suo» mito divenne mito-malgré-lui. [...] in quanto un impulso razionale e cosciente può autoprogrammarsi in metodo: in forma: in volontà di ulteriore indagine e di ulteriore conoscenza. [...] All'atto (spontaneo) della sua fatica e della (ingenua) creazione o all'atto della scrutante e tuttavia disinteressata ricerca, lo scrittore «naturalista», il filosofo «positivista», lo «scienziato» di un po' tutti i tre ultimi secoli credeva di operare e le più volte operava di fatto nella linea di una consapevolezza «scientifica», e dovremmo dire documentaria. [...] Una certezza procedurale, una consapevole silloge: ecco il mito¹⁸.

Come i buoni scrittori/filosofi, seppur in maniera del tutto inconsapevole, Zola trasforma la consapevolezza scientifica in mito con valore psicomodinamico¹⁹, proprio in virtù del suo tentativo di far luce sui meccanismi del mondo e della storia umana, grazie alla certezza procedurale che è alla base del mito della ragione professato dall'autore francese.

Tuttavia, con questo esempio Gadda non vuole innalzare un monumento al positivismo, bensì chiarire come il mito sia stato eretto per uno scopo superiore: il progresso. Non a caso, per supportare questa teoria, l'autore attinge direttamente dal repertorio mitologico, affermando che «il Faust positivista si 'contentava di contribuire con indefessa tenacia al miglioramento della umanità e all'accrescimento delle cognizioni umane'. Non è poco, mi pare»²⁰.

4. *Recto e verso*

Ciò che è emerso fino a ora è che il mito, essendo in prima istanza una modalità del pensiero, sembra poter rappresentare per Gadda un vero e proprio metodo conoscitivo, dato che appare pressoché chiara la sua partecipazione a

¹⁸ Ivi, pp. 52-53.

¹⁹ Nella produzione letteraria dell'Ingegnere le implicazioni fra scienza e mito sono solide, come testimonia l'interesse nei confronti della psicanalisi: opere come *La cognizione del dolore* ed *Eros e Priapo* sarebbero infatti impensabili senza la lezione psicanalitica.

²⁰ GADDA, *I miti del somaro*, cit., p. 53.

ogni processo gnoseologico che caratterizza la mente umana. Tuttavia, dopo aver chiarito come nel pensiero gaddiano il mito incontri filosofia, storia e scienza, per completare questa breve analisi non resta che spostare la ricerca sul piano narratologico, così da comprendere come il mito entri in contatto con l'immaginario letterario dell'Ingegnere, in particolar modo con l'opera che meglio si presta a questo studio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957).

Il romanzo è ambientato nella Roma fascista del 1927, dove il commissario Francesco Ingravallo, protagonista della vicenda, viene incaricato di seguire una doppia indagine: la prima in merito al furto di gioielli avvenuto ai danni della contessa Menegazzi, mentre la seconda riguarda il brutale assassinio di Liliana Balducci.

L'universo del *Pasticciaccio* è gremito di personaggi e ricco di ambientazioni provenienti dal vasto repertorio della mitologia classica: nella Roma fascista rivivono infatti le forme di un passato glorioso ma costretto a fare i conti con la decadenza morale del presente, ragion per cui, sullo sfondo dell'opera, oltre ai tanti richiami al mondo antico e preromano, emergono eroi e divinità demistificati. In questa terra animata da riti e credenze popolari cerca di farsi largo la figura del commissario Ingravallo, il quale condivide con l'autore l'indole curiosa e indagatrice e la convinzione che il mondo vada analizzato in maniera deterministica, tanto da rendere inevitabile un parallelismo con il buon filosofo che Gadda ha introdotto nelle pagine della *Meditazione*. Tuttavia, l'operare razionalistico di Ingravallo è messo a dura prova da un'intera città, la quale è pervasa da un'atmosfera a dir poco ancestrale e, appunto, mitica, come appare evidente fin dalla descrizione con cui viene presentata la palazzina di via Merulana all'interno della quale avvengono i fattacci, il cosiddetto 'Palazzo dell'oro':

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro [...]. Questo, o press'a poco, il mito [...]. Era sulle bocche di tutti, del resto, e in tutti i cervelli della gente, una di quelle idee che diventano, per la collettività fantasiosa, idee coatte»²¹.

Don Ciccio Ingravallo si trova davanti a una «collettività fabulante»²² che rischia di compromettere l'esito delle indagini: il romanzo è infatti interamente costruito attorno al ricorrere di miti e credenze popolari che spiazzano il com-

²¹ Ivi, p. 7.

²² Ivi, p. 25.

missario e perfino il lettore, il quale, di fronte agli innumerevoli 'si dice', non può che domandarsi fin dall'inizio se la realtà palesata sia oggettiva o meno:

Tutta la storia, teoricamente, gli puzzava di favola. [...] Il mondo delle cosiddette verità, filosofò, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può avere verità. Ed è, su delle povere foglie, la carezza di luce. [...] Non si può reprimere l'antico fescennio, sbandire dalla vecchia terra la favola, la sua perenne atellana [...] come non si può smagare dell'aroma proprio né il timo, né il mentastro o l'origano: gli odori sacri della terra [...]²³.

Nonostante la fascinazione per le favole antiche sia pericolosa, per Gadda/Ingravallo permane un anelito quasi sacrale che le avvolge, al punto tale da non poter immaginare un'esistenza priva di esse.

La consapevolezza di questa condizione umana rende il commissario impotente di fronte all'evolversi degli eventi: dunque, se da una parte Don Ciccio perde progressivamente ogni certezza procedurale, dall'altra il suo autore non può che modificare la natura della ricerca, spostandola su un piano suggestivo e immaginativo. È proprio grazie a questa nuova prospettiva narratologica, del resto, che le indagini approdano a una svolta inaspettata²⁴: il brigadiere Pestalozzi, incaricato di occuparsi del furto dei gioielli, riesce a risolvere il mistero grazie allo sconfinamento nella dimensione onirico-mitica, la quale lo conduce dinanzi al laboratorio-bordello di Zamira, chiamata maga Circia dal popolo favoleggiante:

[...] nella notte e nella tenebra circèa [...] appiè il monte della contessa Circia, ove luminarie e ghirlande dondolavano sopra le altane a lido, nello spiro serötino del mare. Nereidi, ivi, appena emerse dal flutto e subito ignudatesi della lor veste d'alghè e di spuma [...]²⁵.

Ecco quindi che dalla dimensione mitica, onirica, si approda a una dimensione orfica, come testimoniano l'assimilazione del laboratorio a una sorta di antro infernale della maga («La cantina seminterrato sala [...] Lì germoglia-

²³ Ivi, pp. 107-108.

²⁴ L'attenzione della polizia si sposta verso la tintoria-bordello dell'anziana ex prostituta Zamira Pàcori. La donna viene chiamata dal popolo favoleggiante 'la contessa Circia' a causa delle sue arti divinatorie, di maga e fattucchiera, tanto che le vengono perfino attribuite origini sataniche. È pertanto evidente come il suo laboratorio si trasformi in una sorta di antro magico e infernale, il regno dell'irrazionale e del perturbante.

²⁵ GADDA, *I miti del somaro*, cit., pp. 180-181.

vano i vaticini e i responsi della sarta-sibilla»²⁶ e l'utilizzo di termini quali notte, tenebra, ombre, oscura e cinèrea, i quali implicano l'inevitabile *catabasi* verso un mondo magico, mitizzato, l'unica strada percorribile affinché si possa arrivare all'*anabasi* risolutiva.

Quella che si sta delineando è una vera e propria narrazione mitica, come pare confermare un altro episodio fondamentale, ossia la descrizione della refurtiva recuperata, per la quale Gadda sembra oltrepassare definitivamente ogni forma di confine che separa la realtà dall'universo del mito:

[...] nelle antiche viscere del mondo celata, alle viscere del mondo carpira, un giorno, geometrizzate a magia [...]. E un grosso anello a cilindro d'oro fasciante, che aveva cerchiato il pollice dell'Enobarbo o l'alluce a Elagàbalo [...]. Il corindone, pleòcromi cristalli, si appalesò tale di fatto suo bigio-topo dell'ambianza, venuto di Ceylon o di Birmania, o dal Siam, nobile d'una sua strutturante accettazione, o verde splendido o rosso splendido, o azzurro notte, anche, un anello, dal suggerimento cristallografico di Dio: memoria, ogni gemma, ed opera individua dentro la memoria lontanissima e dentro la fatica di Dio [...]²⁷.

L'andamento delle indagini sembra voler dimostrare come non esista un unico metodo conoscitivo: davanti al caos attorno al quale ruota l'intera vicenda del *Pasticciaccio*, il commissario Ingravallo, e con lui Gadda, comprende che la realtà è solo il *recto* di un'immensa tela alla quale corrisponde inevitabilmente un *verso*, e cioè il mito.

La conclusione della lunga riflessione filosofico-letteraria non fa altro, quindi, che ricondurre Gadda al 1924, dunque a più di trent'anni prima della pubblicazione del *Pasticciaccio*, ed esattamente alla stesura del quaderno d'appunti intitolato *Racconto italiano di ignoto del Novecento*. Fin dalle prime pagine del testo l'atto della scrittura, che implica inevitabilmente l'imposizione dell'immaginario dello scrittore sulla realtà, rappresenta di per sé un metodo conoscitivo, diventando perciò un problema non di poco conto per Gadda, che si presenta eternamente scisso fra un'anima romantica, quella dello scrittore, e un'anima razionalistica, propria invece dell'ingegnere:

[...] Finalmente posso elencare una quinta maniera (e), che chiamerò cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupe-

²⁶ Ivi, pp. 138-139.

²⁷ Ivi, pp. 218-219.

fazione-innocenza-ingenuità. È lo stile di un bambino che vede il mondo: (e che sapesse già scrivere.) [...]»²⁸.

L'attribuzione di una valenza conoscitiva alla *maniera cretina* giustifica la possibilità di interpretare l'intera vicenda narratologica del *Pasticciaccio* sotto la lente d'ingrandimento di un vero e proprio metodo mitico. Tuttavia, se per T. S. Eliot, teorico del concetto di *mythical method*, la continua manipolazione fra mondo contemporaneo e mondo antico rappresenta «un modo di controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea»²⁹, in Gadda, invece, il metodo mitico sembrerebbe frutto di una diversa intuizione: se, per esempio, il mito offre nell'*Ulysses* di Joyce la possibilità di dare ordine al caos, ritrovando grazie alla compostezza della tradizione classica un significato complessivo, per l'Ingegnere il mito non è altro che *pastiche*, ragion per cui al caos della contemporaneità Gadda risponde con il caos dell'universo mitologico. Secondo lo scrittore milanese, quindi, i miti non sono in grado di legare fra loro i frammenti dell'esistenza quotidiana, del resto alla base del *Pasticciaccio* non si trova una particolare opera mitica di riferimento – nonostante ci sia una prevalenza di personaggi provenienti dall'*Eneide* virgiliana –, né tanto meno la presenza di situazioni appartenenti allo stesso sostrato mitologico, anzi, nella Roma del romanzo convivono figure antropologicamente distanti, come greche e pre-romane. Con il *Pasticciaccio* lo scrittore milanese edifica, dunque, una struttura narrativa nella quale il linguaggio diventa elemento dominante per la costruzione del suo mondo: infatti, è dal *pastiche* linguistico, che scaturiscono come elementi portanti della cosiddetta maniera cretina la magia e il simbolo, basti pensare ancora una volta all'antro della maga Circia, all'opale con la quale è identificata la figura quasi sacrale di Liliana Balducci o semplicemente al ratto/topazio/topazzo, figura fallica e al tempo stesso dei gioielli rubati alla contessa Menegazzi.

La lettura mitica pare essere una possibile chiave interpretativa per il romanzo più famoso dell'autore: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* diviene metafora della condizione umana, un territorio comunicativo dell'indicibile, dove viene raccontato l'imponderabile senza l'obbligo di giungere a passaggi denotativi; è il simbolo di *un qualcosa* che va al di là della realtà oggettiva e

²⁸ GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a c. di D. ISELLA, Einaudi, Torino 1983, p. 14.

²⁹ T.S. ELIOT, *Ulysses: ordine e mito*, in ID., *Opere (1904-1939)*, a c. di R. SANESI, Bompiani, Milano 1992, p. 646.

che, inesorabilmente, diventa parte costitutiva dell'autocoscienza umana. Il mito in Gadda non può certamente dare verità assolute, ma barlumi, finestre, luci più o meno fioche che illuminano una via d'accesso del tutto autonoma alla comprensione del reale.

Manuel Giardina, Ada Boubara

L'EVOLUZIONE DELLE TEMATICHE FILELLENICHE
NELLA LETTERATURA ITALIANA DEL XVIII E XIX SECOLO

Origini del filellenismo europeo

A partire dalla seconda metà del XVIII secolo, iniziarono a diffondersi in Europa dei sentimenti di solidarietà per le condizioni del popolo greco che contribuirono in maniera decisiva all'indipendenza della Grecia e alla ricostruzione della propria identità nazionale. Il sentimento di simpatia e ammirazione nei confronti della Grecia è comunemente chiamato filellenismo, un movimento culturale che coinvolse gran parte dell'Europa e gli Stati Uniti d'America, e che si manifestò principalmente attraverso l'amore per la storia culturale e artistica della Grecia e con l'appoggio alla sua causa rivoluzionaria. Il filellenismo è un movimento complesso che influenzò l'arte, la letteratura e la politica dalla seconda metà del XVIII secolo fino agli ultimi anni del XIX secolo. In un arco cronologico così lungo e ricco di avvenimenti fondamentali per la storia della cultura occidentale, inevitabilmente il fenomeno subì diverse trasformazioni sia in termini ideologici che dal punto di vista della produzione artistica e letteraria. In particolare in Italia, il legame con la Grecia fu in quel periodo storico particolarmente marcato e significativo, producendo un gran numero di scritti dedicati alla questione greca.

Le radici del filellenismo vanno rintracciate nella seconda metà del XVIII secolo, in cui cominciò il processo di riscoperta e rivalorizzazione della cultura greca. Le campagne archeologiche, che portarono alla luce le rovine di Ercolano nel 1738 e quelle di Pompei nel 1748, posero le basi per il riavvicinamento dell'Europa al mondo classico. Grazie al ritrovamento di opere d'arte, gli intellettuali del tempo ebbero all'improvviso la possibilità di confrontarsi in maniera diretta con l'arte greca antica, mettendo per la prima volta in discussione l'egemonia della cultura romana classica come fondamento delle radici occidentali. Lo studioso più importante di quel periodo dell'arte classica

greca e romana fu sicuramente Johann Joachim Winckelmann, che per via dei suoi studi e dell'influenza esercitata sulla società dell'epoca, è universalmente riconosciuto come il fondatore del Neoclassicismo e il più grande esponente e ispiratore del culto estetico greco¹. Oltre a Winckelmann vi furono tanti altri intellettuali e storici dell'arte che dedicarono i loro studi alla cultura della Grecia antica, pubblicando numerose opere che crearono in Europa una vera e propria moda per la classicità greca. Le opere dedicate all'arte, alla lingua e alla letteratura greca antica, non possono essere propriamente classificate come opere filelleniche, in quanto non si occupano delle condizioni politiche e sociali della Grecia contemporanea. Tuttavia questa prima fase di riavvicinamento alla cultura greca, caratterizzata da un sentimento di ammirazione per il mondo ellenico, è da considerarsi un passaggio fondamentale e indispensabile per l'avvicinamento tra il mondo occidentale e la società della Grecia contemporanea.

Il primo vero contatto diretto con la Grecia moderna si ebbe grazie agli eventi politici che sconvolsero l'Europa della seconda metà del '700, in particolare gli eventi della guerra russo-turca del 1768-1774. La guerra fu promossa dall'imperatrice di Russia Caterina II per espandere i domini sul Mar Nero e instaurare un protettorato russo in Grecia, in nome della comune appartenenza alla cristianità ortodossa. I violenti scontri si sedarono solamente nel 1774 causando la morte di oltre 40 mila greci, e suscitando grande interesse e solidarietà da parte dell'opinione pubblica europea. In seguito al primo conflitto seguì una seconda guerra tra il 1787-1792 che però non portò ai risultati sperati e il progetto di conquista della Grecia venne definitivamente accantonato con la morte della sua ideatrice Caterina II nel 1796.

La riscoperta culturale della Grecia antica aveva prodotto una grande curiosità nei confronti del popolo greco contemporaneo, ma solamente grazie agli eventi bellici, ci fu la possibilità di interessarsi concretamente alla situazione politica della Grecia e iniziò a prendere vita l'idea di una possibile liberazione dal regime ottomano. Questi anni segnano lo sbocciare di una letteratura filorussa, volta a giustificare ed esaltare le azioni di conquista di Caterina II, e quindi anche se indirettamente, i primi accenni di una letteratura filellenica. Appartenenti a questo filone ci sono numerosi testi che vennero pubblicati in Italia in quel periodo. Gli intellettuali della penisola furono quelli che si interessarono maggiormente alla questione, a causa della loro vicinanza e degli interessi comuni

¹ H. MAZUREL, *Vertiges de la guerre. Byron, les philhellènes et le mirage grec*, Les Belles Lettres, Paris 2013, p.32.

in ambito economico con il territorio greco². Il testo italiano più importante del periodo fu sicuramente i *Voti dei Greci all'Europa Cristiana* scritto da Antonio Gicca e pubblicato nel giornale fiorentino «Notizie dal Mondo» nel 1771. Lo scritto è giudicato da Franco Venturi come il più importante appello filellenico apparso in Europa fino a quel momento³. Nel testo, l'autore incoraggiava l'intera Europa e in particolare Caterina II a proseguire la lotta contro l'impero musulmano, appellandosi alla grande discendenza del popolo greco che nell'antichità aveva dimostrato grande perizia in tutte le arti e le scienze, e che quindi non poteva essere ridotto in schiavitù da una potenza straniera⁴.

Sulla stessa linea si colloca l'ode *Su lo Stato d'Europa nel 1787* di Giovanni Fantoni, che riferendosi al secondo conflitto russo-turco iniziato per l'appunto nel 1787, incoraggia Caterina a sconfiggere il dominatore musulmano. L'ode è definita da Elena Persico, nel suo importante saggio sul filellenismo, come «il primo accenno filellenico italiano»⁵. Tuttavia esistono numerosi scritti che dimostrano che già prima del 1787, ci furono altri autori che mostrarono il loro appoggio alla Grecia.

Anche Pietro Verri si interessò alla questione, esprimendo nella corrispondenza col fratello Alessandro nel 1770 le sue preoccupazioni in merito alla situazione politica attuale e criticando la posizione dello stato della Chiesa «incapace di superare le contraddizioni con i cristiani ortodossi»⁶. Tuttavia l'intellettuale milanese augurava la liberazione al popolo greco, richiamando il prestigio della loro patria:

Vorrei pure che la patria di Pericle, Milziade, di Platone, e di tanti uomini venerabili cambiasse destino e che sulle loro ossa onorate non passeggiasse l'oppressore d'una avvilita e ingegnosa nazione⁷.

Bisogna altresì notare che sempre nello stesso periodo, riferendosi al conflitto russo-turco, l'opinione pubblica europea non fu unanimemente schierata

² Per un quadro completo sui primi accenni di letteratura filellenica si vedano: A. DI BENEDETTO, «Le rovine d'Atene»: Letteratura filellenica in Italia tra Sette e Ottocento, in «Italica», 76, 3, Autunno 1999, pp. 335-354; A. NOTO, *La ricezione del Risorgimento greco in Italia (1770-1844). Tra idealità filelleniche, stereotipi e realpolitik*, Nuova Cultura, Roma 2016; F. VENTURI, *Settecento riformatore*, vol. III: *La prima crisi dell'Antico Regime. 1768-1776*, Einaudi, Torino 1979.

³ VENTURI, *Settecento riformatore*, cit., p. 100.

⁴ NOTO, *La ricezione del Risorgimento greco in Italia (1770-1844)*, cit., p. 76.

⁵ E. PERSICO, *Letteratura filellenica italiana: 1787-1870*, Tipografia Bondi, Roma 1920, p. 18.

⁶ NOTO, *La ricezione del Risorgimento greco in Italia (1770-1844)*, cit., p. 79.

⁷ *Ibidem*.

in favore dei Greci. Così come accadrà più avanti con i resoconti dei viaggiatori, iniziò a diffondersi un filone letterario denigratorio nei confronti del popolo greco, considerato indegno della sua antica discendenza e incapace di ribellarsi contro il suo padrone musulmano. In Italia questo atteggiamento si manifestò soprattutto in ambiente veneziano, probabilmente a causa del diretto coinvolgimento della Serenissima, che vedeva minacciati i suoi possedimenti nel Mar Ionio dalla politica espansionistica di Caterina II.

Letteratura filellenica di viaggio

Contemporaneamente al filone letterario interessato alle vicende politiche della Grecia moderna, sempre a partire dagli anni '70 del '700 iniziò a diffondersi in tutta Europa una letteratura basata su resoconti di viaggiatori, che ispirati dalle teorie neoclassiche di Winckelmann e incuriositi dalle recenti vicende politiche, decisero con entusiasmo di recarsi in Grecia per vedere con i propri occhi i luoghi dove nacque la civiltà occidentale. La Grecia iniziò a diventare una tappa obbligata del *Gran Tour*, una pratica inaugurata già all'inizio del secolo, ritenuta indispensabile per lo sviluppo e la formazione culturale degli intellettuali di quel periodo. Tuttavia la realtà e le condizioni miserabili del popolo greco sotto il dominio turco delusero le aspettative di molti viaggiatori, facendo crollare la visione idealizzata della Grecia. Il parere degli intellettuali di quel periodo si divise tra coloro che rimasero fortemente delusi dalla Grecia contemporanea criticandola aspramente nelle loro relazioni, e coloro che invece continuarono con entusiasmo a esaltare il popolo greco, riconoscendolo come diretto discendente dei grandi eroi greci e mostrando compassione per la condizione della popolazione sotto il dominio ottomano⁸.

A dominare la scena letteraria filellenica del periodo furono sicuramente Francia e Inghilterra, in cui furono pubblicate numerose opere che contribuirono allo sviluppo del filellenismo europeo. In Francia, si ricorda soprattutto il *Voyage pittoresque de la Grèce* del conte Marie-Gabriel Florent-Auguste de

⁸ Per approfondire la letteratura dedicata al viaggio in Grecia si vedano: S. MAUFROY, *Le philhellénisme franco-allemand (1815-1848)*, Belin, Parigi 2011; NOTO, *Intellettuali, viaggiatori, alla riscoperta della Grecia fra XVIII e XIX secolo* in «Studia Universitatis Petru Maior Historia» vol. 11, pp. 23-40; ID., *La ricezione del Risorgimento greco in Italia (1770-1844)*, cit.; MAZUREL, *Vertiges de la guerre*, cit.

Choiseul-Gouffier pubblicato nel 1782, un'opera che diventò molto famosa non solo per il suo contenuto ma anche per l'immagine del frontespizio che raffigurava una personificazione della Grecia in catene tra le tombe dei grandi eroi ellenici. Successivamente nel 1811 venne pubblicato l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* di François-René de Chateaubriand, uno dei testi più importanti del filellenismo europeo. L'Inghilterra, che vantava una grande tradizione di studi archeologici in Oriente, si distinse particolarmente per le relazioni dei viaggiatori in Grecia. Uno dei testi più significativi fu *Travels in Greece*, pubblicato nel 1775 dallo studioso Richard Chandler, una delle opere più complete per la descrizione delle rovine dell'antichità classica greca e che diventò il più grande punto di riferimento per i viaggiatori di quel periodo⁹. Ma l'Inghilterra fu anche la patria di George Byron, sicuramente il più grande esponente del filellenismo europeo, che grazie alle sue opere e alla sua morte a Missolonghi nel 1824 diventò l'emblema dell'eroe romantico.

Per quanto riguarda l'Italia invece, che era stata molto attiva nella letteratura politica filellenica dei primi anni '70 del '700, la letteratura di viaggio ebbe un leggero ritardo rispetto ai maggiori paesi europei. Tuttavia nel 1799 venne pubblicato il *Viaggio in Grecia* di Saverio Scrofani, che grazie alla traduzione francese del 1801, ebbe un buon successo in Europa, e diventò un testo utilizzato da molti viaggiatori¹⁰. L'opera di Scrofani ha un'importanza cruciale per il filellenismo italiano, poiché in essa confluiscono molte tematiche care alla letteratura di quel periodo: la nostalgia per i tempi antichi, l'esaltazione della civiltà greca classica, la delusione per le condizioni di schiavitù della Grecia attuale. Allo stesso tempo nell'opera sono presenti diversi caratteri precursori e innovativi. L'autore fu uno dei primi a distaccarsi dai canoni delle relazioni di viaggio erudite che descrivevano principalmente le rovine della Grecia antica, il suo intento è piuttosto quello di descrivere il piacere e le sensazioni provate in quei luoghi così rappresentativi per la storia della cultura occidentale:

Le colte nazioni sono già tutte illuminate sulle antichità della Grecia; e poi io non aspiro all'onore della loro istruzione: quest'idea è troppo grande per

⁹ N. LEASK, *Byron and the Eastern Mediterranean, Childe Harold II and the polemic of Ottoman Greece*, in *The Cambridge Companion to Byron* a c. di D. BONE, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 125-126.

¹⁰ Sulla figura di Saverio Scrofani si veda: C. SPALANCA, *Un'isola non abbastanza isolata, Verso l'Europa: il Viaggio in Grecia di Saverio Scrofani*, Salvatore Sciascia editore, Palermo 2008.

il mio spirito, e mi spaventa. Se non riuscirò ad istruire, chi sa se giungerò almeno a piacere? Io ho molto goduto perché ho molto sentito¹¹.

Inoltre Scrofani, a differenza di altri autori del periodo che sminuivano il carattere dei greci moderni, mostra un'estrema vicinanza e fiducia nei confronti di questo popolo che nonostante i secoli di dominazione è riuscito a conservare i propri costumi:

Pure la fermezza del loro carattere, che in mezzo a' barbari e dopo tante vicende ha fatto lor conservare la propria lingua, la propria religione, i propri costumi, mostra agli occhi del filosofo ciò che potrebbe divenire questa nazione¹².

È interessante notare che queste prime manifestazioni di letteratura filellenica, sia per quanto riguarda la letteratura politica che quella di viaggio hanno in comune un giudizio sulla società greca basato sulle teorie neoclassiche e sulla visione del popolo greco come diretto discendente della sua civiltà antica. Questo fenomeno è stato definito da Nigel Leask "temporalization", che consiste nell'attribuire ai greci moderni un'identità basata sul loro retaggio antico, mentre i greci descrivevano se stessi come "Romaioi", ovvero come discendenti dei Bizantini e dell'impero romano d'Oriente¹³. Questo approccio alla cultura greca condusse gli intellettuali di quel periodo ad auspicare una "rigenerazione" della Grecia antica nei tempi moderni e ad appoggiare attivamente alla ribellione.

Filellenismo italiano durante la rivoluzione greca

Il gusto per la Grecia continuò a essere sempre crescente anche nel corso dell'Ottocento, la rivoluzione francese prima e successivamente le campagne napoleoniche in Nordafrica e nelle isole Ionie, inaugurate a partire dal 1797, diedero un nuovo impulso al fenomeno del filellenismo e all'interesse per le questioni orientali. I nuovi ideali di stampo liberar-democratico diffusi dalla rivoluzione e la conseguente messa in discussione del potere assolutistico dei

¹¹ S. SCROFANI, *Il Viaggio in Grecia*, a c. di R. RICORDA, Marisilio Editori, Venezia 1988, p. 37.

¹² Ivi, p.100.

¹³ LEASK, *Byron and the Eastern Mediterranean, Childe Harold II and the polemic of Ottoman Greece*, cit., p.126.

re, furono accolti con entusiasmo anche dagli intellettuali greci più influenti, che nel 1814 fondarono a Odessa la *Filiki Eteria*, la prima società segreta che aveva l'obiettivo di combattere il nemico musulmano. Con lo scoppio della guerra nel 1821, inizia parallelamente al filellenismo letterario, una nuova fase che può essere definita come filellenismo pragmatico. In questa fase, numerosi intellettuali e patrioti ispirati dalle teorie neoclassiche, delusi dall'oppressione dovuta al regime della Santa Alleanza e incentivati dagli scritti di Byron si recarono in Grecia per combattere a fianco degli insorti ellenici, donando un grande contributo alla liberazione¹⁴. Dal punto di vista letterario in questa fase il filellenismo subisce un'evoluzione, assumendo un taglio più politico. Gli intellettuali continuarono a sentire il forte legame con la Grecia, per via del suo prestigioso retaggio, e si schierarono con entusiasmo in favore della rivoluzione, incitando i loro rispettivi stati a intervenire attivamente. Inoltre i sentimenti negativi nei confronti del popolo greco, che avevano contraddistinto la letteratura politica e quella di viaggio nei decenni precedenti scomparvero quasi del tutto, e i greci verranno lodati per la loro capacità di resistenza alla dominazione turca e per la loro forte identità culturale.

Uno degli eventi più importanti e celebri per lo sviluppo del sentimento filellenico in Europa, nel periodo immediatamente precedente allo scoppio della ribellione, fu l'episodio della cessione del territorio di Parga all'impero Ottomano. Parga era sempre riuscita a sfuggire al controllo ottomano, essendo stata fino al 1797 sotto la protezione di Venezia e successivamente protetta prima dal governo francese e poi da quello inglese. Tuttavia nel 1819, il governo inglese consegnò Parga al pascià di Giannina Ali, in cambio di una somma di 150 mila sterline, da destinare agli abitanti di Parga. La popolazione cristiana pargiota però, preferì abbandonare la propria patria piuttosto che sottomettersi al dominio musulmano. L'episodio diventò un simbolo della lotta contro il dominatore turco e gli intellettuali del periodo dedicarono numerosi scritti alla questione del popolo di Parga per tutto il decennio successivo.

Gli intellettuali italiani furono quelli che mostrarono maggiore interesse per la storia di Parga, in quanto anche l'Italia in quel momento era oppressa, in seguito alla Restaurazione, dal dominio austriaco che costrinse molte persona-

¹⁴ Per la ricostruzione delle vicende fondamentali della guerra d'indipendenza greca e sul filellenismo rivoluzionario del periodo si vedano i saggi: W. ST. CLAIR, *That Greece might still be free, Philhellenes in the war of Independence*, Oxford University Press, London New York Toronto 1972; C. FRANCOVICH, *Il movimento filellenico in Italia e in Europa*, in *Indipendenza e unità nazionale in Italia ed in Grecia*, Convegno di studio (Atene, 2-7 ottobre 1985), a c. di G. SPADOLINI, Olschki, Firenze 1987.

lità importanti ad andare in esilio. Uno degli intellettuali che si interessò maggiormente alla questione fu il celebre Ugo Foscolo, che aveva già in precedenza mostrato interesse per la questione greca, schierandosi molto precocemente tra gli intellettuali che vedevano con fiducia una possibile rigenerazione della Grecia. Nel 1819, durante il suo esilio a Londra, l'autore italo-greco pubblicò in forma anonima l'articolo *On Parga* sull'«Edinburg Review», nel quale «con vigore si tracciava in esso la storia della sfortunata città e si davano bellissimi ritratti dell'indole fiera dei suoi abitanti e di quella dei loro selvaggi nemici, gli albanesi»¹⁵. Nel progetto di Foscolo, dopo la comparsa dell'articolo sarebbe dovuta seguire la pubblicazione dell'opera completa dedicata alla storia di Parga la *Narrative of Events Illustrating the Vicissitudes and the Cession of Parga*. L'opera fu stampata dal libraio Murray ma all'ultimo momento Foscolo decise di non pubblicarla. L'ipotesi più accreditata della mancata pubblicazione dell'opera sembra essere il cambiamento d'opinione da parte del poeta sull'effettiva responsabilità del governo inglese sulla cessione di Parga¹⁶. Lo scopo dell'opera, così come dichiara lo stesso autore all'inizio del libro, era quello di analizzare gli effetti del diritto internazionale contemporaneo, utilizzando la cessione di Parga come episodio emblematico. Dell'opera, che si arresta bruscamente al terzo libro, circolarono pochissime copie che Foscolo donò ai suoi amici più stretti, tra cui il patriota italiano Santorre di Santarosa, uno dei principali protagonisti italiani della guerra d'indipendenza greca¹⁷. Le opere di Foscolo sulla Grecia, mostrano un cambiamento del filellenismo letterario, in quanto l'intento dell'autore non è quello di tessere le lodi dell'antica Grecia, ma piuttosto è quello di influenzare l'opinione pubblica e la politica del suo tempo, in modo da poter auspicare un intervento diretto da parte dei maggiori stati europei per la liberazione della Grecia.

Oltre a Foscolo ci fu un altro intellettuale italo-greco ad interessarsi alla questione di Parga, Andrea Mustoxidi. L'autore durante la sua carriera si mosse su due versanti: il primo era quello di propagare le conoscenze sugli studi della Grecia classica; il secondo invece era quello di informare l'opinione pubblica europea sui fatti e gli avvenimenti della Grecia contemporanea. Sul primo

¹⁵ DI BENEDETTO, «*Le rovine d'Atene*», cit., p. 343.

¹⁶ Sui motivi della mancata pubblicazione dell'opera e sulla letteratura italiana dedicata alla questione di Parga si vedano i saggi G. MUONI, *La letteratura filellenica nel romanticismo italiano*, Società editrice libraria, Milano 1907; U. FOSCOLO, *Scritti sulle isole Ionie e su Parga* a c. di G. GAMBARIN, Le Monnier, Firenze 1964.

¹⁷ Per approfondimenti sulla figura di Santorre di Santarosa si veda il saggio: S. MASTELLONE, *Santorre di Santarosa combattente per la Grecia*, in *Indipendenza e unità nazionale in Italia ed in Grecia*, cit.

versante si collocano i suoi primi scritti, che possono essere classificati come opere filologiche ispirate alla corrente neoclassica del periodo¹⁸. L'autore donò al pubblico italiano una importante traduzione delle opere di Erodoto e collaborò con Vincenzo Monti per la traduzione italiana dell'*Iliade*. Sul secondo versante si colloca invece l'opera dedicata alla questione di Parga l'*Exposé des faits qui ont precede et suivi la cession de Parga*, pubblicata in forma anonima nel 1820. Mustoxidi, dal punto di vista politico, aveva mostrato fin dalla sua giovinezza simpatie nei confronti dell'impero russo, riconoscendolo come l'unico possibile alleato della Grecia contro i musulmani, in ragione della comune appartenenza alla cristianità ortodossa. L'opera, anche se teneva in considerazione gli obblighi del governo inglese di restituire al sultano il territorio di Parga, tuttavia non riteneva l'Inghilterra esente dalla responsabilità di aver lasciato la popolazione locale in balia del dominio musulmano, e per questo attirò grandi critiche e inimicizie in territorio britannico. Il racconto di Mustoxidi sulla questione di Parga avrà un grande eco sia in Italia che in Francia, influenzando molti intellettuali e artisti che si dedicarono alla questione.

Ispirato dall'articolo *On Parga* di Foscolo e dall'*Exposè* di Mustoxidi, anche Giovanni Berchet dedicò un'opera alla cessione di Parga, si tratta del poemetto *i Profughi di Parga*, iniziato tra il 1819-1820 ma pubblicato solamente nel 1823 a Parigi. Il poemetto focalizza la sua attenzione sul triste destino degli abitanti di Parga che furono costretti a lasciare la loro patria, piuttosto che sottomettersi al dominio straniero. Berchet utilizza gli eventi storici narrati da Mustoxidi per aggiungere una carica emotiva superiore attraverso l'uso della poesia. L'opera, ebbe una grande influenza sul filellenismo di quel periodo, e anche il pittore Francesco Hayez ispirandosi al poema, dipinse tre quadri tra il 1831 e il 1832 che si riferivano alle scene descritte da Berchet nel suo poemetto.

Gli intellettuali italiani continuarono a dedicare scritti alla Grecia anche durante il periodo della rivoluzione, scoppiata nel 1821 e conclusasi nel 1829. Le tematiche della letteratura di questo periodo seguono da vicino gli eventi fondamentali dell'insurrezione. Si tratta soprattutto di poesie occasionali che celebrano le grandi battaglie dei greci come quelle di Missolungi e Navarino o componimenti che esortano la Grecia a non cedere di fronte alla resistenza turca. Marco Botzaris e Konstantinos Kanaris furono gli eroi più celebrati per le loro gesta eroiche e vennero paragonati ai grandi eroi del passato della storia greca. A differenza della Francia, in cui autori molto noti dedicarono

¹⁸ K. ZANOÛ, *Andrea Mustoxidi: nostalgie, poésie populaire et philhellénisme*, in «Revue germanique internationale», 1-2, 2005, pp. 143-154.

scritti alla Grecia, le personalità più in spicco del momento come Manzoni e Leopardi si espressero solamente marginalmente sulla questione, anche se il loro interesse mostra la portata e la risonanza dell'evento. Tuttavia furono numerosi gli intellettuali che si interessarono alla questione greca, a causa della vicinanza culturale tra i due popoli e alla situazione politica che vedeva entrambe la nazione vittime di una dominazione straniera. Gli scrittori italiani che mostrarono un filellenismo più marcato appartenevano quasi tutti alla cerchia del giornale toscano l'*Antologia*, fondato da Giovan Pietro Vieusseux con l'intento di informare l'opinione pubblica sulla situazione della Grecia. Il giornale e gli intellettuali che ne fecero parte, furono il centro propulsore del filellenismo italiano di quel periodo, intrattenendo rapporti con gli intellettuali europei interessati alle vicende della guerra. L'intento del giornale, non era solo quello di informare i lettori sugli sviluppi della guerra, ma era anche quello di sensibilizzare l'opinione pubblica sul valore dei greci¹⁹. In questo ambiente oltre allo stesso fondatore Vieusseux, che intrattenne legami con diplomatici italiani che si recarono in Grecia durante la guerra, si distinsero personalità interessanti come quella di Enrico Mayer e Angelica Palli. Il primo pubblicò degli scritti sul giornale l'*Antologia* come il saggio *Cenni sulla lingua romaica* del 1821 e altri componimenti dedicati alla morte di Lord Byron e alla strenua resistenza del popolo greco. Angelica Palli diventò invece la più apprezzata intellettuale filellenica e l'unica donna ad essere invitata nei salotti dell'*Antologia*. Inoltre scrisse numerosi componimenti sulla Grecia e il romanzo *Alessio ossia gli ultimi giorni di Psara*, pubblicato nel 1827²⁰.

Filellenismo italiano durante il Risorgimento.

Dopo la definitiva liberazione dal dominio turco-ottomano, la Grecia all'indomani della guerra d'indipendenza iniziò il suo cammino per la costruzione del suo nuovo Stato. Durante il periodo della guerra, la Grecia aveva tentato già nel 1827 di instaurare un proprio governo autonomo nominando, in oc-

¹⁹ Per ulteriori approfondimenti sull'attività della rivista «L'Antologia» si consulti: C. CECCUTI, *Risorgimento greco e Filoellenismo nel mondo dell'«Antologia»*, in *Indipendenza e unità nazionale in Italia ed in Grecia*, cit.

²⁰ Sulla figura di Angelica Palli si vedano: DI BENEDETTO, *Filellenismo Letterario al Femminile: Angelica Palli e Massimina Fantastici Rosellini*, in «Annali del Centro Pannunzio», XXXVIII (2007/08), pp. 265-274; G. ROSSI, *I salotti di Angelica Palli Bartolomei. Ambienti e personaggi del periodo risorgimentale livornese*, in «Magazine culturale del Comune di Livorno», Ottobre/Dicembre 1995, 15, pp. 25-30.

casiione della Terza Assemblea Nazionale, Ioànnis Kapodìstrias governatore della Grecia. Tuttavia l'intervento delle potenze europee, che ebbero un ruolo fondamentale per ribaltare gli esiti della guerra, comportò di comune accordo l'instaurazione nel 1833 di una monarchia guidata dal principe bavarese Ottone, che diventò il primo re del nuovo stato di Grecia, inizialmente con capitale a Nauplia e dal 1834 con capitale ad Atene. In questo periodo il fenomeno del filellenismo subì, in quasi tutta Europa, un'importante battuta d'arresto e l'interesse per la questione greca iniziò a scemare. L'unica eccezione fu il caso italiano, che continuò a sentire e manifestare un fortissimo legame con il popolo greco a causa delle affinità culturali e politiche che accomunavano le due nazioni²¹. Dopo la riuscita della rivoluzione greca, gli italiani assunsero la Grecia come principale modello di riferimento su cui basare la propria insurrezione contro il dominio austriaco. Un segno di questa ispirazione può essere rintracciato già nel 1830 attraverso il libro dell'esule Carlo Bianco *Della guerra nazionale d'insurrezione per bande applicata all'Italia*, in cui l'autore esortava l'Italia a seguire la stessa strategia militare per bande e per società segrete, che in Grecia erano stati secondo lui motivo di riuscita della rivoluzione. Le idee di Bianco vennero accolte e portate avanti da Giuseppe Mazzini, assoluto protagonista del Risorgimento italiano. Il patriota, ispirandosi alle idee liberali e democratiche, riconosceva a tutti i popoli il diritto di ribellarsi per il raggiungimento della propria libertà e indipendenza. La Grecia rappresentava per lui un modello di spontaneo coraggio, sacrificio popolare e tattica rivoluzionaria, tre elementi che dovevano essere fondamentali anche per l'Italia. Per questa ragione Mazzini non poteva vedere di buon occhio la situazione della Grecia dopo la rivoluzione e augurava al nuovo Stato di poter finalmente autogovernarsi. Nel periodo compreso tra la fine della rivoluzione greca e lo scoppio dei moti risorgimentali italiani, la letteratura dedicata alla Grecia subì diverse trasformazioni. In un primo momento la letteratura filellenica proseguì sulla stessa scia della letteratura degli ultimi anni della guerra dedicando opere che lodavano l'intervento dei re europei o in alternativa opere che lodavano il coraggio del popolo greco e ricordavano gli eventi più importanti della rivoluzione come Parga, Missolongi e Navarino. Col passare degli anni, la letteratura dedicata alla Grecia iniziò ad assumere un taglio diverso: gli eventi rivoluzionari greci iniziarono ad essere sfruttati dagli autori

²¹ Per i rapporti tra Italia e Grecia nel periodo del Risorgimento italiano si consulti: A. LIAKOS, *L'unificazione italiana e la grande idea. Ideologia e azione dei movimenti nazionali in Italia e in Grecia. 1859-1871*, Aletheia, Firenze 1995; F. BELLUCCI, *La Grecia plurale del Risorgimento (1812-1915)*, ETS, Pisa 2012.

italiani come uno strumento per smuovere la coscienza italiana e incitare il popolo a ribellarsi contro il dominatore austriaco. In virtù di questa natura rivoluzionaria, questi scritti vengono definiti da Elena Persico «letteratura filellenica patriottica»²².

Sono molti gli autori di quel periodo che giocarono sul parallelismo tra Italia e Grecia. Un precursore di questa tendenza fu Niccolò Tommaseo, autore di grande rilevanza nel contesto letterario italiano. Lo scrittore nel 1831 scrisse alcuni versi in cui per la prima volta appare evidente come il destino dell'Italia e della Grecia siano accomunati e in cui viene utilizzata per la prima volta la celebre espressione “nazioni sorelle”:

Vedi, Italia a te guarda e con desio
alleata te chiama, e te sorella,
non men grave di colpe in faccia a Dio,
non men di te piagata, e non men bella²³.

Appartenente a questo filone letterario patriottico, è sicuramente da ricordare la tragedia *Marco Bozzari* scritta da Tommaso Zauli Saiani, composta nel 1833 a Corfù, ma rappresentata la prima volta in Italia nel 1847. Nonostante la tragedia abbia come protagonista l'eroe Marco Botzaris, il tema principale non è la guerra greca ma piuttosto il crudele destino dell'Italia che come la Grecia deve finalmente trovare la forza per rialzarsi. L'opera fu accolta con grande entusiasmo e applausi in Italia e se si considera la data della sua prima redazione, si tratta della prima opera filellenica italiana, fatta eccezione per i versi di Tommaseo, che instaura un collegamento diretto tra la guerra greca e il Risorgimento italiano.

Un'altra figura importante per la letteratura filellenica italiana, è quella di Angelo Brofferio che già nel 1826, aveva dedicato dei versi alla caduta di Missolungi. L'autore continuò a interessarsi alla questione della Grecia anche dopo la fine della guerra e nel 1840 pubblicò le *Scene Elleniche*, un racconto sul primo periodo della guerra in Grecia dal 1815 anno della formazione della *Filiki Etèria* alla caduta di Missolungi del 1826. La scelta di questo arco cronologico non è casuale, poiché l'autore vuole descrivere solamente il momento in cui i greci furono i veri protagonisti della rivoluzione, riuscendo a combattere da soli senza l'aiuto delle potenze europee. Ed è questo che l'autore ideologicamente vuole augurare all'Italia, che possa riuscire da sola

²² PERSICO, *Letteratura filellenica italiana: 1787-1870*, cit., p. 98.

²³ NOTO, *La ricezione del Risorgimento greco in Italia (1770-1844)*, cit., p. 147.

a liberarsi dal proprio dominatore. L'opera non fu stranamente sottoposta alla censura e riuscì a circolare liberamente in Italia. Come dichiara lo stesso autore nell'introduzione, l'intento era quello di offrire al pubblico una storia complessa delle vicende greche durante la guerra:

La memoria delle lagrime, dei sacrifici, delle espiazioni, che costò il riscatto dell'indipendenza greca, ci venne serbata in più di un volume, e da più di uno scrittore a cui lo spettacolo della greca rivoluzione parlò in cuore altamente. Nulla di meno tutte queste opere [...] non offrono un complesso delle vicende di quest'antica sorella dell'Ausonia, fuorché separatamente di intervallo di cose e di tempi²⁴.

Ma l'autore dichiara espressamente i suoi veri intenti nell'introduzione alla seconda edizione del 1863, in cui l'Italia era già riuscita a liberarsi dal suo dominatore e Brofferio non correva il pericolo di essere sottoposto a censura:

Le condizioni dell'Italia non erano diverse da quelle della Grecia: questa serviva al Turco come quella all'Austriaco; scrivendo dei Greci, io volevo che ravvisassero sé stessi gli Italiani; scrivendo dei Turchi io confidava che la parola suonasse infesta agli Austriaci. Da questo ardente pensiero nacquero le Scene Elleniche, le quali, illustrate coi tipi elegantissimi del Fontana, fecero con sicura fronte fra gli sgherri e le spie dell'Austria il giro dell'Italia, e giunte in Grecia trovaronvi così fraterna accoglienza che i concittadini di Marco Botzari le vollero tradotte nella loro favella per serbarle con più vivo accento nel cuor loro²⁵.

Altri esempi di letteratura che risponde a queste esigenze sono riscontrabili con maggior forza a partire dal 1848, quando l'Italia si ritrovò finalmente pronta a intraprendere la guerra contro gli austriaci. Molto interessante è l'opera di Teseo De Lectis *Un Italiano a Missolongi* del 1849, ma pubblicata solamente nel 1874 a causa della censura. L'intento dell'opera anche in questo caso è quello di scuotere le anime degli italiani, dopo la delusione del fallimento della prima guerra d'indipendenza italiana tra il 1848 e il 1849:

Questi canti io scriveva dopo i disastri del 1849, in un tempo cioè, che le idee di Libertà, d'Indipendenza, e soprattutto d'Unità Nazionale, erano divenute per gli italiani poco meno che utopie. Ed allora a poetar mi spingevano la

²⁴ PERSICO, *Letteratura filellenica italiana: 1787-1870*, cit., p. 109.

²⁵ MUONI, *La letteratura filellenica nel romanticismo italiano*, cit., p. 69-70.

necessità di alcun conforto ai disinganni toccati, la speranza di concorrere anch'io, la mia parte, e che gli spiriti abbattuti riprendessero lena e si ritemprassero nella fiducia d'una poderosa riscossa²⁶.

La stagione letteraria che mette in relazione Grecia e Italia si chiude negli ultimi anni del Risorgimento italiano, dove spiccano su tutti le figure di Giuseppe Regaldi e Ippolito Nievo. Regaldi rappresenta una figura di intellettuale italiano che venne lodato anche in Grecia per i suoi scritti filellenici. Sul finire degli anni '50 dell'Ottocento, anche la Grecia contemporaneamente all'Italia cominciò a insorgere contro il monarca imposto dalle potenze europee, Ottone I, che verrà spodestato nel 1862. Regaldi approfittando della situazione di Italia e Grecia in quel determinato periodo storico scrisse nel 1859 l'opera *Armeria reale di Torino*, in cui Italia e Grecia vengono dichiarate nazioni gemelle, augurando la riuscita delle loro insurrezioni:

Italia e Grecia nacquer gemelle
 Ugual sortiro fertil terreno,
 Ugual mitezza di ciel sereno,
 Ugual sortiro spirto sublime
 Che il bello esprime
 Barbare genti con atto indengo
 Alle due suore franseron il Regno,
 E per ischernò le due regine cinsero di spine
 Alle infelici splende un'etade
 Sfolgoreggiante di libertade:
 Risorgeran più forti e belle le due sorelle²⁷.

L'opera fu pubblicata nel 1861, riscuotendo grande successo sia in Italia che in Grecia tanto che il poeta greco Aristotile Valoriti scrisse a Regaldi una lettera in cui lodava il suo impegno per la Grecia. Dopo il raggiungimento dell'unità, gli scritti dedicati alla Grecia diminuirono notevolmente, tuttavia con la pubblicazione nel 1867 del romanzo *Le confessioni d'un italiano* da parte di Ippolito Nievo si assiste ad una delle ultime manifestazioni filelleniche italiane del XIX secolo. Il romanzo narra la storia della vita di Carlo Altoviti dalla sua infanzia fino alla sua vecchiaia, usando come cornice storica gli eventi rivoluzionari più importanti dell'Ottocento. Nel romanzo è presente anche una parte dedicata alla rivoluzione in Grecia del 1821, che

²⁶ PERSICO, *Letteratura filellenica italiana: 1787-1870*, cit., p. 113.

²⁷ Ivi, p. 129.

però non venne accolta positivamente dalla critica, poiché considerata come un'interferenza alla narrazione. Tuttavia questa parte del romanzo è stata recentemente riconsiderata in virtù della sua funzione simbolica in rapporto alla cultura del tempo²⁸, in quanto l'autore mescolando storia e letteratura utilizza le tematiche più importanti che caratterizzarono la letteratura filellenica Ottocentesca. Nel Capitolo XIX e XX vengono trattati argomenti come la morte di Byron a Missolongi, i Clefi, le gesta eroiche dei combattenti durante la rivoluzione e altre questioni riconducibili alla storia recente della Grecia e al filellenismo dell'epoca. Questa impostazione fa in modo che questa parte del romanzo si configuri come una sorta di quadro riassuntivo della storia del filellenismo italiano.

Conclusion

La questione della Grecia e del filellenismo è stata spesso tralasciata dagli studiosi di storia e di letteratura, probabilmente secondo lo storico Stuart Wolf, a causa del grado di sviluppo della Grecia in quel momento storico e della sua posizione intermedia tra Oriente e Occidente²⁹. Inoltre il fenomeno è stato spesso oscurato dai grandi eventi dell'800 e dal punto di vista letterario dai grandi autori che emersero in quel periodo in tutta Europa. Tuttavia la questione greca ha sicuramente influenzato la storia e la letteratura occidentale tra il '700 e l'800, ed ecco perché recentemente gli studiosi hanno dedicato più attenzione a questa problematica, che racchiude dentro di sé molte tematiche e riflessioni. Le vicende greche in quel determinato periodo storico aprono riflessioni sul processo di formazione e costruzione dell'identità nazionale, sul sistema dei rapporti politici internazionali, sul rapporto tra storia e letteratura. In questa breve dissertazione si è cercato di offrire un quadro generale delle principali problematiche legate alla Grecia e al filellenismo, nella speranza che in futuro ci sia la possibilità e l'interesse da parte degli studiosi di approfondire maggiormente queste tematiche. Mancano ancora alcuni tasselli per fornire un quadro ancor più completo di questa parte di storia europea. Alcuni autori furono particolarmente rilevanti dal punto di vista letterario, e si spera che possano essere condotti degli studi più specifici riguardanti i singoli scrittori. La storia della Grecia di quegli anni, è storia europea e si

²⁸ Sul filellenismo di Ippolito Nievo si veda: S. CASINI, *Sul Filellenismo Nieviano*, in «Moderna» XIII, 2011, pp. 133-149.

²⁹ LIAKOS, *L'unificazione italiana e la grande idea*, cit. p. 5.

augura che in un periodo come questo in cui si ragiona in termini europei e non più solamente nazionali, questo argomento possa essere riconsiderato in virtù del suo carattere internazionale.

Simone Giorgino

«IL DUREVOLE SEGNO LUMINOSO».
VITTORIO BODINI E RAFAEL ALBERTI

«Exc.mo Poeta, soy un poeta italiano y desde muchos años fiel admirador de su poesía [...]. Ahora para el editorial Einaudi estoy preparando una *Antología del Superrealismo Español* – ensayo crítico y traducciones – en la cual será/Ud., como es natural, uno de los nombres más destacados». Comincia con queste parole la prima lettera inviata da Vittorio Bodini a Rafael Alberti, datata «Bari, 3 settembre 1959» e conservata in copia nell'archivio dello scrittore italiano, custodito presso la Biblioteca Interfacoltà dell'Università del Salento. Vorrei far notare che chi scrive non si presenta in veste di critico o di traduttore; è un poeta che si rivolge a un altro poeta: «soy un poeta italiano». E questo dettaglio ci tornerà utile man mano che approfondiremo, com'è nei propositi di questo intervento, il rapporto di amicizia e collaborazione artistica che lega Bodini e Alberti, intensificatosi a Roma fra il 1963, inizio dell'esilio italiano di Alberti, e il 1970, anno della prematura scomparsa di Bodini.

Torniamo, allora, alla prima lettera di Bodini, la cui reputazione, all'epoca, più che alla circolazione delle sue poesie, era legata al suo apprezzato lavoro di traduttore e ispanista che vantava già edizioni di prestigio come il *Teatro* di Lorca (Einaudi, 1952), il *Don Chisciotte* di Cervantes (Einaudi, 1957) e le *Poesie* di Salinas (Lerici, 1958). Proprio nel '59, Bodini aveva tradotto due poesie di Alberti, *Invitación al arpa* e *Los ángeles muertos*, poi inserite nell'*Antología della poesia straniera del Novecento* curata da Attilio Bertolucci per Garzanti. Alberti, invece, era già Alberti, cioè uno dei protagonisti della Generación del 27, il poeta rivoluzionario esule in Sudamerica, l'autore di alcuni fra i libri di poesia più importanti del Novecento spagnolo (*Marinero en tierra*, *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas*, *Elegía cívica*, *El poeta en el calle*, *Entre el clavel y la espada*, ecc.) e aveva da poco pubblicato, in Argentina, la sua monumentale *Antología poética* (1924-1952) (Losada, 1958). Bodini scrive ad Alberti per chiedergli l'autorizzazione a tradurre alcune sue poesie, in particolare quelle

raccolte in *Sobre los ángeles*, per l'antologia dei *Poeti surrealisti spagnoli*, che era in una fase già piuttosto avanzata di lavorazione e che sarebbe uscita da Einaudi nel 1963. La risposta di Alberti è datata «Buenos Aires, 7 ottobre 1959»:

Distinguido amigo:

[...]

Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés. Paul Eluard fue el único poeta traducido algo en España. Tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos influyeran en mí. Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos. La *cosa* estaba en la atmósfera.

[...]

Le saluda y abraza su ya amigo.

Rafael Alberti

L'importanza di questa lettera è evidenziata dalla scelta di Bodini di inserirla in appendice ai *Poeti surrealisti spagnoli*¹. Coerentemente a quanto dichiarato in una conferenza del lontano 1932, *La poesia popolare nella lirica spagnola contemporanea*, Alberti si dimostra guardingo circa all'essere inserito nell'alveo del surrealismo, specie se inteso come derivazione del ben più strutturato movimento francese:

In Spagna, – scrive Alberti – se intendiamo per surrealismo l'esaltazione dell'illogico, del subconscio, del mostruoso sessuale, del sogno, dell'assurdo, esso esisteva già molto tempo prima che i francesi cercassero di definirlo e di esporlo nei loro manifesti. Il surrealismo spagnolo si trova precisamente nell'elemento popolare, in una serie di meravigliose filastrocche, *coplas*, strane rime sulle quali io soprattutto cercai di appoggiarmi per correre l'avventura di quello che sino allora era per me l'ignoto².

Il surrealismo di Alberti coinciderebbe, perciò, col programmatico recupero della poesia popolare spagnola, da lui definita, in quella stessa occasione, «memoria in movimento»³ custodita dai contadini spagnoli «fra il serio e il

¹ V. BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino 1963, pp. CIV-CV.

² R. ALBERTI, *La poesia popolare nella lirica spagnola contemporanea*, in *Per conoscere Rafael Alberti*, a c. di I. DELOGU, Mondadori, Milano 1977, pp. 225-226.

³ Ivi, p. 212.

faceto, cantando»⁴ e «sorgente» che «continua a bagnare con le sue acque limpide»⁵ la poesia spagnola contemporanea, in particolare le opere di chi, come lui, proviene dal Sud: «i poeti che oggi hanno un senso» – continua Alberti – «e hanno tentato di ricreare l'arte popolare sono nati nel Sud della Spagna. Tutti si portano l'eco di questo canto, la tristezza della sua filosofia, il suo insistere sulla morte, il suo sentimento drammatico dell'amore e dell'odio»⁶. D'altra parte, nella sua recente tesi di dottorato, dal titolo *Bodini y España*, discussa nel 2017 presso l'Universidad Autónoma de Madrid, Pantaleo Luceri ha ricordato che *Los poetas surrealistas españoles* (cioè la traduzione dell'antologia bodiniana pubblicata in Spagna, da Tusquets, nel 1971) suscitò forti polemiche sia per la definizione stessa di surrealismo sia per l'esclusione di alcuni poeti o gruppi di poeti. Nel saggio presentato in occasione di un importante Convegno del 1980 in onore dello scrittore salentino, Oreste Macrì ha spiegato le ragioni di fondo dell'interesse di Bodini nei confronti di Alberti; ragioni che non hanno a che fare tanto con la solidità di una sistemazione storiografica, quanto, piuttosto, – ed è la traccia che seguirò in questo intervento – con la difesa di un'idea di poesia e con l'affinamento delle tecniche adatte a metterla in pratica. «Soy un poeta italiano», scriveva Bodini nella lettera che ho citato in apertura. Già dalle primissime fasi, dunque, appare chiaro che quello fra Bodini e Alberti non è un semplice rapporto fra uno studioso e il suo autore, ma si tratta, piuttosto, della relazione fra un poeta e un altro poeta, o meglio fra uno scrittore ancora in cerca della sua voce più autentica e quello che egli considera un suo 'fratello maggiore'. La poesia di Bodini, e in particolare quella della sua ultima stagione, che si sviluppa negli anni Sessanta e che coincide con la pubblicazione di *Metamor* (Scheiwiller, 1967) e con la stesura degli inediti poi confluiti nelle postume *Poesie* (Mondadori, 1972), è appunto la sede in cui si rivela con maggiore efficacia il debito contratto da Bodini nei confronti di Alberti: un debito che è, essenzialmente, di natura stilistica.

Seguiamo ancora il ragionamento di Macrì: *La civiltà industriale*, cioè appunto uno degli inediti cui mi riferivo prima, ha come esemplare maggiore, per la «ripresa [del]la mostruosa negazione umana del capitalismo industriale»⁷, il *Poeta en Nuova York* di Lorca e, appunto, *Sobre los ángeles* di Alberti, entrambi

⁴ Ivi, p. 232.

⁵ Ivi, p. 226.

⁶ Ivi, p. 231.

⁷ O. MACRÌ, *Vittorio Bodini ispanista*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a c. di O. MACRÌ, E. BONEA, D. VALLI, Congedo, Lecce 1984, p. 665.

tradotti integralmente nell'antologia del 1963; e, inoltre, Macrì fa notare che, nel saggio introduttivo di Bodini,

Rafael Alberti [...] è trattato per ossimori semantici tra «allucinazione» e «intuizione matematica»; i suoi «angeli» sono «radici quadrate» dei «nostri sogni più umani» [...]. Qui Bodini si sta cimentando col surreale, quasi un barocco superiore nel massimo della *coincidentia oppositorum*, soprattutto alla fonte mentale [...]. Ci domandiamo se tanta frequenza di metafore e parafrasi critiche non sia sintomo di una interna persuasione in Bodini circa un limite invalicabile per una grammatica del surrealismo. Le linee portanti che stiamo indicando si sfumano nel mistero, nell'enigma, nell'infinito⁸.

Ciò che, insomma, appare evidente è che, attraverso lo studio di Alberti, è come se Bodini cercasse di spiegare se stesso, cioè le ragioni più oscure e segrete della propria poesia, quasi tentando di isolarne il demone.

Già prima dell'uscita dei *Poeti surrealisti spagnoli*, Bodini è coinvolto dalla Direzione letteraria della Mondadori in un altro ambizioso progetto di traduzione della poesia albertiana, uno «Specchio» interamente dedicato al poeta di Puerto de Santa María, che sarà pubblicato nel 1964 col titolo *Poesie*. L'idea del libro è di Vittorio Sereni, all'epoca direttore letterario della Casa editrice, il quale, in una lettera del 19 marzo 1959, chiede a Bodini: «dimmi se hai qualche idea per eventuali traduzioni di poeti spagnoli. Il tuo Salinas era molto bello, peccato non averlo fatto noi. Un Alberti – una scelta – ti andrebbe?». Bodini, pur aderendo immediatamente al progetto, non si sbilancia sulla tempistica di realizzazione: «Per Alberti, io lo farei con piacere, anche se non proprio subito. A voi decidere», scrive in una lettera del 7 giugno 1959. La firma del contratto di traduzione arriva solo nel maggio 1961, dopo numerosi solleciti da parte di Sereni per ottenere un piano di massima dell'edizione⁹.

E proprio il '61 è l'anno del primo incontro fra Alberti e Bodini, che avviene il 24 novembre al ricevimento in onore dello scrittore andaluso organizzato in un albergo milanese da Alberto Mondadori. L'occasione, come è noto, fornisce lo spunto per uno splendido articolo, intitolato semplicemente *Incontro con Rafael Alberti* e pubblicato sul «Mondo» del 2 gennaio 1962, che rappresenta probabilmente il suo pezzo migliore – e perciò ripreso da Bodini più volte in

⁸ Ivi, p. 669.

⁹ Per un approfondimento del carteggio fra i due poeti, rinvio a BODINI, V. SERENI, «*Carissimo omonimo*». *Carteggio (1946-1966)*, a c. di S. GIORGINO, Besa, Nardò 2016.

altre sedi¹⁰ – sullo scrittore spagnolo. Nell'articolo, Bodini allude a una sorta di «concordato», fra Lorca e Alberti, «sulle rispettive zone d'influenza poetica, assegnando al primo l'Andalusia dell'interno, tragica e contadina, e al secondo le fresche marine, la voce azzurra della costa e del mare andaluso». E si sofferma, poi, a spiegare quelle che secondo lui sono le caratteristiche essenziali del suo stile: «Alberti salda l'impeto della giovinezza e della grazia popolare» – scrive Bodini – «con la raffinatezza d'un classico, in una combinazione di cui saremmo forse autorizzati a dare un'idea facendo il nome di Poliziano, e per la Spagna, d'un raffinato italianista del Quattrocento, il Marchese di Santillana». Dopo un'essenziale ma brillante presentazione delle sue opere maggiori da *Marinero en tierra*, fino alla stagione delle poesie civili¹¹, Bodini si sofferma, in particolare, sulla raccolta che stava traducendo integralmente per l'antologia einaudiana, *Sobre los ángeles*, «sintesi [...] felice dell'*ángel* andaluso e del demonismo surrealista»¹², già collaudando quel particolare linguaggio critico cui si riferiva Macri:

è uno dei più strani libri di poesia del Novecento, – scrive Bodini nell'articolo – e uno dei più belli. In esso Alberti ha dato vita a un mondo subalterno di atmosfere e stati d'animo o segrete proprietà delle cose, con un'allucinazione esattissima, riducendoli all'essenzialità con operazioni che hanno la sicurezza di una favolosa intuizione matematica. Frutto di tali operazioni sono i suoi 'angeli', autentiche radici quadrate del mistero [...] è un libro unico, che non ha precedenti e non può avere continuatori. «È vero» – dice Alberti – «[...] ho cercato di dar precisione al sogno; ho affrontato la nebulosità, ma solo per chiarirla, per disegnarla».

Oltre alle questioni letterarie, grande spazio è dato, nell'articolo, anche a un aneddoto che riguarda l'avventurosa attività di antiquario di Bodini all'epoca

¹⁰ Cfr., per esempio, BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino 1963, in particolare pp. LVIII-LXV, e ID., *Prefazione*, in ALBERTI, *Degli angeli*, trad. di V. BODINI, Einaudi, Torino, 1966, pp. 5-12. Fra i documenti presenti nell'Archivio Bodini di Lecce si vedano, inoltre, gli articoli preparati da Bodini per la «Rassegna radiofonica di cultura spagnola»: *Omaggio francese a Rafael Alberti*, *Rafael Alberti in Italia* e *Il mattatore*.

¹¹ Cfr. BODINI, *Introduzione*, in ALBERTI, *Il poeta nella strada*, Mondadori, Milano 1969, pp. 11-13. Bodini individua tre fasi della poesia civile di Alberti: «La prima ha inizio prima ancora della guerra di Spagna, e va dal 1931 al 1936. Il suo candido rivoluzionarismo ci appare derivante assai più da Cervantes che da Marx [...]. La seconda fase coincide con la guerra civile spagnola e comprende i canti che esaltano l'eroica difesa popolare della Spagna, segnatamente nell'assedio di Madrid. La terza i canti dell'esilio, il rimpianto della patria, l'incitamento alla resistenza, la riscoperta dell'Europa pacificata, le poesie per la pace del mondo» (p. 13).

¹² BODINI, *Prefazione*, in ALBERTI, *Degli angeli*, cit., p. 8.

della sua visita alla città natale di Alberti, dove lo scrittore italiano si era recato in «losco pellegrinaggio» (sono parole sue) per respirare quell'atmosfera così magistralmente celebrata nel *Marinero en tierra*:

E io fra un affare e l'altro gli gettavo un'occhiata e dicevo fra me e me: è il mare di Alberti, come avrei detto è il cane di Alberti, o il giardino, la casa, la pantofola di Alberti. A volte ero contento d'esser là, e di vedere almeno il suo mare, non avendo potuto conoscer lui, altre volte mi vergognavo del mio losco pellegrinaggio e avrei voluto chiedergli scusa della mia degradata versione. Sì, compravo pianoforti e pensavo a *Marinero en tierra*. Ero a Puerto Santa María e spiavo, fra un pianoforte e l'altro, i balconcini più alti [...]. Così comprai in una sola volta trentasei pianoforti a Puerto Santa María. Non credo che ce ne fossero altri. [...]. È una ventata d'aria marina, una ventata d'aria della baia di Cadice che è entrata [...] nel salone dell'albergo milanese. E Alberti – chi pensava di poterlo conoscere? – è lì che la respira sorridente e dice: «Che paese!».

La divertente storiella dei pianoforti andalusi fece evidentemente colpo sia su Alberti sia su chi lo accompagnava al ricevimento, l'inseparabile moglie Maria Teresa León, nipote di Menéndez Pidal e scrittrice a sua volta – «che è stata una delle donne più belle di Spagna», la descrive Bodini – e la figlia Aitana. Ad Alberti, a un certo punto, racconta Bodini, «sopravviene un sospetto: “Sicché vendono i pianoforti... Mia madre sonava il piano... Mia madre a Puerto Santa María aveva un pianoforte...”». Dice gentilmente Teresa León: “è strano che l'Andalusia abbia restituito un italiano come lei...”». Venti anni più tardi, ricordando l'amico scomparso, Alberti ripercorrerà quell'«Inolvidable encuentro. Inicio de una verdadera amistad»¹³. E, a proposito di quei pianoforti, scriverà: «Y allí, en mi blanca y azul bahía gaditana, vivió Bodini una de sus más surreales aventuras [...] que dio por resultado, al fin, el que se quedase Cádiz sin un solo piano, ya que en aquella época era Bodini especialista en la compra de ellos [...]. Ah, qué gracia, qué ángel, qué salero el suyo contando su casi pícara vida española de anticuario! Mucho tenía Vittorio de andaluz. I de la cal de su ensalzado y áspero Sur italiano»¹⁴. La meridionalità, dunque, con tutto il suo portato di cromatismi, penombre, il suo – riprendo le parole di Alberti – «sentimento drammatico dell'amore e dell'odio», è appunto uno dei tratti che accomunano e legano i due scrittori. Si noti, per esempio, che nell'introduzione alle *Poesie* mondadoriane del 1964, Bodini scriverà, a

¹³ ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini* in *Le terre di Carlo V*, cit., p. 613.

¹⁴ *Ibidem*.

proposito della poesia di Alberti: «La principale occupazione della sua musa consiste nell'osservazione – e nella resa – di ciò che l'universo le trasmette attraverso gli occhi: è in questi il principale alimento e la condizione della sua opera poetica, in pieno accordo con quella che è una preferenza comune a gran parte della poesia del mezzogiorno, non soltanto d'Europa»¹⁵. E anche Alberti, da parte sua, comprende bene che Bodini, il poeta «quasi spagnolo», andaluso d'adozione, stava riscoprendo nel Sud della Spagna il suo Sud italiano, «ma con più aperta coscienza», espressione, questa, di una nota poesia di Bodini di *Dopo la luna, Omaggio a Góngora*, tradotta da Alberti e da lui inserita nel seguente passo: «Porque Vittorio desde muy pronto se empampó de España, y conoció Madrid, y se enfrascó por él, con aquella su gracia, de cuando en cuando litigadora, como un chulo de barrio, y luego se perdió en las penumbras de la mezquita cordobesa, preguntando por la tumba de Góngora, encontrando allí en Córdoba, con más abierta conciencia, su amado Sur italiano»¹⁶.

Il lavoro di traduzione delle poesie di Alberti, intanto, procede piuttosto a rilento. Solo nel gennaio 1963 Bodini consegna finalmente le traduzioni a Sereni, il quale esprime un giudizio molto positivo, condiviso, peraltro, dallo stesso Alberti, come dimostra una sua cartolina di ringraziamento del 18 giugno 1963. Le eccessive dimensioni del libro creano, però, un nuovo intoppo che si risolverà solo un anno più tardi, come annunciato da Bodini a Sereni in una lettera del febbraio 1964: «Eccovi dunque il lavoro perfettamente messo a punto, con le bozze, la prefazione, e il risvolto», e la pubblicazione si farà da lì a poco. Faccio inoltre presente che, nell'archivio Bodini, oltre a vari fogli e appunti preparatori relativi alla traduzione delle *Poesie* di Alberti, sono presenti, come impaginato già pronto per la stampa, anche le tante poesie escluse in quell'occasione dalla Mondadori per ragioni di spazio, materiale certamente sufficiente a comporre un secondo volume.

Facciamo, ora, un breve passo indietro e torniamo al 1963, anno in cui Alberti lascia definitivamente l'Argentina per continuare il suo esilio a Roma, dove rimarrà ad abitare fino al 1977, dapprima in via di Monserrato, al centro dell'antico quartiere spagnolo e poi, dal 1964, a Trastevere, in via Garibaldi. In quel periodo, Alberti frequenta molte personalità del mondo e letterario e artistico romano – Ungaretti, Pasolini, Gatto, Levi, Gassman – e inizia a scrivere un libro nuovo, *Roma, peligro para caminantes*, ambientato princi-

¹⁵ BODINI, *Prefazione* in ALBERTI, *Poesie*, Mondadori, Milano 1964, p. 9.

¹⁶ ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini* in *Le terre di Carlo V*, cit., p. 612.

palmente proprio in quel quartiere e che sarà presto tradotto da Bodini, il quale in quel momento vive un periodo di attività tanto intensa da mettere a repentaglio la propria salute. Impegnato nell'insegnamento in due sedi universitarie, Bari e Pescara, e stabilita la propria residenza a Roma, negli anni Sessanta Bodini pubblica, infatti, una serie impressionante di volumi: *La luna dei Borboni e altre poesie* (1962), *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), gli *Studi sul Barocco di Góngora* (1964), i *Sonetti amorosi e morali* di Quevedo (1966), *Metamor* (1967), *Segni e simboli nella «Vida es sueño»* di Calderón de la Barca (1968) e la *Versione celeste* di Juan Larrea (1969). Nel '62 è colpito da un infarto; nel '65 riprende a bere.

È proprio nel periodo romano che la conoscenza fra Bodini e Alberti si trasforma, come ricordavamo, in una «verdadera amistad», complice anche l'intenso contatto che si stabilisce tra i due per le varie traduzioni in italiano di *Poesie* (1964), *Degli angeli* (1966), *Il poeta nella strada. Poesia civile. 1931-1965* (1969) e, appunto, il postumo *Roma, pericolo per i viandanti* (1972). È il periodo, insomma, in cui «“Victorio se convirtió en el traductor, diría oficial, de Rafael”»¹⁷, ricorda José Luis Gotor in uno scritto dedicato ad Alberti, all'epoca vicino di casa del connazionale. Bodini, inoltre, spesso fungeva da mediatore per gli incontri fra Alberti e alcuni intellettuali italiani. Come scrive Laura Dolfi, ben presto «L'amicizia [fra i due si estende] alla più ampia dimensione familiare; basta pensare all'affettuoso appellativo “tío” con cui Alberti si rivolgeva alla piccola Valentina dedicandogli, nel giorno del suo onomastico, un quadro e un paio di teneri versi: “Valentina sólo hay una / con su perro va a la luna”»¹⁸. Analoghi brevi componimenti non mancano nemmeno nelle lettere e cartoline, ora conservate nell'Archivio Bodini¹⁹, che Alberti spesso scriveva all'amico italiano e a sua moglie, Ninetta Minelli, durante i suoi spostamenti, come, per esempio, una simpatica lettera del 24 gennaio 1968 da Golfe Juan (Francia), in cui sono ben visibili alcuni disegni di Alberti, o come una cartolina del 11 maggio 1968 da Cannes (Francia) con la seguente poesia:

¡En un barquito de vela:
por el mundo, de la mano,

¹⁷ J.L. GOTOR, *Alberti mi vecino de casa*, in *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia*, a c. di M.C. ASSUMMA, Artemide, Roma 2009, pp. 76-94.

¹⁸ Cfr. L. DOLFI, *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Unipr Co-Lab, Parma 2014, p. 25.

¹⁹ Mi permetto di rinviare, a tal proposito al mio recente contributo S. GIORGINO, *Due documenti dell'Archivio Bodini di Lecce*, in «Quaderni del PENS», 1, 2018, pp. 75-77.

Me iría con Antonella!

¡Por el mundo de la mano,
aunque Vittorio quedará
solo tocando el piano!

E si vedano, inoltre, le tante dediche e gli altri versi scherzosi, esposti in occasione della mostra *Vittorio Bodini e la Spagna*, tenutasi nel novembre 2014 a Parma, come la poesia *El ángel de los bigotes*, che potremmo considerare l'ultima, in ordine di tempo, delle agiologie albertiane, e che riprende un'omonima poesia inedita di Bodini datata 29 maggio 1966, *L'angelo dei baffi*, (baffi che Bodini si era fatto crescere per partecipare come attore alle riprese del film *Don Giovanni* di Carmelo Bene), poi confluita nella sezione *Zeta* delle poesie mondadoriane e che, come ricorda la Dolfi, ha un «parallelo figurativo nel ritratto dell'“ángel griego de los bigotes” che Alberti abbozzò su un tovagliolino di carta durante una cena in una trattoria romana»²⁰.

Il legame con Bodini durante quel periodo è ricordato da Alberti in più occasioni, come, per esempio, in un articolo di Carmen Laforet apparso sul «País» del 10 agosto 1980 (p. 7 del supplemento «Libros») in cui Bodini è descritto dal poeta andaluso come «un traductor genial, un hombre genial, un poeta genial»; oppure nel già citato omaggio confluito poi negli Atti dell'84, in cui emerge, ancora una volta, la grande ammirazione per l'amico perduto:

a Vittorio, a aquel gran Vittorio que tantísimo quise, admiré, que conviví con él tanto tiempo, y sobre todo, tantas noches, [...] por las calles y plazas, repleta de basuras y gatos, de nuestro muy querido Trastevere. De cuánto por allí hablamos, cuánto vino bebimos, cuántos poemas recitamos, por aquel barrio mío, gracioso y popular, capital aparte de Roma dentro de la misma Roma²¹.

Se le traduzioni bodiniane delle poesie di Alberti sono molto note e hanno contribuito in maniera determinante alla fortuna della poesia spagnola in Italia, non altrettanto conosciute sono le traduzioni o i progetti di traduzioni che Alberti fece della poesia di Bodini, e che sono spia della volontà di imporre all'attenzione della comunità letteraria spagnola il lavoro dell'amico. Le prime risalgono al 1967 e consistono in due poesie dell'allora fresco di stampa *Metamor*, *Innesto 13* e *Night III*, pubblicate in «Poesía española», 179,

²⁰ DOLFI, *Vittorio Bodini e la Spagna*, cit., p. 23.

²¹ ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini* cit., pp. 611-612.

novembre 1967, pp. 1-2. La fedeltà della traduzione evidenzia ancora una volta, per dir così, la 'consanguineità' tra i due poeti, cioè una certa aria di famiglia che ormai si respira nei loro testi, e che è il segnale di una traiettoria poetica ormai pienamente condivisa. Mi riferisco, in particolar modo, a quell'ideale di «poesia del mezzogiorno» prima menzionato da Bodini, a un'istanza civile che si manifesta nella denuncia del presente degradato della società dei consumi, alla loro randagia bohème per le strade della Capitale, in cui, come ha fatto recentemente notare Paola Laskaris, «riecheggia l'ombra dell'*ubi sunt* manriquiano e del *desengaño* barocco»²².

L'attenzione di Alberti nei confronti della poesia dell'amico, come accennavo, non si limita a questi due soli testi. Nell'Archivio Bodini, infatti, è presente un importante documento senza data, ma risalente probabilmente al 1970, che dimostra, ancora una volta, la stretta collaborazione artistica fra i due: un manoscritto inedito intitolato *Antologia spagnola di Alberti* che contiene la traduzione di una parte consistente delle poesie di *Metamor*. Si tratta, come è evidente, di una primissima bozza, probabilmente redatta dalla mano di Bodini sotto dettatura e con la fretta tipica dell'appunto, che ancora necessita di una seria revisione: lo dimostrano le frequenti cancellature, le glosse e i molti errori ortografici presenti nel manoscritto, che lasciano supporre, in alcuni casi, quasi uno stato di alterazione nello scrivente. Nell'*Homenaje* dell'80, infatti, Alberti si riferisce probabilmente proprio a questo documento quando scrive: «Vittorio andaba completamente destruido y venía a verme muchas noches [...] angustiado y perdido, para ayudarme a traducir con él al español su penúltimo libro, *Metamor*, en el que ya anda latente el oscuro comienzo de su agonía»²³.

Ciò che sappiamo è che la traduzione delle poesie di *Metamor* era solo una parte del ben più ambizioso progetto di traduzione delle poesie di Bodini, purtroppo mai realizzata. Ciò si evince sia da una lettera dello scrittore italiano del 17 aprile 1970 indirizzata a José Augustín Goytisolo in cui si anticipa, appunto, che «Alberti sta traducendo una antologia della mia poesia»; sia, soprattutto, dalle dichiarazioni dello stesso Alberti che, sempre nell'*Homenaje*, promette solennemente di tradurre in castigliano un'ampia antologia della lirica bodiniana, un lavoro che riteneva necessario per sdebitarsi con

²² P. LASKARIS, «Llenábamos de vocales una verde botella»: la poesia di Vittorio Bodini in Spagna, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lecce, Bari, 3-4 dicembre 2014, t. II, a c. di A.L. GIANNONE, Besa, Nardò 2017, p. 537.

²³ ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini*, cit., p. 614.

chi aveva dedicato gran parte della propria vita alla diffusione e alla fortuna della poesia spagnola, e in particolare della sua, in Italia:

Nosotros, los poetas españoles – y sobre todo yo – debemos nuestro gran homenaje a Vittorio Bodini por su demostrado entusiasmo y amor a nuestra poesía, iniciados en aquellos años difíciles y censurados del franquismo. Y ese Homenaje consistirá – y aquí, delante de vosotros, amigos y admiradores de Vittorio, os lo prometo – en una traducción, lo más amplia posible de su poesía – hasta ahora sólo se habrán publicado en España unas diez –, con alguna presentación pública en Madrid, Barcelona, Sevilla, o Cádiz, acompañada de una exposición de sus raros, enigmáticos, fantásticos y siempre graciosos dibujos, pues en Bodini la palabra y el signo anduvieron juntos muchas veces²⁴.

Quasi come anticipazione di quel lavoro, Alberti traduce, in quell'occasione, anche due testi di Bodini, che peraltro restituiscono il senso del suo itinerario poetico, dai tempi della *Luna dei Borboni* (*Qui non vorrei morire dove vivere*),

Aquí yo no quisiera morir donde vivir
me toca, pueblo mío,
tan poco grato como par deber amarte;
lento llano donde la luz parece
de carne cruda
y el níspero va y viene entre nosotros y el invierno.
Perezoso
como una media luna en el sol de mayo,
la taza de café, las palabras perdidas,
vivo ahora en las cosas que mis ojos contemplan:
me vuelvo olivo y rueda de un lento carro,
cerco de higos de India, tierra amarga
donde crece el tabaco.
Mas tú, mortal y turbia, tú tan mía,
tan sola,
dices que no es verdad, que eso non es todo.
Triste envidia de vivir,
en toda esta llanura
no hay una sola rama en donde tú quisieras posarte²⁵

²⁴ Ivi, p. 615.

²⁵ Ivi, pp. 613-614.

extraña agricultura,
fontana y crespa mar de la locura,
maravilla,
de la más luminosa arquitectura.

Allí yo soñaré, de tan demente,
que soy columna, fuste enamorado,
ardido capital resplandeciente,
de hojas enarbolado,
voluta del acanto giratoria,
atlante enardecido,
león precipitado,
ave de quien no existe trayectoria,
cornisa, basamento
de la más alta gloria,
levantada en las láminas del viento.

Madrid, 28 febrero 1986

BAROCCO LECCESE

Portami al sud, al sud, all'aria aperta
della sua grazia soleggiata e pura.
Lasciami nell'orto,
nel verziere fiorito
del suo alto giardino rinverdito,
bizzarra agricoltura,
fonte e ricciuto mare di pazzia,
meraviglia
della più luminosa architettura.

Là sognerò, perso anch'io nel delirio,
d'essere una colonna innamorata,
ardito capitello risplendente,
di foglie coronato,
una voluta di acanto rotante,
cariatide infuocata,
leone che rovina,
uccello la cui rotta è sconosciuta,
cornice, basamento
della più alta gloria,
levata sulle lamine del vento

In chiusura, vorrei riportare alcuni passi del più vivido e a tratti struggente ricordo che Alberti ci ha lasciato di Bodini, e cioè l'introduzione, datata febbraio 1972, e dunque a poco più di un anno di distanza dalla morte dell'amico, a *Roma, pericolo per i viandanti*, libro che, per certi aspetti, cioè per l'amorevole cura della traduzione e per la condivisione delle occasioni che ne determinarono la stesura, non è azzardato considerare addirittura scritto a quattro mani:

Vittorio veniva sempre da Bari o da Pescara, con aria stanca, ma pronto in ogni istante a bere whisky o più di un bicchiere di vino in qualunque osteria, nella più umile [...] tra barcollamenti e spintoni del suo avanzare singolarissimo, si conficcava lassù nel buio della notte trasteverina. Insieme, e molte volte con Antonella, la sua florida moglie dalla bella aria moresca, scoprivamo il segreto delle insidiose viuzze, con le loro porte chiuse, i muri screpolati, i panni ondeggianti da balcone a balcone, [...] vera atmosfera surreale, squassata, [...] dalla stridente musica che usciva dai bar [...]. Con Vittorio Bodini mi misi d'accordo per la scelta delle poesie di maggiore interesse e significato. [...]. La maggior parte della scelta egli la tradusse con calma, senza fretta, con l'usato rigore per il quale fu uno dei più grandi traduttori della poesia spagnola: quella di ieri e quella di oggi. [...]. Ora, in queste poesie che formano oggi l'edizione italiana di *Roma, peligro para caminantes*, sento il respiro di Vittorio, il caldo palpito del suo profondo sangue di poeta. Fu questo forse uno degli ultimi lavori della sua vita. Sta qui la sua parola italiana a fronte della mia parola spagnola, che si guardano, si abbracciano, sul bianco volubile d'ogni pagina. [...]. Vittorio Bodini morì a Roma, molto lontano da quella "terra amara", quel lontano sud della sua poesia. Ma io lo sento vivere, lo aspetto sempre nella notte trasteverina, già alta e sola, quando si chiude l'ultima osteria e i gatti emergono dalle fenditure e qualche giovane innamorato senza speranza disegna un cuore, trapassato da una freccia, sulla penombra dei muri²⁸.

A conclusione del prologo, Alberti inserisce la bellissima poesia da lui scritta in onore dell'amico a un anno di distanza dalla sua morte e inserita nell'*Omaggio a Bodini* del 1972, in cui si allude all'ultima stagione poetica dello scrittore salentino, considerata come il vertice della sua intera produzione. Il componimento descrive in maniera straordinariamente efficace la storia di un'amicizia interamente consacrata al «durevole segno luminoso» della poesia:

No, non sei morto, odo,
odo ancora il tuo riso,

²⁸ ALBERTI, *Roma, pericolo per i viandanti*, Passigli, Roma 2000, pp. 13-16.

il passo ti si rompe nella strada notturna,
ecco il tuo braccio,
il tuo affetto che arde,
poeta che con me, nella mia lingua,
ripetevi le cose
dell'animo, mio tragico
fratello,
così presto finito, e non dovevi,
adesso che toccavi, che si udiva
al suo colmo la tua voce tracciare
trafiggendo l'oscuro
il durevole segno luminoso...²⁹

²⁹ ID., *Vittorio Bodini*, poesia in grafico, in *Omaggio a Bodini*, a c. di L. MANCINO, Lacaita, Manduria 1972, pp. 18-19.

Laura Giurdanella

BAUDELAIRE, INTERLOCUTORE PRIVILEGIATO
DELL'ERMENEUTA UNGARETTI

1. Premessa

Come un sedimento che per molto tempo è rimasto a giacere quasi dimenticato tra le polveri dell'oblio, il sostrato baudelairiano nella poesia del primo Ungaretti vorrebbe riconquistare qualche sprazzo di luce sulla linea delle ricerche condotte fin qui¹. Tuttavia ciò che, a mio avviso, la critica sembrerebbe non aver messo debitamente in luce è che *Les Fleurs du Mal* hanno

¹ Cfr. C. BO *et alii* (a cura di), *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), 2 voll., Ed. Quattro Venti, Urbino 1981. G. A. F. DADOUR, *Giuseppe Ungaretti et la France*, Atelier national reproduction des thèses, Diffusion Aux amateurs de livres, Lille-Paris 1988. F. DEL BECCARO, *Alle origini di Ungaretti*, in «Rassegna Lucchese», 19, 1970, pp. 3-11. P. M. GATHERCOLE, *Giuseppe Ungaretti and Charles Baudelaire*, in «Italica», xxxv, 1, 1958, pp. 1-10. F. LIVI, *Ungaretti, Pea e altri: lettere agli amici "egiziani": carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile*, ESI, Roma 1988; ID., *Ungaretti soldat-écrivain sur le front français*, in *Ungaretti à Paris*, in «Revue des Etudes Italiennes», 1-4, janvier-décembre 1989; ID., *Ungaretti a Parigi. Nuove lettere a Jean-Léon Thuile*, in *Nouveau cahier de route: Giuseppe Ungaretti. Inediti, aggiornamenti, prospettive. Atti del seminario internazionale di studi* (Roma, 7-8 maggio 1997), a c. di Alexandra Zingone, Passigli, Firenze 2000; ID., *Ungaretti et le français: la langue de l'avant-garde?*, in *De Marco Polo à Savinio. Ecrivains italiens en langue française, études réunies par F. Livi, préface de Christian Bec*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2003; ID., *Un "Africano a Parigi". Saggi sulla poesia di Giuseppe Ungaretti*, Leonardo da Vinci, Roma 2016. C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1982; ID., *Comme une blessure de lumière dans l'obscurité: Ungaretti poète européen*, in «Po&sie», 2010, pp. 143-170; ID., *Ungaretti, poeta*, Marsilio, Venezia 2018. L. REBAY, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1962. A. SACCONE, *Ungaretti*, Salerno Editrice, Roma 2012. G. SAVOCA, *Parole di Ungaretti e Montale*, Roma, Bonacci, 1993; ID., *Leopardi. Profilo e studi*, Firenze, Olschki, 2009; ID., *L'infinito e il punto: letture di poesia tra Ungaretti e Cattafi*, Olschki, Firenze 2011. G. SAVOCA, A. GUASTELLA, *Concordanze delle traduzioni poetiche di G. Ungaretti: concordanza, lista di frequenza, indici*, Olschki, Firenze 2003. R. TORDI, *Ungaretti e i*

profondamente contribuito al sorgere della poesia ungarettiana e che Baudelaire non rappresenta uno fra i tanti autori delle numerose letture di Ungaretti, bensì uno dei suoi principali *maître à sentir*. L'assenza di un profondo scavo intertestuale è forse dovuta all'esistenza di altri bacini che si sono depositati nel tempo: strati, questi, forse più evidenti e più vicini alla superficie ma non per tale ragione gli unici. Se poi ad aver sviato l'attenzione del lettore sia stato, nolente o volente, lo stesso Ungaretti, allora il lavoro di indagine dello studioso assume i connotati di una complessa ricerca archeologica².

Prima di addentrarci nel cantiere testuale, proficuo oltre che funzionale potrebbe essere lo studio della ricezione ungarettiana dell'opera di Charles Baudelaire, poiché consentirebbe di costatare l'esistenza di un dialogo con essa, di un rapporto duraturo nel tempo, a tal punto da innestarsi con il suo fare poetico³.

Sorvolando sul sorgere della linfa baudelaireana che ha radici già negli anni egiziani (1888-1912)⁴, basti dire in questa sede che lo studio e l'incontro con l'opera del poeta francese avvengono in vari momenti della giovinezza di Ungaretti: prima nell'ambiente scolastico, poi per interesse condiviso con l'amico Sceab, in seguito per le letture e gli studi personali nella biblioteca dei Thuile, e nondimeno attraverso la conoscenza profonda delle opere di Henri e Jean-Léon⁵.

Volgendo ora il nostro interesse all'Ungaretti ormai "europeo", i riferimenti baudelaireani sono già riscontrabili a partire dalla primissima produzione saggistica, nonché dalle lezioni di letteratura italiana tenute durante gli anni di docenza nei vari continenti; e allora con l'intento di riportarli alla luce si passeranno in rassegna gli scritti di *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* e *Viaggi e lezioni*⁶.

suoi maîtres à penser, Roma, Bulzoni, 1997. I. VIOLANTE, *Une œuvre original de poésie: Giuseppe Ungaretti traducteur*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1999.

² In una cartolina a Prezzolini del 10 gennaio 1917 Ungaretti presentava un progetto letterario dal titolo *I miei antenati* e, come ha notato Ossola nella sua monografia del 1982, in questo elenco di «antenati» Baudelaire manca. Tuttavia è palese che il poeta abbia in mente una reinterpretazione del componimento baudelaireano *Les Phares*.

³ Cfr. F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Reminiscenze e suggestioni baudelaireane nella sezione «Inni» del «Sentimento del tempo»*, in *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), II, cit., pp. 793-805.

⁴ Periodo oggetto di studio del mio progetto di ricerca dottorale.

⁵ Per un ragguaglio propedeutico si rinvia allo studio di riferimento di LIVI, *Ungaretti, Pea e altri*, cit.

⁶ Cfr. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. DIACONO e di L. REBAY, Arnoldo Mondadori, Milano 1974 («I Meridiani») e ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a c.

2. Baudelaire, faro del critico Ungaretti

Tra gli esordi di critica letteraria si annovera un articolo dal titolo *Il ritorno di Baudelaire*, pubblicato a Roma il 24 marzo 1918 ne «Il Tempo»⁷. Com'è noto, a detta di Ungaretti, la poesia baudelaireana, in virtù delle ultime ristampe dell'epoca, meriterebbe di ritrovare finalmente nuovo slancio, «giacché ci si arriva dopo 50 anni di tentennamenti, di perversimenti, di fatuità e di stramberie»⁸. E dopo averlo inserito in uno «schema di tendenze»⁹ lungo il quale si snoda la storia letteraria francese e in cui si susseguono autori quali Hugo, Lamartine, Musset, Vigny, Guérin, Mallarmé, Rimbaud e Verlaine, non esita a definirlo come colui che «realizza invece [quindi a differenza di Hugo, ad esempio] compiutamente l'ideale romantico»¹⁰. Ungaretti, in un discorso sulla parola nella poesia moderna che anima il critico lungo tutta la sua carriera, suole parlare di Baudelaire in antitesi con altri colleghi, contemporanei o discepoli, nei confronti dei quali sembra comunque innalzarlo a emblema della poesia «moderna», così come lo stesso autore dei *Salons* l'aveva già denominata¹¹.

Sin da questo primo saggio, l'autore delle *Fleurs du Mal* è contrapposto all'altro colosso dell'Ottocento francese, Victor Hugo, «il voluminoso poeta dell'ideale borghese»¹², il cui merito è quello di «avere cercato di cambiare con tentativo disperato, cercando di renderla in qualche modo popolare [...] l'indole della lingua francese»¹³. Ecco in quali termini Ungaretti si esprime:

Il maggiore, e forse unico, problema risolto da Victor Hugo è un problema formale. Victor Hugo porta il dramma nelle immagini, ma senza intuire propaggini complessive; una poesia di Hugo è una serie di accoppiamenti di situazioni opposte che si esauriscono volta a volta slegati tra loro¹⁴.

di P. MONTEFOSCHI, Arnoldo Mondadori, Milano 2000, («I Meridiani»). Per la prima opera d'ora in poi si troverà SI e per la seconda VL.

⁷ Ora in SI, pp. 10-12.

⁸ Ivi, p. 11.

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ Tra tutti cfr. CH. BAUDELAIRE, *La Modernité*, in *Le Peintre de la vie moderne* (PV), in *Œuvres complètes*, II (OC II), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1975 («Bibliothèque de la Pléiade»).

¹² UNGARETTI, *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 11.

¹³ ID., *Va citato Leopardi per Valéry?*, SI, p. 107.

¹⁴ ID., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 10.

E proseguirei citando un altro saggio a proposito di Marcel Proust:

Quanto vaga, molle, senza accento ci sembra l'opera obesa di Hugo accanto a un libro come *I Fiori del Male*. Hugo parla sempre della morte, ma col distacco d'un mangione e d'un gran gaudente¹⁵.

Del resto, Ungaretti, allievo di Lanson, «famoso storico della letteratura francese [...] cui la poesia di Victor Hugo pareva un po' scema»¹⁶, – inutile nascondere – non nutre grande stima nei confronti di Hugo a cui, invece, preferisce di gran lunga Baudelaire:

poeta di una razza; venuto a risoffrirla e rigoderla in tutte le sue epoche, in tutti i suoi palpiti, in tutte le sue fantasime, in tutti i suoi inquinamenti, in tutta la sua estrema purità¹⁷.

A differenza del suo contemporaneo, Baudelaire aveva sentito la necessità di «portare in sé la morte vicina, essere minacciato [...] di paralisi, per avere la lucidità nella sofferenza vera, quegli accenti religiosi che hanno i suoi canti satanici»¹⁸. E proprio a dispetto del riduttivo appellativo di *poète maudit* attribuitogli dalla critica subito dopo la sua scomparsa, Ungaretti intende riabilitare colui che è «[...] comparso nella vita come fosse stato l'ultimo uomo, al poeta fiorito nella poesia come fosse stato l'ultimo poeta»¹⁹. L'autore del *Porto sepolto* si sente dunque investito della missione di celebrare «il ritorno di Baudelaire» e, grazie a questo primo contributo, di annunciare: «[...] gente latina, oggi Baudelaire è il nostro poeta»²⁰. Ma si legge ancora:

Baudelaire ha compiuto questo miracolo; con la promiscuità di elementi esasperatamente discordanti, compone non un barocco ma una purità. È il primo a dare importanza classica all'esperienza romantica, a scoprire il nesso logico tra immagine e immagine, l'unità, lo stile nella composizione. È il primo, tra i romantici, a sentire questo fatto profondo, ogni suo poema come un corpo integrale, tanto che a leggerne un verso staccato, per quanto viva anche così, non si possa fare a meno di pensare a una mutilazione²¹.

¹⁵ Id., *Il pensiero di Leopardi*, SI, p. 329.

¹⁶ Id., *Difficoltà della poesia*, SI, p. 804.

¹⁷ Id., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 11.

¹⁸ Id., *Il pensiero di Leopardi*, SI, p. 329.

¹⁹ Id., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 10.

²⁰ Ivi, p. 12.

²¹ Ivi, p. 11.

In altri termini, gli «scontri mostruosi d'immagini e le parole cautamente subdole»²² che prendono vita nell'opera baudelairiana sono percepiti da Ungaretti come gli esiti estremi dell'arte romantica («ne fu l'estremo signore»²³), 'modernità' da cui egli stesso ha già probabilmente preso spunto. Continua Ungaretti: «la sua poesia resta, a una lettura attenta e consapevole, in questa sconfinata solitudine»²⁴. Allora l'immagine di Baudelaire che scaturisce si avvicina molto a quella di colui il quale, attraverso «l'armonia» che «è frutto di deformazioni e d'acrobazia»²⁵,

porta il dramma sin nelle parole. Ne risulta una tal potenza plastica che tutto il poema ne rimane musicalmente investito e abbracciato. E vediamo dunque ritornare come germe di stile la musicalità cara a Racine, ma la tonalità non si snoda da un urto di sentimenti, ma da un urto di visioni: il dramma è musicale nella linea, è plastico nel tessuto²⁶.

Baudelaire, avendo «(trouv ) une troisième voie entre les caprices du c ur et la tyrannie de la forme, (d sir ) et (pens ) de nouveaux rapports entre émotion et langage»²⁷, ha fondato la modernit  poetica, ottenendo cos  l'ammirazione di Ungaretti che sentenzia:

E incide la sua poesia in una materia duratura come l'oro, se poi null'altro dovesse rimanere a testimoniare²⁸.

Negli estratti sin qui riportati, come in altri saggi dal '18 al '36, meritano un approfondimento alcune spie linguistiche e stilistiche legate alla figura di Baudelaire che lo confermerebbero ancora una volta maestro e compagno di viaggio del poeta Ungaretti. Mi riferisco al persistere di un linguaggio iperbolico e all'esistenza di una rete semantica e lessicale relativa all'*alfa* e all'*omega*, al 'principio', in quanto il poeta francese   percepito come precursore di un'estetica nuova, e alla 'fine', poich  la sua opera   espressione ultima di una poesia in grado di lasciare il segno. A tal proposito ne *Il ritorno di*

²² ID., *Verso un'arte nuova classica*, SI, p. 14.

²³ Ivi, p. 13.

²⁴ ID., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 11.

²⁵ ID., *Esordio*, SI, p. 62.

²⁶ Ivi, pp. 62-63.

²⁷ D. RINC , *Baudelaire et la modernit  poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1996, p. 16.

²⁸ ID., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 11.

Baudelaire risultano significativi l'anafora «è il primo» – tra l'altro in alcuni passaggi rimasta sottintesa –; il termine «miracolo»; l'espressione «duratura come l'oro», sinonimo della potenza immortale del comporre baudelairiano; l'aggettivo «estremo»; e infine l'espressione «se poi null'altro dovesse rimanere a testimoniare», indice di quanto la raccolta poetica francese sia intesa ora come punto di partenza, ora come ultima meritevole di attenzione²⁹. Non solo. Sostenendo la centralità dell'eredità baudelairiana (insieme a quella mallarmiana) per la lingua e lo stile d'oltralpe, implicitamente Ungaretti sta ponendo l'autore delle *Fleurs du Mal* quale uno degli ispiratori della sua stessa produzione in lingua francese. Si pensi alle raccolte *La Guerre* e *P-L-M* del 1919, confluite successivamente in *Derniers jours*.

A proposito del debito nei confronti della lezione francese, sulla scia di Macrì, «[si prospetta] il suo continuo modellarsi sui simbolisti nel solco storiografico del romanticismo francese»³⁰, come del resto sta avvenendo ad artisti e poeti del calibro di Apollinaire, il quale afferma:

Les symbolistes furent les premiers objets de nos enthousiasmes, et tous ceux qui, depuis 1895, ont créé de la poésie doivent de la reconnaissance aux maîtres du Symbolisme³¹.

Tuttavia, lo stesso Ungaretti riscontra i limiti dell'estetica simbolista allorché prende le distanze dal «nemico personale del verbalismo vuoto», proprio di Hugo e di quelle «scuole succedutesi dopo il romanticismo, si tratti dell'umanismo o del simbolismo», poiché «non ce n'è una che non ci affatichiamo a segnalare dalle sue manie verbali»³².

Ribadendo che la retorica della dualità sin qui adottata si modella su quella ungarettiana, dopo il confronto con Hugo, si dà adesso spazio a quello con Mallarmé.

Ungaretti ha sempre indicato due maestri nella propria formazione dal versante francese, Baudelaire e Mallarmé appunto. Il primo, «un poeta maledetto, un segnato da Dio», il secondo, tutto preso dal «mistero della formazione delle parole»³³.

²⁹ Cfr. *ibidem*.

³⁰ O. MACRÌ, *Il simbolismo nella poetica di G. Ungaretti*, in *La vita della parola: Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a c. di A. DOLFI, Bulzoni, Roma 1998, pp. 320-390.

³¹ G. APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, III vol., Gallimard, Paris 1993, p. 780 («Bibliothèque de la Pléiade»).

³² UNGARETTI, *Di un difetto della critica*, SI, p. 186.

³³ Entrambe le citazioni sono riconducibili a ID., *Per Mallarmé*, SI, pp. 208-209.

Che l'autore di *Un coup de dés* e *L'Après-midi d'un Faune*³⁴ sia uno dei fari dichiarati di Ungaretti è avvalorato già da vari passaggi e in particolare da due saggi del '29 a lui espressamente dedicati, *Per Mallarmé*³⁵ e *Ancora per Mallarmé*³⁶. «Quanto alla sua opera, possiamo noi dire ch'essa non sia grande?», scrive Ungaretti, «egli era anche un glottologo di raro acume»³⁷ sebbene in *Un coup de dés* e *L'Igitur* egli dimostri «un'eccessiva fiducia nella potenza allusiva della parola»³⁸. Riguardo invece alla musicalità, Mallarmé è sì «il primo, tra i moderni, a essersi ingegnato, consapevolmente, sistematicamente, a esprimersi in senso musicale»³⁹ ma «Leopardi, da noi, Baudelaire, in Francia, ci arrivano, cercando altro»⁴⁰ per primi, e inaugurandone la via. Non solo. Quando Ungaretti nel '24 scriveva: «Ecco il dramma moderno. Le parole hanno perso il loro valore religioso»⁴¹, in realtà prendeva già le distanze da Mallarmé e, per insistere sulla necessità di «riportare [...] l'allegoria nella poesia moderna»⁴² sui passi di Baudelaire, si avvale persino della voce di Gide:

Musical! veuille ce mot, ici, n'exprimer point seulement la caresse fluide ou le choc harmonieux des sonorités verbales par où le vers peut plaire même à l'étranger musicien qui n'en comprendrait pas le sens, [come avviene per Ungaretti nei confronti di Mallarmé]⁴³, mais aussi bien ce choix certain de l'expression, dicté non plus seulement par la logique, et qui échappe à la logique, par quoi le poète-musicien arrive à fixer, aussi exactement que le ferait une définition, l'émotion essentiellement indéfinissable [...]⁴⁴.

³⁴ Tradotto nel 1946, apparso per la prima volta nel V quaderno mondadoriano di «Poesia» del gennaio 1947 e confluito l'anno dopo, col *Monologo d'un Fauno*, nella prima edizione di *Da Gongora e da Mallarmé*, Mondadori, Milano 1948.

³⁵ Id., *Per Mallarmé*, SI, pp. 207-209.

³⁶ Id., *Ancora per Mallarmé*, SI, p. 210.

³⁷ Id., *Per Mallarmé*, SI, pp. 205-209.

³⁸ Id., *Ancora per Mallarmé*, SI, p. 210.

³⁹ Id., *Punto di mira*, SI, pp. 285-302.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 287.

⁴² Ivi, p. 288.

⁴³ «Mi gettai su Mallarmé, lo lessi con passione ed, è probabile, alla lettera non lo dovevo capire; ma conta poco capire alla lettera la poesia: la sentivo. Mi seduceva con la musica delle sue parole, con il segreto, quel segreto che mi è tutt'oggi segreto», in Id., *Nota introduttiva di Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (TP), a c. di C. OSSOLA, Arnoldo Mondadori, Milano 2009, p. 740 («I Meridiani»).

⁴⁴ Id., *Punto di mira*, SI, p. 289.

La poesia moderna non perseguirà più solamente il fascino di una musicalità originale, elegante e coinvolgente, propria dell'ineguagliabile Mallarmé, ma anche quell'«extraordinaire mélange du style racinien et du style journaliste»⁴⁵, in cui «le verbe(garde) quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard»⁴⁶ e il linguaggio moderno si nutre della contemporaneità. Del resto, l'eccezionale modernità di Baudelaire consiste nell'accostamento dell'«éternel», del «durable» con il «transitoire» e il «contingent»⁴⁷.

Continuando sulla scia dei maestri, è d'obbligo il rimando a Leopardi. Alla brillantezza della Francia, in cui primeggia un Baudelaire incontrastato, corrisponde la cecità dell'Italia, dove solo Leopardi «ha senza dubbio fatto un miracolo»⁴⁸:

Chi sappia meditare sulle cose dell'arte, vedrà che da Petrarca, le esperienze occorse e tesoreggiate, in cinque secoli, non si tramutano in poesia che all'apparire di Leopardi⁴⁹.

Il periodo in cui Ungaretti approfondisce lo studio di Petrarca e Leopardi, oltre a coincidere con il soggiorno a Roma, è di preparazione alla sua seconda stagione poetica, quella che vedrà la nascita del *Sentimento del tempo* nel '33. In *Poesia e civiltà* egli precisa:

[...] Il tragico umano s'avanzava verso quel senso che Leopardi e Baudelaire, i due maggiori poeti dell'800, ci sveleranno interamente; il senso d'una decadenza irrimediabile.⁵⁰

Così entrambi, Leopardi e Baudelaire, figli dello stesso secolo, sono accomunati da un medesimo destino: «poeti d'inferno, certo»⁵¹, «hanno sofferto, gridato e pagato per tutti»⁵². Agli occhi di Ungaretti il poeta recanatese risulta pervaso da un sentimento infinito di pietà, da un cristianesimo che ammette maledizioni e sensi di colpa, da un sentimento di progressiva corruzione che abbraccia il mondo, la natura, lo spirito e l'uomo tutto.

⁴⁵ J. RIVIÈRE, *Etudes*, Gallimard, Paris 1944, p. 15.

⁴⁶ BAUDELAIRE, *Théophile Gautier*, in *Critique littéraire*, OCII, p. 118.

⁴⁷ ID., *La Modernité*, PV, OCII, p. 694.

⁴⁸ UNGARETTI, *Punto di mira*, SI, p. 287.

⁴⁹ ID., *Verso un'arte nuova classica*, SI, p. 13.

⁵⁰ ID., *Poesia e civiltà*, SI, p. 312.

⁵¹ ID., *La poesia contemporanea è viva o morta? Intervista con G. B. Angioletti*, SI, p. 194.

⁵² *Ibidem*.

Egli vede ogni singola parte del creato, egli vede che ha in sé corruzione, ch'è mortale, che sopporta le conseguenze della sua origine peccaminosa⁵³.

Chi se non Baudelaire ha poi rappresentato il «miscuglio michelangiolesco di cielo e inferno»⁵⁴ e lucidamente teorizzato la decadenza individuando, o meglio, sperimentando su di sé, «il gusto del peccato, il rimorso»⁵⁵, la scissione tra *spleen* e *idéal*. Non a caso Ungaretti ricorda ch'egli «è il primo, tra i romantici, a sentire questo fatto profondo»⁵⁶, ossia che il mondo è rivelazione di delusione, dolore, corruzione e autodistruzione.

Con «somiglianza di fratell(i)»⁵⁷, tra Leopardi e Baudelaire si instaura un'«analogia dell'ispirazione drammatica»⁵⁸ che prevede una precisa percezione delle cose del mondo: per il primo assume il nome di «noia» mentre il secondo la definisce «spleen» o «ennui». Di certo, Leopardi e Baudelaire, entrambi poeti dell'infinito e del nulla, hanno interiorizzato l'universo di Pascal. Come potrebbe essere diversamente per Ungaretti?⁵⁹

3. Baudelaire, tra «i grandi»⁶⁰ del professor Ungaretti

Dopo la disamina della produzione saggistica non si può prescindere dalle conferenze e dalle lezioni di letteratura italiana dagli anni '30 agli anni '60, raccolte successivamente nel volume a cura di Montefoschi.

Occorre dire anzitutto che non esistono traduzioni sistematiche di versi o prose baudelairiane come invece accade per Shakespeare, Góngora, Racine, Blake o Mallarmé, ma nonostante ciò non si dovrebbe compiere l'errore di trascurare l'importanza del verbo baudelairiano per il professor Ungaretti, ermeneuta e teorico della letteratura. Questi, infatti, nelle sue esegesi prima all'Università di San Paolo in Brasile, poi alla Sapienza di Roma e infine alla Columbia University di New York, non manca di citare Baudelaire tra «i grandi» che hanno segnato «la nuova tradizione poetica [...] nelle diverse

⁵³ Id., *Il pensiero di Leopardi*, SI, p. 329.

⁵⁴ Id., *Per Mallarmé*, SI, pp. 208.

⁵⁵ Id., *Punto di mira*, SI, pp. 285-302.

⁵⁶ Id., *Il ritorno di Baudelaire*, SI, p. 11.

⁵⁷ Id., *Per Mallarmé*, SI, p. 208.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Sulla centralità della figura e del pensiero di Blaise Pascal nella formazione di Ungaretti, si veda SAVOCA, *L'Infinito e il punto*, cit.

⁶⁰ UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna*, VL, p. 746.

grandi nazioni europee»⁶¹. Di certo, il poeta francese è annoverato tra «quelle scoperte che contano in una vita»⁶², ovvero tra i maestri dichiarati della sua giovinezza in Egitto, insieme a Leopardi, Mallarmé e Nietzsche.

In seguito, a riprova del costante rapporto con l'opera baudelairiana non esauritosi nel periodo della formazione giovanile, risulta particolarmente emblematica una lezione su Leopardi, ovvero, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*. Il relativo manoscritto, composto da 23 fascicoli e senza alcun elemento di datazione certa, consente tuttavia di collocare presumibilmente la stesura del nucleo originario agli anni brasiliani (1936), con successiva integrazione nel 1942-43 per gli studenti della Facoltà di Lettere di Roma. Lo stesso Ungaretti allestisce un dattiloscritto, con interventi correttori di suo pugno, con l'intento di riutilizzarlo o destinarlo alla stampa, come avvenne in parte per la «Fiera letteraria». Ma ci ritornerò.

Qui il docente Ungaretti per addentrarsi nel significato profondo della canzone leopardiana, oltre a chiamare in causa Petrarca, maestro dei grandi lirici europei da Michelangelo a Mallarmé, ritiene indispensabile far ricorso a Baudelaire, laddove parla dei «poeti europei posteriori» a Leopardi che si sono espressi sul romanticismo. Segue dunque una traduzione di un passo di *Qu'est-ce que le romantisme?* ma, come Montefoschi ha osservato nelle *Note e notizie sui testi*, Ungaretti opera in realtà due omissioni rispetto all'originale, non inserendo opportunamente il segno di *omissis*. Per ricostruire la verità testuale riporto la traduzione ungarettiana, segnalando con un asterisco il luogo dell'omissione e trascrivendo il corrispettivo testo francese⁶³ volutamente cassato:

Diceva Baudelaire a proposito di opere, frutto di romanticismi sbagliati: «Taluni non si sono applicati se non alla scelta dei soggetti: non avevano il temperamento richiesto dai soggetti.* C'è chi, in nome del Romanticismo, s'è messo a bestemiare Greci e Romani; orbene, se uno è Romantico, lo saranno anche i suoi Greci e i suoi Romani. Molti sono stati sviati dalla verità nell'arte e dal colore locale. Il verismo esisteva assai prima della battaglia romantica**. Il Romanticismo» continua Baudelaire «non consiste dunque nella scelta dei soggetti e neppure nell'esatto vero, ma nel modo di sentire. Quei tali l'hanno cercato fuori; e solo dentro di sé uno lo può trovare»⁶⁴.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Id.*, [Introduzione alla canzone «Alla Primavera». Criteri nell'interpretare poesia], VL, p. 904.

⁶³ BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, a c. di C. PICHOS, Gallimard, Paris 1975 («La Pléiade»).

⁶⁴ UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, VL, pp. 854-855.

* – D'autres, croyant encore à une société catholique, ont cherché à refléter le catholicisme dans leurs œuvres. – S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire. –

** et d'ailleurs, composer une tragédie ou un tableau pour M. Raoul Rochette, c'est s'exposer à recevoir un démenti du premier venu, s'il est plus savant que M. Raoul Rochette.

Volendo comprendere la *ratio* di tali esclusioni e tralasciando per la scarsa valenza semantica all'interno del commento la seconda⁶⁵, per quanto concerne la prima si ipotizza che Ungaretti abbia temuto che, se intesa alla lettera, questa potesse esser fraintesa, tanto più se utilizzata in un discorso sul Leopardi da lui già ritenuto cristiano⁶⁶. Mi spiego. Quando Baudelaire scrive che «dirsi romantico e fissarsi sistematicamente sul passato, è una contraddizione»⁶⁷ ribadisce che quanto a lui «il romanticismo è l'espressione più recente e più attuale del bello»⁶⁸ senza alcuna nostalgia nei confronti del passato. Agli occhi dell'Ungaretti professore, tale affermazione avrebbe potuto non solo escludere dai moderni il Leopardi cristiano che desiderava «riaprire il futuro alla poesia rituffandolo nel passato»⁶⁹, ma forse anche se stesso. Tuttavia, condividendo il pensiero di Baudelaire, secondo cui «il romanticismo [...] non consiste dunque nella scelta dei soggetti e neppure nell'esatto vero, ma nel modo di sentire», Ungaretti accosta il poeta francese a Leopardi poiché accomunati da un nuovo «modo di sentire» che mira alla ricerca della «novità, dentro di sé»⁷⁰. E ancora una volta vorrebbe inserire se stesso nella linea poetica Leopardi-Baudelaire-Ungaretti.

Al di là dell'aspetto strettamente contenutistico, ciò che appare ora più interessante è il *modus operandi* dell'ermeneuta Ungaretti. Egli, non avendo puntualizzato graficamente tale omissione, mostra di avere una certa confidenza con l'opera francese. Tale intervento può inserirsi nel quadro di quelle che definirei 'manipolazioni affettive', il cui valore consiste nell'essere «spia

⁶⁵ Désiré-Raoul Rochette (1789-1854) è stato un archeologo e numismatico francese, ufficiale segretario perpetuo dell'Académie des Beaux-Arts.

⁶⁶ Cfr. UNGARETTI, *Il pensiero di Leopardi*, SI, p. 328 e ID., *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, VL, p. 860.

⁶⁷ BAUDELAIRE, *Opere*, trad. e c. di G. RABONI e G. MONTESANO, Mondadori, Milano 1996 («I meridiani»), p. 1014.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, VL, p. 863.

⁷⁰ *Ivi*, p. 858.

di un processo di appropriazione, e quasi di identificazione»⁷¹. Il motivo propulsore ma anche l'effetto finale è quello di un'autentica comunanza di spirito e d'intenti col Baudelaire saggista e critico e di una reale fusione tra i due universi, in cui il critico traduttore si pone in continuità con il critico tradotto.

E se si volesse inscrivere il caso baudelaireiano nella fenomenologia delle 'traduzioni ad uso esegetico'⁷², allora riaffiorerebbero alla mente le parole dello stesso Ungaretti:

Il tradurre è mettersi davanti all'opera d'un altro come ci mettiamo davanti a un paesaggio, o ai tratti d'una persona. Si cerca dell'uno o dell'altra la somiglianza, ed essa è raggiunta se veramente tanta simpatia era in noi per il modello, tanta commozione in presenza della sua viva realtà, da portare la nostra opera a emulare, per verità, lo stesso originale⁷³.

Lo stesso procedimento è adottato in un'altra sezione del testo ungarettiano, di seguito citato:

Tanti anni dopo, Baudelaire diceva: «Il riso umano è intimamente legato all'accidente d'una caduta antica, d'una menomazione fisica e morale.* Nel paradiso terrestre,** la gioia non era nel riso. Riso e pianto*** sono figli del patimento, e sopraggiunsero perché l'uomo innervosito non era più capace di trattenerli».

* Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien ou du mal: les yeux et la bouche.

** (qu'on le suppose passé ou à venir, souvenir ou prophétie, comme les théologiens ou comme les socialistes), dans le paradis terrestre, c'est-à-dire dans le milieu où il semblait à l'homme que toutes les choses créées étaient bonnes,

*** ne peuvent pas se faire voir dans le paradis de délices. Ils

Se in questo caso le porzioni mancanti sembrerebbero non essere decisive per il senso complessivo del concetto, è tuttavia rilevante il reiterarsi della mancata segnalazione dell'*omissis*, da cui si può dedurre ancora una volta una totale sovrapposizione di idee tra i due o, meglio, tre poeti.

⁷¹ Parole di Savoca in merito al rapporto tra Ungaretti e Pascal. Si veda G. SAVOCA, *Verso l'infinito: Ungaretti tra Pascal e Leopardi*, in *L'Infinito e il punto*, cit., pp. 17-28.

⁷² Si gettano qui le basi di una nuova prospettiva di studi della 'traduzione ad uso esegetico' messa in atto da un Ungaretti certamente maturo e consapevole delle proprie scelte intellettuali e che consentirebbe di rilevare nuove zone di prossimità con altri suoi *phares*.

⁷³ UNGARETTI, [Introduzione alla canzone «Alla Primavera». Criteri nell'interpretare poesia], VL, p. 912.

A proposito di questo scambio di paternità, un altro fenomeno testuale s'impone. Si tratta di una terza citazione baudelairiana:

«Il genio» diceva ancora Baudelaire «non è se non *l'infanzia ritrovata* a volontà, infanzia ora dotata per esprimersi, d'organi virili e dello spirito analitico che le permette di ordinare i materiali involontariamente ammassati. A tale curiosità profonda e gioiosa [– spavento della bellezza, la chiamò Leopardi –] va attribuito l'occhio fisso e animalmente estatico dei bimbi davanti al *nuovo*, qualunque esso sia, viso o paesaggio, luce, doratura, colori...». [Qui finisce la citazione di Baudelaire]⁷⁴.

Si noti adesso con quale disinvoltura Ungaretti inserisca l'inciso «– spavento della bellezza, la chiamò Leopardi –» e con quale risolutezza posponga la dicitura «Qui finisce la citazione di Baudelaire». Alla stessa stregua di ciò che avviene con le poesie di Góngora, «si potrebbe un po' paradossalmente affermare che Ungaretti traduttore ad un certo punto del suo cammino non riesca più a distinguere se quello che egli produce e ha dinanzi sia un testo altrui o un suo proprio testo»⁷⁵. Quest'ultima puntualizzazione sembrerebbe essere non tanto il frutto di acribia filologica (peraltro già dimostrata dai caporali), quanto un modo per mettere in guardia l'uditore, ancor più del lettore, del fatto che ciò che segue, sebbene concettualmente compatibile con quanto detto prima, non sia espressione baudelairiana ma del Leopardi ungarettiano.

Per di più, il fatto che Ungaretti ritrascriva le parole di Baudelaire utilizzando anch'egli e negli stessi luoghi il corsivo è indice di un contatto ravvicinato, diretto con l'originale. Si presuppone, pertanto, che il professore, quando elabora la sua lezione o quando la ritrascrive, abbia avuto cura di consultare *brevi manu* il testo francese.

Come anticipato poc'anzi, questa lezione ha costituito il canovaccio del saggio *L'«Angelo Mai» del Leopardi* pubblicato nel '46 sulla «Fiera letteraria»⁷⁶. Seppur in questo rimaneggiamento non siano presenti le medesime citazioni baudelairiane accluse nel manoscritto e nel dattiloscritto, vi si legge tra le righe una parafrasi, neppure tanto celata, di una di queste. Ecco l'estratto:

⁷⁴ UNGARETTI, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, VL, p. 856. Qui le parentesi quadre indicano il post-intervento sul dattiloscritto da parte dello stesso Ungaretti.

⁷⁵ M. SAVOCA, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*, Olschki, Firenze 2004, p. 154.

⁷⁶ Ora in SI, pp. 497-503.

La poesia non è razionale, e potrebbe esserlo nella sua dialettica e nella sua sintassi, ma non mai nei suoi fini, che sono di portare a sentire la verità oltre il limite della ragione. Tali sono non certo perché la verità debba contraddire la ragione. La poesia, vogliamo dire, non è fondata su ragionamenti, ma su rivelazioni, su illuminazioni [...].

Anche a una lettura veloce risultano evidenti alcune suggestioni di matrice baudelaيرية che sono persino espresse mediante l'uso degli stessi lemmi. Il sostantivo «verità» ricorda la «verità nell'arte» e il «verismo» di Baudelaire, laddove Ungaretti precisa che la poesia non debba essere la pedissequa rappresentazione della realtà né debba limitarsi alla ragione; il verbo nell'espressione «contraddire la ragione» sembrerebbe riprendere quel «se contredire» della cassatura «S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire». Come non citare ancora i termini «rivelazioni» o «illuminazioni» che rievocano i «fragments» di *Tristesse de la lune*. Infine, è cruciale la presenza del verbo «sentire», inconfutabile reminiscenza al «modo di sentire» baudelaيرiano, che non può non rimandare a sua volta alla «facoltà di sentire, principio di tutto, principio all'uomo del farsi uomo: del farsi cosciente»⁷⁷.

Per concludere, non solo Ungaretti dimostra di avere stima nei confronti di Baudelaire, ma citandolo con evidente costanza sia nei saggi⁷⁸ che nelle sue lezioni, dimostra un continuo, minuzioso e vitale attingere alla fonte, all'*opera omnia* nella sua interezza. Baudelaire è quel bacino, quella sorgente che lo rimanda, ancora a distanza di anni, alla sua prima giovinezza e ai momenti di riflessione con Sceb.

Questo rapporto di prossimità, di dialogo costante e instancabile sembra fornire una palese dimostrazione di come e quanto Ungaretti – non più semplice lettore o studioso delle *Fleurs du Mal* – sia permeato di Baudelaire fin nel profondo, tanto da non potersene separare e da non poterne fare a meno nei suoi scritti.

È come se Baudelaire vivesse 'con' e 'dentro' di lui.

⁷⁷ UNGARETTI, *Il povero nella città*, SI, p. 504-527.

⁷⁸ Ungaretti, nel saggio *Secondo discorso su Leopardi*, si serve di citazioni pascaliane nonché dei versi del baudelaيرiano *Voyage* per fornire un'esegesi di Leopardi. Cfr. ID., *Secondo discorso su Leopardi*, SI, pp. 483-486.

Stefano Grazzini

ENUMERAZIONI SBAGLIATE E FORMULE SANZIONATORIE:
UNO STEREOTIPO SCOLASTICO DA GADDA A PETRONIO

Sono passati più di tre lustri da quando Emanuele Narducci pubblicò il suo volume dedicato alla cultura classica di Carlo Emilio Gadda¹. Non sono in grado di stabilire quanto quel libro abbia condizionato gli studi gaddiani successivi²; per me, che ebbi il privilegio di leggerne alcune parti in anteprima e di discuterne varie questioni con l'autore, rappresenta una delle prove più brillanti del suo ingegno, un momento della piena maturità del grande studioso di Cicerone che, con entusiasmo e curiosità, allargò lo sguardo su quello che amava definire, ben a ragione, uno dei maggiori prosatori del nostro Novecento.

Il primo dei due capitoli in cui si divide il libro (*Dei doveri in casa Gadda. Cicerone in un racconto degli "Accoppiamenti giudiziosi"*) è un'analisi raffinata e penetrante del *San Giorgio in casa Brocchi* (1928), un racconto satirico sull'alta società meneghina che ha per oggetto l'educazione dell'adolescente Gigi, la cui contessa madre «è ossessionata dai pericoli cui la moralità (soprattutto sessuale) del suo rampollo potrebbe andare incontro»³. Questo racconto aveva suscitato l'attenzione di Narducci poiché, per educare il giovane, viene assunto in casa un pedagogo, il prof. Frugoni, che assolve il compito istruendo il ragazzo alla lettura del *De officiis*, testo che è alla base anche del trattato etico composto per lui dallo zio Agamennone. Al centro del racconto si colloca una

¹ E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Leo S. Olschki, Firenze 2003.

² Va segnalato il contributo di E. ROMANO, *Sul «De officiis» tra le pagine del «Quaderno di Buenos Aires»*, «I Quaderni dell'Ingegnere» n.s. 4, 2013, pp. 159-180 che analizza gli esercizi di Gadda sul *De officiis* in preparazione dell'esame di latino con Remigio Sabbadini, autore di un commento all'opera ciceroniana (*I tre libri de officiis di M. Tullio Cicerone* commentati da R. SABBADINI, Loescher, Torino 1889).

³ NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, cit., p. 4.

biografia ironica di Cicerone al tempo della composizione del *De officiis* che viene commentata da Narducci in un modo forse inusuale rispetto a quanto si fa per un prosatore del Novecento, ma di certo molto efficace: l'intreccio erudito di quella prosa si presta infatti perfettamente al tipo di analisi che i classicisti sono abituati a fare. Inoltre Narducci indaga tra gli abbozzi che hanno preceduto la redazione definitiva del racconto; l'episodio dell'incontro per strada fra Gigi, il professor Frugoni e il dissacrante pittore futurista Penella⁴ che si fa beffe di Cicerone, è preceduto da un abbozzo in cui al posto del pittore si trova un personaggio di nome "Gadda" a svelare, se ce ne fosse bisogno, quali erano le idee dell'autore a proposito dell'oratore.

E proprio di un abbozzo dell'incontro per strada intendo parlare, laddove si trova la rara, o forse unica, attestazione letteraria di una sorta di filastrocca infantile che serve a sanzionare un difetto di enumerazione; si tratta di un'esperienza comune per allievi e maestri⁵, che si verifica quando, dopo che si è dichiarato il numero di elementi di una lista, inevitabilmente nel passarli in rassegna se ne perde qualcuno per strada⁶. Leggiamo dunque il passo⁷:

Il Gadda, incontrato Gigi e Frugoni in una delle più morali vie di Milano e, sentita la storia del *De Officiis*, si era messo a ridere a crepapelle in mezzo alla strada, mentre Gigi arrossiva e Frugoni «si inalberava» [...].

«Troverai nel *De Officiis* degli insegnamenti preziosi» soggiunge il Gadda.

«Ti raccomando la tavola generale dei doveri: *le quattro parti del mondo sono*

⁴ Penella, come nota NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, cit., p. 5 n. 8 è un «Nome 'parlante', come quello di altri personaggi gaddiani», e, aggiungo io, per nulla innocente dal momento che recupera l'ambiguità latina fra *penis* ('coda' e 'pene') e il suo diminutivo **penellum*, strumento del pittore e metafora sessuale di sottofondo al racconto; a fugare ogni dubbio il Penella di nome fa Volcazio (E. GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004, p. 184); per un'analisi complessiva sui nomi propri in Gadda vedi E. BARTOLI, *Appunti per un'onomastica gaddiana*, in «Rivista italiana di onomastica» 12, 2006, pp. 115-142.

⁵ Proprio mentre scrivevo questo saggio è capitato che nel dettato sull'origine degli Etruschi fatto dalla maestra di mio figlio (V elementare) si annunciassero 4 ipotesi, ma se ne elencassero soltanto 3, con conseguente grave imbarazzo e consultazioni febbrili sulla chat di classe per sapere che fine avesse fatto l'ultima.

⁶ Per rimanere a Gadda, ricordiamo i bassotti di Mrs Valiant del *Bar* (*Accoppiamenti giudiziosi 1925-1958*, a c. di P. ITALIA e G. PINOTTI, Nuova edizione riveduta, Adelphi, Milano 2011, p. 287): «I sette bassotti avevano sette nomi di sette Presidenti: e cioè, Grant, Buchanan, Teddy (Teodoro Roosevelt), Abe (Abraham Lincoln), George (Giorgio Washington), Wilson, il più sparuto, e Taft il più grasso. Ma nessuno arrivava mai a ricordarli, tutti e sette insieme». Sul passo cfr. BARTOLI, *Appunti*, cit., p. 132.

⁷ Cito da *Disegni Milanesi. San Giorgio in casa Brocchi; L'incendio di via Keplero; Un fulmine sul 220*, ed. critica a c. di D. ISELLA, P. ITALIA, G. PINOTTI, Can bianco, Pistoia 1995, p. 130.

tre: Europa e Cinisello [c. m.]. E poi che Cesare era un pessimo soggetto “tanta in eo peccandi libido fuit...”; e poi che non bisogna lavarsi, né risciacquarsi, alla presenza dei grandi: né i grandi alla presenza dei ragazzi; e poi che gli attori di varietà, quando fanno i loro lazzi e i loro salti e sgambetti, sarebbe meglio che sotto la tunica ci avessero anche le mutandine, capisci? ... così se diventi un attore di varietà, mi raccomando tientelo a mente perché io verrò non per te, ma per quelle altre»⁸.

Qui Frugoni prese per un braccio Gigi come per sottrarlo al fiato del serpente [...].

Che il personaggio si chiami Gadda non è certo un caso e lo spirito dell’osservazione sulla «tavola generale dei doveri» si accorda bene con quella che Cesare Cases ha definito mirabilmente «la smania ordinatrice dell’Ingegnere, allenatosi sulla prosa di Giulio Cesare (“Gallia omnis divisa in partes tres...”) e sempre in lotta con la tentazione del caos»⁹. La battuta, apparentemente stravagante se non addirittura incomprensibile, è ben spiegata da Narducci che tuttavia non individua il riferimento al testo del *De officiis*¹⁰:

Battuta che non trova riscontri nel testo del *de officiis*; probabilmente luogo comune proveniente dall’insegnamento scolastico e indirizzato a mettere in guardia dalle enumerazioni mal costruite. Mia moglie, sia in famiglia sia in scuole della Liguria, la ha ascoltata nella forma: «I quattro evangelisti sono tre. Matteo e Marco». Ricordo che Sebastiano Timpanaro la ripeteva scherzosamente (nella forma «le quattro parti del mondo sono tre: l’Europa e l’Asia») quando lavorava a un articolo dal titolo *Un lapsus di Seneca?*, il quale ha appunto per argomento una enumerazione inizialmente tripartita, cui in seguito viene aggiunto un quarto elemento¹¹.

⁸ L’allusione è naturalmente a *De officiis* 1, 129 *Scaenorum quidem mos tantam habet vetere disciplina verecundiam, ut in scaenam sine subligaculo prodeat nemo; verentur enim, ne, si quo casu evenerit, ut corporis partes quaedam aperiantur, aspiciantur non decore*. La resa di *subligaculum* con «mutandine» non deve far sospettare il supercilioso latinista che Gadda abbia preso il termine per un diminutivo: l’indumento femminile serve al Penella a ricordare a Gigi qual è il suo vero interesse.

⁹ C. CASES, *Cosa fai in giro?*, ne *Il testimone secondario: saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 5-23 (6). Ringrazio Gian Mario Cao per avermi segnalato il passo.

¹⁰ NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, cit., p. 29 n. 76.

¹¹ L’articolo di Timpanaro, su cui torneremo, comparve con il titolo *Un lapsus di Seneca?* in «Giornale italiano di filologia» 31, 1979, pp. 293 ss. e fu poi raccolto in S. TIMPANARO, *Nuovi contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Pàtron, Bologna 1994, pp. 317-330.

Prima di soffermarci su quella che è la scherzosa *formula sanzionatoria* di una *enumerazione sbagliata*¹² mi pare utile verificare se sia possibile individuare il riferimento implicito al testo del trattato; non è del tutto chiaro che cosa Gadda intenda con «tavola generale dei doveri», ma se, come mi pare, allude all'*argomento* dell'opera illustrato in *De off.* 1, 7-10, la complessa e polemica divisione della materia può senz'altro aver mosso l'ironia del dissacratore Gadda (personaggio):

Omnis de officio duplex est quaestio. Unum genus est, quod pertinet ad finem bonorum, alterum, quod positum est in praeceptis, quibus in omnes partes usus vitae conformari possit. Superioris generis huiusmodi sunt exempla, omnia officia perfecta sint, num quod officium aliud alio maius sit et quae sunt generis eiusdem. Quorum autem officiorum praecepta traduntur, ea quamquam pertinent ad finem bonorum, tamen minus id apparet, quia magis ad institutionem vitae communis spectare videntur; de quibus est nobis his libris explicandum. Atque etiam alia divisio est officii. Nam et medium quoddam officium dicitur et perfectum. Perfectum officium rectum, opinor, vocemus, quoniam Graeci κατόρθωμα, hoc autem commune officium vocant. Atque ea sic definiunt, ut rectum quod sit, id officium perfectum esse definiant; medium autem officium id esse dicunt, quod cur factum sit, ratio probabilis reddi possit. Triplex igitur est, ut Panaetio videtur, consilii capiendi deliberatio. Nam aut honestumne factu sit an turpe dubitant id, quod in deliberationem cadit; in quo considerando saepe animi in contrarias sententias distrahuntur. Tum autem aut anquirunt aut consultant ad vitae commoditatem iucunditatemque,

¹² *Enumerazione sbagliata* allude ovviamente al titolo di un celebre saggio di L. SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Inst. de Filología, Buenos Aires 1945, poi in L. SPITZER, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid 1955, pp. 295-355 (trad. it. *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'Asino d'oro» II, 3, maggio 1991, pp. 92-130); il titolo scelto da Spitzer ha una notevole efficacia, dovuta alla sua intrinseca ossimoricità, che gli ha conferito una sopravvivenza anche superiore rispetto a quella della tesi espressa, sulla quale si veda ora il saggio critico di E. DE ANGELIS, *L'enumerazione caotica nella narrativa moderna. Quattro esempi*, in «Lingua e Stile» 51, 2016, pp. 75-104. I vari tipi di enumerazione, siano esse caotiche o omogenee, semplici liste della spesa, asciutti ordini di servizio oppure cataloghi ordinati e raffinate *Priamel*n, sono uno strumento stilistico tanto comune quanto complesso da interpretare, ove vi si voglia rintracciare un carattere universale: su un caso molto specifico si veda A. LA PENNA, *L'oggetto come moltiplicatore di immagini. Uno studio su Priamel e catalogo in Marziale*, in «Maia» 44, 1992, pp. 7-44. Per una enciclopedica lista di liste, sia in testi che nelle arti figurative cfr. U. ECO, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2012. Il difetto di enumerazione che prenderemo qui in considerazione è ovviamente un tratto marginale, ma conserva implicazioni non banali perché si presenta esso stesso, oltre che come errore involontario, come strumento di stile argomentativo (cfr. *infra*).

ad facultates rerum atque copias, ad opes, ad potentiam, quibus et se possint iuvare et suos, conducatur id necne, de quo deliberant; quae deliberatio omnis in rationem utilitatis cadit. *Tertium* dubitandi genus est, cum pugnare videtur cum honesto id, quod videtur esse utile. Cum enim utilitas ad se rapere, honestas contra revocare ad se videtur, fit ut distrahatur in deliberando animus afferatque ancipitem curam cogitandi. *Hac divisione, cum praeterire aliquid maximum vitium in dividendo sit, duo praetermissa sunt.* Nec enim solum, utrum honestum an turpe sit, deliberari solet, sed etiam duobus propositis honestis utrum honestius, itemque duobus propositis utilibus utrum utilius. *Ita quam ille triplicem putavit esse rationem in quinque partes distribui debere reperitur. Primum igitur est de honesto, sed dupliciter, tum pari ratione de utili, post de comparatione eorum disserendum.*

Possiamo immaginarci l'espressione stranita di studenti svogliati di fronte a questa complicata strutturazione degli argomenti la cui architettura poteva facilmente essere liquidata, pur a torto, come uno sproloquio; il susseguirsi delle cifre autorizza il Gadda provocatore dell'abbozzo a usare una formula che, soprattutto un tempo, doveva essere molto in voga. In effetti quello che, fuori contesto, può apparire come uno scioglilingua sgangherato ha fatto parte del patrimonio scolastico italiano fino a qualche decennio fa e molte persone con cui mi è capitato di parlare l'hanno usato o almeno sentito. Un piccolo sondaggio in rete ci consente di recuperare alcune attestazioni di questa sorta di luogo comune; e la rete è, per questo tipo di espressioni, un archivio certo caotico, ma imprescindibile poiché consente di trovare attestazioni scritte di espressioni che difficilmente hanno diritto di cittadinanza nei testi letterari.

L'*enumerazione sbagliata* che noi vogliamo isolare è strutturata con un *enunciato* in cui si dichiara il numero degli elementi che dovranno essere illustrati ed è seguita da un *errore di enumerazione* e dall'eventuale presenza di uno o più *intrusi*.

La *formula sanzionatoria* ha una struttura unitaria, ma si presenta in varie articolazioni che si riferiscono alla prassi dell'apprendimento mnemonico della geografia, della storia o del catechismo. Vediamone alcuni esempi. La forma più lineare, che potremmo definire scherzosamente 'aurea', è quella dei due esempi citati da Narducci. Tra i due tipi, la variante 'evangelica' pare la più fortunata e variata, e può essere considerata un esempio di 'umorismo da sacrestia'. Di essa si trova un'attestazione abbastanza datata in uno scritto divulgativo dell'archeologo Giuseppe Lugli sul *Septimontium*¹³:

¹³ G. LUGLI, *Monti veri e monti falsi*, in «Strenna dei Romanisti» 3, 1942, p. 72.

E i sette monti sono, secondo Antistio Labeone, riportato da Festo (De locut. verbor. M. 348): Palazio, Velia, Fagutale, Subura, Cermalò, Oppio, Cispio e Celio. *Se li contate, invece di sette sono otto e vi viene fatto di pensare in modo inverso alla celebre strofetta che si imparava da bambini: i quattro evangelisti erano tre: Luca e Matteo.* È pertanto necessario levarne uno: quale?

In questo caso l'esempio è, come osserva l'autore stesso, inverso rispetto all'obiettivo della *formula*, poiché l'enumerazione prevede un elemento in più rispetto all'enunciato. Interessante è poi il fatto che Lugli, nato a Roma nel 1890 (e dunque più o meno coetaneo di Gadda, nato a Milano nel 1893), ci informi di aver imparato «la strofetta» da bambino (probabilmente al tempo della cresima o della prima comunione).

Sessant'anni dopo ritroviamo la stessa forma 'aurea' nel resoconto stenografico dell'intervento tenuto dall'onorevole Pietro Giannattasio alla Camera dei Deputati, lunedì 6 dicembre 1999, che cita il gioco di parole infantile per descrivere il consueto 'balletto delle cifre' di ogni manovra finanziaria (che si rispetti o no)¹⁴:

Signor Presidente, signori membri del Governo, onorevoli colleghi, non sto a ripetere le considerazioni di carattere generale già formulate da chi mi ha preceduto, ma pongo l'accento sul fatto che si è dovuti giungere alla discussione della finanziaria per tentare di penetrare nei misteri della difesa, tentativo peraltro non riuscito, *perché il balletto delle cifre è tale da ricondurre ad un vecchio giochino dell'infanzia: i quattro evangelisti erano tre, Luca e Matteo.* Affermo questo non per affrettare le conclusioni del mio intervento, ma perché in realtà lo stesso relatore in Commissione difesa, nella lettura della sua esposizione, ha esaltato con toni trionfalistici questa manovra finanziaria; ne ha «illuminato» la caratteristica – a suo dire preminente – della inversione di tendenza, per poi concludere che l'aumento effettivo di risorse in termini reali – tenuto conto del tasso d'inflazione – è dell'1,9 per cento. Infatti, si è iniziato dicendo che nel 2000 la difesa disporrà [!] 1.984,7 miliardi in più rispetto al 1999, cioè del 6,4 per cento in più in termini monetari; però, ci si è corretti subito dopo affermando che la percentuale di incremento in termini reali è del 4,9 per cento. Si aggiunge ancora che quei 1.984,7 miliardi di lire in più rispetto al 1999 debbono essere depurati – questa è un'espressione molto elegante – di 930 miliardi relativi alla quota per il 1999 per il programma

¹⁴ Camera dei Deputati XIII legislatura: Resoconto stenografico dell'Assemblea – Seduta n. 635 del 6/12/1999 (Presidenza dell'on. Pierluigi Petrini), pp. 60-61 (http://documenti.camera.it/_dati/leg13/lavori/stenografici/sed635/pdfs004.pdf). L'onorevole Pietro Giannattasio era nato a Civitella del Tronto, in provincia di Teramo, nel 1931.

EFA, cioè per il caccia intercettore europeo. Conseguentemente, l'aumento effettivo di risorse si riduce al 3,4 per cento in termini monetari ed all'1,9 per cento in termini reali, tenuto conto del tasso d'inflazione. Ma quale tasso di inflazione ha considerato? Quello dell'1,2 per cento degli indicatori economici e finanziari o quello reale del 2 per cento? Nel caso del tasso inflattivo reale, ce la sogniamo l'inversione di tendenza, anche perché nei confronti del PIL – considerato pari a 2 milioni e 200 mila miliardi – lo 0,4 per cento in più rispetto all'incremento del 1999 sul 1998 è tutto da verificare in confronto al valore del PIL ipotizzato dal Ministero del tesoro!

Di questa formula si trovano applicazioni in vari ambiti, a dimostrazione della sua vitalità; ecco, per esempio, un post sul portale «Pescara News» del 09/01/2016 a proposito del regolamento relativo alle targhe alterne licenziato dalla Giunta comunale di Pescara¹⁵:

Quattro erano i tre evangelisti: Matteo e Luca. Così la Giunta comunale di Pescara ha operato rispetto al “blocco del traffico veicolare”. Il blocco non riguarda i 7 giorni della settimana, come la parola “blocco” lascerebbe pensare, ma solo il martedì e giovedì. E non riguarda neanche l'intera giornata di martedì o di giovedì, ma solo dalle 9.00 alle 12.30 e dalle 15.30 alle 18.30. Ma non a tutte le macchine è vietata la circolazione: quelle con l'ultima cifra dispari non possono circolare il martedì, mentre quelle con l'ultima cifra pari non possono circolare il giovedì.

Le variabili possono essere molteplici; la più semplice riguarda l'identità degli evangelisti sopravvissuti alla selezione della memoria:

I quattro evangelisti erano tre: Giovanni e Marco.

Ma la forma ‘aurea’ può essere anche alterata con l'introduzione di un elemento erroneo:

I quattro evangelisti erano tre: Matteo e Pasquale.

In questo caso l'umorismo consiste non solo nella riduzione errata degli elementi della lista, ma anche nell'inserzione di un *intruso*. Di questo passo

¹⁵ <http://www.pescaranews.net/notizie/attualita/11500/federconsumatori-sulle-targhe-alterneblocco-del-traffico-inutile>

ci si è sbizzarriti al punto che Antonio Stramaglia ricorda che suo padre gli citava la formula così:

Quattro erano i tre evangelisti: Luca e Matteo, il quale morì.

La ‘coda’ della strofa risulterebbe incomprensibile se non si considerasse che essa viene dalla sovrapposizione della formula ‘aurea’ con una variante che prevede la totale sostituzione dei due sopravvissuti con *intrusi* presi da un episodio biblico che nulla ha a che fare con l’enunciato:

I quattro evangelisti erano tre, Caino e Abele, il quale morì.

E con l’umorismo da sacrestia’ penso che possa bastare. Molto probabilmente la struttura di quella che ho definito pomposamente *formula sanzionatoria* è stata replicata molte volte e adattata a vari tipi di lista. L’esempio più complesso che sono riuscito a rintracciare è relativo all’elenco dei sette re di Roma, e recita così:

I sette re di Roma sono sei,
di questi cinque ne conosco quattro,
ne dico tre, Romolo e Remo.

È documentata in una raccolta di testimonianze di malati di Parkinson della zona di Perugia e provincia sotto la rubrica «La filastrocca, la poesia o la canzone, imparata a scuola, che ancora ricordo...»¹⁶. Si trattava dunque di strofette ironiche sugli errori di enumerazione che venivano fatte imparare ai bambini a scopo mnemonico. Mi ha messo sulla strada Gian Biagio Conte che ricorda la strofetta così: «I sette re di Roma sono sei, Romolo e Remolo», con difetto di enumerazione doppio e inserzione di un intruso per di più con il nome storpiato.

Anche la formula scolastica riguardante i continenti è attestata a partire dalla fine dell’800¹⁷ e ha avuto notevole diffusione e successo, tanto da esser finita in barzellette consunte come ‘risposta di Pierino alla maestra’. All’inizio degli anni Sessanta fu attribuita a Pinocchio da un onorevole della

¹⁶ *Le mani tremano, i ricordi no...*, a c. di F. BURANI, in «Quaderni del volontariato» 6, 2015, s.n. [p. 60].

¹⁷ La prima attestazione che sono riuscito a trovare è ne «L’Italia illustrata» 20, 1884, p. 562: «All’esame di geografia: – Quante sono le parti del mondo? – Sono tre: oriente e levante».

Commissione Finanze e Tesoro per ironizzare su un errato computo degli esercizi finanziari¹⁸. Un esempio interessante, che contiene una espansione degli elementi, si trova nel post *Il sesto continente* dal blog di Paolo Pigozzi¹⁹:

Quando frequentavo le scuole elementari (parecchi anni fa), si faceva tra ragazzi un semplice gioco di parole. Uno di noi poneva questa domanda un po' assurda: "Quanti sono i cinque continenti?". La risposta, altrettanto assurda, era: "I quattro continenti sono tre: Asia e Africa". Ci si divertiva, ma questa specie di filastrocca serviva anche per ricordarci che, come ci insegnava la maestra, i continenti sono cinque: Europa, Africa, America, Asia, Oceania. [...]

Anche l'esempio dei continenti ha l'obiettivo di sottolineare il difetto di enumerazione, ma la forma dell'abbozzo gaddiano, oltre alla riduzione degli elementi, contiene anche l'inserzione, dopo l'«Europa», dell'*intruso* «Cini-sello». Insomma il personaggio Gadda scherza pesantemente sull'inizio del *De officiis*, mettendo alla berlina quella che gli pare una caotica sequenza di ripartizioni e cifre sparate a caso.

Questo innocente *divertissement* è collegato a una caratteristica abbastanza importante della struttura cognitiva occidentale che è basata sull'organizzazione tassonomica della realtà e sull'apprendimento mnemonico di liste ordinate a partire dalla prima età scolare: in fondo leggere, scrivere e far di conto, per quanto si cerchi di utilizzare metodi didattici alternativi, si basano nel nostro mondo sull'apprendimento mnemonico dell'alfabeto e del sistema numerale decimale. E il primo rischio a cui si va incontro è quello dell'errore di enumerazione nelle enunciazioni non rispettate e nelle liste mal ricordate.

Un esempio tanto elementare da esser stato messo in dubbio (e in croce) si ha in un passo del *Satyricon* (48, 4) in cui Trimalchione, dopo alcune esagerazioni sui suoi possedimenti (*nunc coniungere agellis Siciliam volo, ut cum Africam libuerit ire, per meos fines navigem*) e dopo aver chiesto al retore Agamennone quale controversia avesse recitato quel giorno, aggiunge²⁰:

¹⁸ Camera dei Deputati, *Atti Parlamentari* (anno 1953-1958), Discussioni della IV Commissione Finanze e Tesoro in sede legislativa, II volume, p. 1544: «Quando ero bambino mi raccontavano sempre delle favolette. E mi ricordo sempre particolarmente di una di esse, quella di Pinocchio: "Quante sono le cinque parti del mondo? Le quattro parti del mondo sono tre!". E qui mi pare che accada lo stesso: – Quanti sono i tre esercizi finanziari? I quattro esercizi finanziari sono cinque! – Infatti andiamo dal 1956-57 al 1960-61».

¹⁹ <https://www.labiolca.it/rubriche/ecologia/il-sesto-continente-2/> (dicembre 2015).

²⁰ Con sentimenti contrastanti, quando già avevo scritto questo breve lavoro, mi sono accorto di essere stato preceduto da un cenno, che oggi risulta incomprensibile ai più, di E. PARATORE, *Il Satyricon di Petronio*, parte I, *Introduzione*, Felice Le Monnier, Firenze 1933, p.

Ego etiam si causas non ago, in domusionem tamen litteras didici. Et ne me putes studia fastiditum, tres bybliotheas habeo, unam Graecam, alteram Latinam.

Purtroppo la formulazione troppo semplice in cui Petronio ha presentato l'errata enumerazione di Trimalchione (tre elementi ridotti a due) non è sempre stata capita e ha fatto scattare nei filologi il riflesso condizionato a cercare l'errore nel numero, come sempre accade quando «i conti non tornano»; per questa ragione, a partire da Jacob Mentelius (1664), passando da Franz Bücheler (1862) per arrivare all'ultima edizione critica di Konrad Müller (1995), si è corretto *tres* in *duas*, immaginando il consueto facile errore del numerale romano espresso in cifre (*II>III*): la solita stanghetta che va e viene a seconda delle convenienze. Inutile dire che questo tipo di congetture non dà molto lustro a chi le produce e su di esse pende la spada di Damocle della banalizzazione che in questo caso ci priva di una battuta dotata invece di senso e coerenza: direi anzi che si debbano ringraziare i fati perché nessun copista si è sentito autorizzato a intervenire giacché l'avremmo persa per sempre senza alcuna possibilità di recupero. Nel presentare il suo irregolare percorso scolastico Trimalchione incappa quasi subito in un difetto di enumerazione, ossia in un errore da scuola elementare. Non starò qui a ripetere le giuste osservazioni formulate in un contributo recente di Biagio Santorelli, che mostra come fosse tipico della retorica antica organizzare tendenzialmente la struttura degli argomenti a gruppi di tre²¹, e come il mancato rispetto del numero, sia per eccesso che per difetto, venisse sanzionato dai trattatisti²². Ovviamente qui Trimalchione non sta organizzando gli argomenti, ma commette un errore che, a mio avviso, non è semplice esempio di sbruffoneria, ma riporta al mondo della scuola e all'abitudine di organizzare il sapere in liste rigide come l'elenco delle fatiche di Ercole che lo stesso Trimalchione chiede subito dopo al povero Agamennone (48, 7 *rogo, inquit, Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixee fabulam...*).

153: «Così non ci sembra eccessiva la freddezza di fare elencare a Trimalchione due sole delle tre immaginarie biblioteche da lui menzionate (*trovata che pare l'archetipo di quella proverbiale dei quattro evangelisti*)».

²¹ Sul valore strutturante del numero 3 cfr. *infra*.

²² I passi di Quintiliano e Cicerone sono puntualmente ricordati nel contributo in corso di stampa di B. SANTORELLI, «*In domusionem tamen litteras didici*». *Trimalchione e gli automatismi della scuola* (Petron. 48.4-7), e non è il caso di ripeterli in questa sede.

Esiste, tuttavia, anche un tipo di *enumerazione sbagliata* che è stata volutamente ricercata come struttura retorica per dare maggior enfasi al discorso, ossia per isolare un argomento rispetto agli altri. Questo avviene proprio in quel passo delle *Epistulae ad Lucilium* 45, 4, a proposito del quale Narducci ricordava che Timpanaro riportava scherzosamente la ormai nota *formula sanzinatoria*²³. Si legge infatti nel passo di Seneca:

Stoicis placet unam causam esse, id quod facit. Aristoteles putat causam *tribus modis* dici: '*prima*' inquit 'causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; *secunda* opifex; *tertia* est forma, quae unicuique operi inponitur tamquam statuae'. Nam hanc Aristoteles 'idos' vocat. '*Quarta* quoque' inquit 'his accedit, propositum totius operis.' Quid sit hoc aperiam. Aes *prima* statuae causa est; numquam enim facta esset, nisi fuisset id ex quo funderetur ducereturve. *Secunda* causa artifex est; non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. *Tertia* causa est forma; neque enim statua ista 'doryphoros' aut 'diadumenos' vocaretur, nisi haec illi esset inpressa facies. *Quarta* causa est faciendi propositum; nam nisi hoc fuisset, facta non esset.

Il difetto di enumerazione era stato notato da Donini²⁴ che aveva proposto due spiegazioni del presunto errore: una di tipo meccanico (difetto di ascolto e confusione di τετραχῶς con τριχῶς) e l'altra freudiana (amnesia della causa finale a cui Seneca tende a non credere nell'ultima parte della sua vita); la spiegazione freudiana non aveva, ovviamente, convinto Timpanaro, il quale aveva cercato di dimostrare, sulla base delle peculiarità dello stile senecano, la legittimità del passo senza bisogno di ipotizzare amnesie più o meno imbarazzanti. Alla fine del suo intervento Timpanaro non aveva però resistito alla seduzione dell'errore nella cifra e, pur dichiarando la correzione non necessaria, aveva chiuso il suo intervento suggerendo la possibilità di normalizzare *tribus modis* con *quattuor modis* «supponendo una scrittura in cifre (IIII) nel prearchetipo» che avrebbe portato a un errore di archetipo²⁵.

In realtà, come poco dopo, sulla scia del contributo di Timpanaro, dimostrò brillantemente Augusto Guida²⁶, già Aristotele nelle *Categorie*, *postprae-*

²³ Cfr. *supra*.

²⁴ P.L. DONINI, *Un lapsus di Seneca*, in P.L. DONINI e G.F. GIANOTTI, *Modelli filosofici e letterari: Lucrezio, Orazio, Seneca*, Pitagora, Bologna 1979, pp. 297-298.

²⁵ TIMPANARO, *Un lapsus di Seneca?*, in *Nuovi contributi*, cit., pp. 329-330.

²⁶ A. GUIDA, *Aristotele e un presunto lapsus di Seneca*, in «Giornale italiano di filologia» 31, 1979, pp. 293-305; Timpanaro, nella postilla finale alla ristampa del suo saggio, diede a Guida il merito di aver risolto definitivamente la questione.

dicamenta 12, 14a 26-14b 22, enuncia un elenco di quattro argomenti per poi aggiungerne uno più importante degli altri e non si tratta ovviamente di distrazione o di lapsus, ma di una ben definita struttura argomentativa in cui il non rispetto della cifra enunciata nel sommario rappresenta sostanzialmente un artificio retorico volto ad enfatizzare l'ultimo elemento.

Per concludere: l'*enumerazione sbagliata* solitamente è involontaria, fa parte della normale esperienza del parlante e può dipendere da difetto di memoria oppure dall'abitudine ad annunciare un numero fisso di argomenti che non sempre può essere rispettato. L'effetto è notevolmente comico e possiamo vederne una sorta di forma archetipica nella goffa enumerazione delle biblioteche di Trimalchione, ma ad aver pazienza si potrebbe raccogliere un dossier di esempi molto corposo²⁷.

L'*enumerazione sbagliata* può anche essere un'anomalia perseguita a fini retorici, ossia ricercata per mettere in risalto un elemento rispetto agli altri; in questo caso rientra a pieno titolo fra gli strumenti dello stile argomentativo, ed è il tipo di struttura su cui sono costruiti gli esempi citati di Aristotele e Seneca.

Talvolta, infine, pur essendo un errore, può arrivare a conferire forza e vitalità a una forma espressiva. È noto che *Les Trois Mousquetaires* comparvero nel 1844 come *roman-feuilleton* del giornale «Le Siècle»; il titolo, secondo un aneddoto raccontato dallo stesso Dumas²⁸ si deve al responsabile del *feuilleton* del giornale, Louis Desnoyers che, non convinto da quello suggerito da Dumas (*Athos, Porthos et Aramis*) a causa di una pericolosa assonanza, in francese, con il nome delle tre Parche²⁹, lo propose come alternativa all'autore. Natu-

²⁷ Augusto Guida mi segnala la conclusione del discorso dell'onorevole Sortini, celebre e atteso per le sue ridicolaggini (una sorta di Razzi *ante litteram*), nel I capitolo de *L'imperio* dove De Roberto tratteggia clima, vita e bagarre della Camera dei deputati a Roma: «Per conto mio non farò come quelli che, non contenti di tenere un piede nella maggioranza e uno nell'opposizione, vogliono anche metterne un altro...» Allora tutta la Camera si torse, le risa convulse, spasmodiche come singulti formarono un concerto in mezzo al quale le ultime parole del disgraziato si perdettero». Un comico italiano che fa frequentemente ricorso, nel suo repertorio, al difetto di enumerazione è Nino Frassica («il duo musicale di 40 elementi; Travaglio vestito per carnevale dalle 2 orfanelle» etc.); gli spettatori della trasmissione *Che tempo che fa* di Fabio Fazio (domenica sera, RAI 1) sono abituati a vederlo introdurre la settimanale «Rubrica dei 10 libri che sono 3», nelle vesti di 'Direttore e Vicedirettore' di «Novella Bella».

²⁸ A. DUMAS, *Les Mousquetaires*, in «Le Dartagnan» di sabato 29 febbraio 1868, p. 2; l'autenticità dell'episodio è considerata dubbia da S. BERTIÈRE, *Dumas et les Mousquetaires. Histoire d'un chef-d'oeuvre*, Fallois, Paris 2009, p. 157 e n. 14 p. 291.

²⁹ DUMAS, *Les Mousquetaires*, cit., p. 2 riporta la lettera di Desnoyers: «Mon cher Dumas, beaucoup de nos abonnés sont effrayés de ce titre: *Athos, Porthos et Aramis*. Quelques-uns croient que c'est l'histoire des trois Parques que vous avez entrepris d'écrire, et comme, à

ralmente Desnoyers non ignorava d'Artagnan, ma *Les Quatre Mousquetaires* sarebbe senz'altro suonato peggio e d'altra parte lo schema ternario (e dunque difettoso) era già nella proposta di Dumas. Se si vuole, questo può essere considerato un altro esempio della peculiarità retorica del numero 3³⁰, oltre a un caso di *enumerazione sbagliata* che ottiene l'effetto di mettere in evidenza l'elemento omissso. Dumas racconta di aver accolto favorevolmente la proposta di Desnoyers suggellando l'accordo con questa battuta: «Je suis d'autant plus de votre avis d'appeler le roman *Les Trois Mousquetaires* que, comme ils sont quatre, le titre sera absurde, ce qui promet au roman le plus grand succès».

moins de nouveaux renseignements sur ces trois déesses, leur histoire ne promet pas d'être folâtre, je vous proposerai le titre beaucoup moins ambitieux, mais beaucoup plus populaire des *Trois Mousquetaires*».

³⁰ Sul valore simbolico e sacrale del numero tre resta fondamentale lo studio di H. USENER, *Dreierheit: ein Versuch mythologischer Zahlenlehre*, C. Georgi, Bonn 1903.

Fabio Moliterni

UNA «VISTOSA ECCEZIONE»: GIROLAMO COMI POETA ORFICO

1. Un poeta extra-territoriale

Girolamo Comi nasce nel 1890 a Casamassella, frazione di Uggiano La Chiesa, in Terra d'Otranto. Alla morte del padre, nel 1908, dopo alcune esperienze scolastiche salentine piuttosto turbolente, si trasferisce in un collegio della Svizzera francese, dove prende contatto con gli esponenti dell'irrazionalismo e della reazione spiritualista al positivismo, in particolare con le teorie antroposofiche di Rudolf Steiner. È a Parigi dal 1912 al 1915: inseritosi negli ambienti cosmopoliti delle avanguardie che allora animavano la capitale francese, legge i poeti simbolisti, da Baudelaire a Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, D'Annunzio; ammiratore di Gide, stringe amicizia con Émile de Verhaeren e Claudel, Remy de Gourmont e Valéry. Da queste prime frequentazioni nasce il suo volume d'esordio, *Il lampadario*, pubblicato a Losanna nel 1912 dal libraio Edwin Frankfurter e ristampato nel 1920 a Roma. Nell'ottobre del 1912, sul «*Mercure de France*», esce una recensione della *plaquette* a firma di un altro celebre pugliese esiliato a Parigi in quegli anni, Ricciotto Canudo¹, ma lo scoppio della guerra riporta Comi in Italia.

Esaurita l'esperienza bellica², che gli costò tra l'altro un processo per disfattismo (fu condannato a sei mesi di carcere, sentenza poi commutata nel trasferimento in prima linea grazie all'intercessione dello zio Antonio De Viti De Marco), a partire dal 1918 vive a Roma, dove si avvicina ai cenacoli religiosi e orfici che fanno capo a Arturo Onofri, Raffaello Prati, Ernesto Bonaiuti (conosciuto proprio durante i funerali di Onofri nel 1928) e Nicola

¹ R. CANUDO, *Lampadario*, in «*Mercure de France*», 1 ottobre 1912.

² Comi venne congedato definitivamente con la diagnosi di «nevrastenia cerebrale».

Moscardelli. In questi stessi anni pubblica, tra l'altro, la *Lettera a Giovanni Papini poeta* (1920), gli opuscoli *Vedute di Economia Cosmica* (1920) e *Riposi (estivi)* del 1921, mentre inizia la disseminazione di brevi raccolte in versi che confluiranno con aggiunte nel volume del 1929, *Poesia*, che riunisce la sua opera poetica dal 1912 al 1928. Sono gli anni della collaborazione con gli ambienti mistici ed esoterici gravitanti intorno al fascismo, con il Gruppo di Ur e la rivista omonima diretta da Julius Evola (poi «Kruur»); tra il 1928 e il 1935 Comi scrive anche per «La Torre» e per «Diorama filosofico», inserto di «Regime fascista», e diventa direttore letterario delle edizioni Al tempo della fortuna. Ma oltre a varie raccolte come *Cantico del tempo e del seme* (1930), *Nel grembo dei mattini* (1931), *Cantico dell'argilla e del sangue* (1933) o il poemetto *Adamo-Eva* (1935), di questi anni vanno ricordati – a testimonianza di un intreccio tipicamente novecentesco tra poesia e riflessione critica, gnosi, lirica e poetica – i saggi *Poesia e conoscenza* (1932), *Necessità dello stato poetico*, uscito nel 1934, e *Aristocrazia del Cattolicesimo* (1937), nel quale Comi ricostruisce il travagliato processo spirituale che lo conduce nel 1933 alla conversione cattolica, grazie agli incontri con Buonaiuti e con il gesuita André de Bavier, gli insegnamenti dei «maestri» san Paolo, san Tommaso, Dante e Pascal. Le sue ultime tre raccolte, ideate e scritte nel periodo del ritorno tormentato a Lucugnano nel Salento, dove soggiorna a partire dal 1946, sono *Spirito d'Armonia* (1954), con la quale Comi si aggiudica il Premio Chianciano e che è una antologia d'autore di tutte le poesie composte fino al 1950; *Canto per Eva*, del 1958, e infine *Fra lacrime e preghiere*, uscito nel 1966, due anni prima della morte³.

Collocare la figura di Comi nel quadro della poesia del Novecento può sembrare ancora oggi un'operazione complessa e quasi proibitiva. La posizione eccentrica della sua opera rispetto alle correnti prevalenti della lirica e delle poetiche novecentesche è un dato ormai consolidato e quasi un luogo comune della critica, anche di quella più partecipe. Se Pasolini, ad esempio, nel saggio dedicato a *Una linea orfica*, utilizzava per il poeta di Lucugnano l'appellativo di «ritardatario delle lettere» per definire l'anacronismo o l'intempestività di alcune sue scelte di poetica⁴, è stato Donato Valli a parlare per primo di uno

³ Per un quadro aggiornato ed esaustivo del suo percorso intellettuale e della sua opera letteraria, cfr. oggi A.L. GIANNONE, *Introduzione* a G. COMI, *Poesie. Spirito d'armonia Canto per Eva Fra lacrime e preghiere*, a c. di A.L. GIANNONE e S. GIORGINO, Musicaos, Lecce 2019, pp. XV-XL.

⁴ P.P. PASOLINI, *Una linea orfica*, in «Paragone Letteratura», n. 60, dicembre 1954, p. 83 (ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Mondadori, Milano 1999, pp. 572-581).

«splendido isolamento» come *status* che segna in effetti tutta la parabola della scrittura comiana, a partire dalla sua genesi e non soltanto per l'ultima fase del ritorno nel Salento⁵. E si è trattato di un isolamento o di una (auto)emarginazione, giova ricordarlo, dovuti anche alle condizioni con le quali hanno materialmente circolato nell'editoria nazionale le opere di Comi, quasi sempre stampate e distribuite in edizioni autoprodotte a tiratura limitata⁶, spesso con una veste tipografica molto raffinata, d'altri tempi, che dice molto della voluta estraneità della sua scrittura nei confronti di qualsiasi compromesso di mercato o interesse commerciale (tornerò più avanti, per specificarla meglio, sulla dimensione elitaria e aristocratica della sua idea di poesia).

In questo breve contributo che vorrebbe costituire un provvisorio tentativo per rivedere certe posizioni della critica e per saggiare la tenuta e l'attualità della poesia comiana nel contesto della lirica del Novecento, conviene sottolineare da subito un primo paradosso che pare contraddistinguere la biografia intellettuale di questo poeta: e cioè che alla perifericità anche geografica e alla postura solitaria, individualistica o appartata dell'uomo di lettere, alla dimensione appunto «eroico-sovrumana» del suo stesso cattolicesimo⁷, Comi ha sempre accompagnato una vitale e generosa attività di editore in proprio, organizzatore e operatore culturale, avviando tutta una serie di scambi e contatti con vari cenacoli poetici e gruppi intellettuali, a partire almeno dalle frequentazioni con Arturo Onofri e gli ambienti cattolici, mistici ed esoterici negli anni del fascismo⁸; fino alla fondazione, nel biennio 1948-1949, dell'Accademia salentina (1948-1953: con Oreste Macrì, un giovane Donato Valli accanto a Mario Marti, Vincenzo Ciardo, Michele Pierri, Rosario Assunto, Giuseppe Macrì, Luciano Anceschi e Maria Corti, Enrico Falqui, Ferruccio Ferrazzi, Luigi Corvaglia, Alfonso Gatto, eccetera) e della rivista «L'Albero» (1949-1966: alla quale collaboreranno, tra gli altri, Giuseppe Ungaretti, Gianna

⁵ D. VALLI, *Girolamo Comi*, Milella, Lecce 1977, p. 29; «Comi è un solitario, perché a tale drammatica condizione lo conducono in una il suo temperamento e i risultati della sua appassionata ricerca» (p. 81).

⁶ In particolare per le raccolte apparse tra il 1920 e il 1927, e se si eccettua naturalmente l'edizione postuma curata da Valli dell'*Opera poetica*, Longo, Ravenna 1977.

⁷ Cfr. COMI, *Aristocrazia del Cattolicesimo*, Guanda, Modena 1937; su questo vedi in particolare M. CANTELMO, *Girolamo Comi prosatore*, Capone, Lecce 1990, pp. 132-163.

⁸ Su Comi e Onofri, cfr. GIANNONE, *Girolamo Comi e Arturo Onofri: la «Parola-Verbo»*, in ID., *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, Milella, Lecce 2013, pp. 71-93. Su Comi e Evola, cfr. G. MONTONATO, *Comi-Evola. Un rapporto ai margini del fascismo*, Congedo, Galatina (Le) 2000.

Manzini, Diego Valeri, Luigi Fallacara e Giorgio Vigolo, Carlo Betocchi e Mario Luzi, Vittorio Bodini e Vittorio Pagano, Giorgio Caproni)⁹.

D'altra parte, va notato che questo versante per così dire socievole della sua biografia intellettuale, insieme con la faticosa costruzione di un'identità poetica riconoscibile all'interno del panorama nazionale, hanno sempre attinto alla dimensione europea della cultura e del pensiero del suo tempo, e non solo per quanto riguarda la «preistoria» della poesia comiana, del giovane provinciale sradicato a contatto con gli ambienti del simbolismo francese e con le tendenze oltre confine dell'irrazionalismo di primo Novecento. Sin dai tempi della sua disordinata formazione letteraria, spesa «totalmente al di fuori, se si eccettua [...] certo D'Annunzio, dell'ambito della tradizione italiana»¹⁰, e poi durante i complicati processi di riposizionamento negli ambienti letterari nazionali tra anni Venti e Trenta, in dialogo con il filone storicamente minoritario dell'orfismo (Onofri) e con un certo stilnovismo o neoclassicismo che permeava alcuni settori della cultura anche europea (Valéry), per arrivare alla riflessione teologica ed estetica che sostiene l'ultimo periodo della conversione e del ritiro a Lucugnano: per ogni fase dell'opera poetica di Comi si deve parlare di un destino di «extra-territorialità» in bilico tra Sud, provincia ed Europa, vecchio e nuovo, tra l'apertura degli orizzonti teorici e l'anacronismo dei modelli culturali, tra la prossimità con alcuni movimenti letterari di respiro europeo e la marginalità rispetto alle tendenze dominanti della tradizione lirica italiana.

Ed è per questo che seguirne le tracce, liberandoci dalla tentazione delle strade maestre e dalla zavorra delle etichette e delle affiliazioni, significherà procedere in direzione di quelle che il filosofo Giorgio Agamben ha definito le «mappe tradite della poesia del Novecento»¹¹.

⁹ Sulle attività dell'Accademia e della rivista a essa collegata, cfr. G. PISANÒ, *L'«Accademia salentina» attraverso inediti*, in ID., *Lettere e cultura in Puglia tra Sette e Novecento (Studi e testi)*, Congedo, Galatina (Le) 1994, pp. 133-154; ID., (a c. di), *«L'Albero». Rivista dell'Accademia Salentina. Antologia 1949-1954*, premessa di M. CORTI, Bompiani, Milano 1999. Per le Edizioni dell'Albero usciranno per esempio volumi come le *Letture del Pascoli* di Onofri (1953), l'*Antologia dei poeti maledetti* di Pagano (1957), l'*Antologia della rivista «Novecento»* a c. di E. FALQUI (1958) e l'*Antologia del «Leonardo»* a c. di C. BALLERINI (1958).

¹⁰ VALLI, *Preistoria di Comi*, in «L'Albero», n. 55, 1976, p. 55.

¹¹ G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Bari-Roma 2010, p. V.

2. Una «vistosa eccezione»

Emerge dalle prose di carattere saggistico così come dalla lettura testuale dell'opera in versi (una lettura sincronica, attenta alle evoluzioni interne ma anche sensibile all'idea di una unitarietà profonda della sua poesia)¹². Comi è dichiaratamente estraneo alle correnti che hanno egemonizzato nel corso del tempo il panorama poetico nazionale.

La sua idea «pregnante e assoluta» di lirica, con la fiducia che la scrittura in versi possa diventare veicolo o strumento per una ipotesi di autenticità, di comunione con il divino e di sopravvivenza del sacro, poco o nulla ha a che fare con le poetiche dell'oggetto (Pascoli), del diario lirico (Ungaretti) e dell'estetismo mistico dannunziano, con le tendenze alla sliricizzazione avviate dai crepuscolari o dai vociani a partire dalla crisi del ruolo sociale del poeta nell'incipiente società di massa di primo Novecento¹³. Allo stesso modo è solo tangente al filone ermetico e a quello di una per altro indistinta poesia religiosa novecentesca¹⁴, così come risulta distante dalle pratiche della deriva dei significanti messe in atto dalle avanguardie storiche e poi dagli sperimentalismi codificati tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Ma soprattutto è una poesia che sembra crescere al riparo dalla crisi dei fondamenti o dalla consapevolezza paralizzante dell'insufficienza conoscitiva del linguaggio lirico, non è interessata né allo scavo privato dell'io né all'apertura nei confronti della «prosa del mondo», secondo quell'idea di «poesia inclusiva» che da Umberto Saba e Eugenio Montale arriva a Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni.

¹² «Comi non ha mai scritto *un altro* libro di poesia, ma sempre lo stesso – direi –, come una pianta in perenne crescita e i cui primi germogli siano visibili, in sé e per sé, allo stesso modo degli sviluppi subentranti», V. PAGANO, *Notizia bibliografica*, in COMI, *Spirito d'armonia*, Edizioni dell'Albero, Lucugnano (Le) 1954, p. 166 (corsivo nel testo). E ancora, con le sue stesse parole riportate da VALLI, *Chiamami maestro. Vita e scrittura con Girolamo Comi*, Manni, Lecce 2008, p. 28: «Ho pensato, senza presunzione, che la mia poesia ha qualche analogia con la musica di Bach, nel senso che è una specie di architettura apparentemente sempre uguale eppure sempre diversa».

¹³ CANTELMO, *Girolamo Comi prosatore*, cit., p. 128: «La crisi dell'intellettuale si risolve pertanto [in Comi] nella valorizzazione alternativa del poeta, che nella sua torre d'avorio cerca paradossalmente [...] una nuova e diversa funzione, non più sociale ma "cosmica"».

¹⁴ Ivi, p. 16: «Sono infatti parziali e tardive, anche se non certo prive di fondamento, tanto l'etichetta di "poeta ermetico", cara in particolare, e non a caso, a Macri, quanto l'assegnazione al "filone poetico-religioso" della poesia del Novecento, che conta fra gli altri i nomi di Rebora Onofri Fallacara Betocchi Luzi, nei cui confronti tuttavia la comune tematica religiosa giova semmai a far risaltare le notevoli differenze ad altri livelli».

Si prenda una delle sue poesie migliori, forse tra le più risolte della sua opera in versi, *Immagine del Salento*, già presente nel volume *Poesia* del 1929:

Numeri, figure e libri,
simboli d'una Misura
silenziosa e sicura,
fanno che io riposi o vibri
– vivo di sobri equilibri
nell'ossame della Natura.

Cristalli di luce varia
spaccano l'ozio dei suoli
per fecondarlo di voli
di cantici, d'aromi e d'aria,
e perché l'ansia del dire
s'incanti nelle matrici
rocciose delle radici
e nel loro sordo fiorire.

Tanto nella prima fase della sua poesia percorsa da una religiosità panica, titanica, torbida e paganeggiante¹⁵, quanto nell'ultimo tempo della conversione cattolica e della sua personalissima ricerca teosofica nei versi di *Spirito d'armonia* fino a *Fra lacrime e preghiere*, Comi ha sempre difeso l'assolutezza – non l'autosufficienza – della forma lirica (si vedano qui il lessico corposo e insieme astratto, marcato e solenne, prezioso e auliceggiante, il ritmo scandito dalle anafore, le rime e la regolarità metrica nel richiamarsi alla forma-sonetto), intesa come mezzo per attingere attraverso il linguaggio l'essenza trascendentale del mondo, contemplare gli archetipi segreti, le «matrici» e la «nativa e fatale armonia»¹⁶ che regolano le leggi del creato:

È all'esercizio assorbente della poesia – bene o male patito e condotto – che io devo la laboriosa, progressiva e finalmente piena conquista della fede cattolica. [...] Segretamente persuaso che il fatto poetico non ha nulla a che spartire con il caso o l'avventura letteraria, e che esso è invece legato e collegato – o

¹⁵ Cfr. S. SOLMI, *Poesia cosmica*, in «L'Italia letteraria», a. II, n. 9, 2 giugno 1929.

¹⁶ COMI, *Cantico dell'alba*, da *Nel grembo dei mattini* (1931), in *Spirito d'armonia*, Edizioni dell'Albero, Lucugnano (Le) 1954, p. 64 (poi in *Opera poetica*, cit., p. 44); «Nella Tua gioventù che mai non muore / sento la risonanza ed il calore / dell'intensa armonia da cui derivò // ed alla quale voglio che ritorni», *Conoscenza di Dio*, II, in *Spirito d'armonia*, cit., p. 133 (poi in *Opera poetica*, cit., p. 81).

meglio – derivato da una vaga percezione prima, da una categorica certezza poi, che il poeta ha della presenza ininterrotta di Dio, le mie emozioni e realizzazioni liriche più vive sono state sempre lievitate soccorse e modellate da un entusiasmo fedele e da una riconoscenza vibrante per tutto quel che di sommo e di inimitabile ho ravvisato nella figura e nello spettacolo della creazione, ivi compresa l'armonia delle più ispirate opere umane¹⁷.

Una «laboriosa, progressiva e finalmente piena conquista della fede cattolica», «un entusiasmo fedele»: di fronte al nichilismo a-teologico o al pensiero tragico, allo scacco conoscitivo e all'incomunicabilità, al «balbo parlare» di Montale e di alcuni post-montaliani, Comi ha disegnato con la sua poesia una traiettoria alternativa che destina la scrittura in versi alla ricerca (alla celebrazione) «di qualche [...] armonia prestabilita», a contatto con la presenza divina e «con l'ordine magico e misterioso che governa il cosmo»¹⁸.

La sua opera poetica si intona, più che al «lamento» lirico-elegiaco, all'«inno» o alla preghiera per cantare la luce e l'Origine, la misteriosa contiguità tra l'uomo, Dio e la natura, la pienezza e la totalità dell'essere¹⁹; e costituisce per questo una «vistosa eccezione» a ciò che è stata definita da Agamben (sulla scorta degli studi di Mario Luzi, Gianfranco Contini e Pier Vincenzo Mengaldo) la linea ufficiale, «bassa ed elegiaca» della poesia italiana del Novecento, che invece si fonda, a partire almeno da Montale, sul «“presupposto antropologico della felicità negata o resa impossibile”», sulla «“privazione”»²⁰. Nelle canonizzazioni ortodosse della lirica novecentesca,

¹⁷ ID., *Aristocrazia del cattolicesimo*, cit., pp. 27-28.

¹⁸ ID., *Necessità dello stato poetico*, Al Tempo della Fortuna, Roma 1932, p. 18.

¹⁹ ID., *Conoscenza di Dio*, IV, in *Spirito d'armonia*, cit., p. 135 (poi in *Opera poetica*, cit., p. 82): «Con quale inno, con quale preghiera / restaurerò la nativa purezza...». Si legga G. CAPRONI su Rebora, *Il «genere» di Rebora è l'uomo*, in «La Fiera letteraria», 18 maggio 1952, ora in ID., *Prose critiche*, Nino Aragno, Torino 2012, p. 695: «Restando nell'orto chiuso del “fatto letterario”, se l'inno ci colpisce tanto in questa prima lettura, è anche per un'altra meditazione alla quale ci esorta oltre quella religiosa per cui è stato composto. Ed è circa la possibilità ancora attuale, nonostante la giustificata diffidenza, d'una poesia di genere sacro (e quindi, sul piano delle ipotesi, d'una poesia di genere celebrativo, ecc.) non appena il *bonum* da esaltare, e da cui trae potenza e bellezza il componimento, coincida con la coscienza stessa del poeta, come elemento motore e non come “idea entratagli in capo” e generosamente tradotta in puro e semplice slancio emotivo». Molti i titoli ispirati al motivo del «canto» innografico tra le raccolte e i componimenti comiani, come è stato ampiamente messo in evidenza dalla critica nel corso del tempo: *Cantico dell'albero*, *Cantico dell'argilla e del sangue*, *Canto dell'estate*, *Canto della vita*, *Canto per Eva*, eccetera.

²⁰ AGAMBEN, *Il torso orfico della poesia*, in ID., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, cit., p. 111 (Agamben cita da M. LUZI, *Al di qua e al di là dell'elegia*, prefazione a D.

in definitiva, sarebbero state espunte e quasi rimosse le componenti inniche e anti-elegiache, cosmiche e metastoriche, affermative e celebrative che – da Hölderlin a Rilke, Campana e il Rebora della conversione – danno forma alla resistente vocazione mistica e orfico-sapientziale della poesia, di cui si tende forse troppo frettolosamente a decretare la scomparsa nella modernità secolarizzata. Quella attitudine, secondo le parole di Mengaldo, che in contrapposizione alla tendenza «esistenziale» (che «s'accontent[a] di partecipare un'esperienza»), «intende affermare niente di meno che una verità in qualche modo trascendentale»²¹.

Se è vero, come suggerisce Agamben, che «una seria storia del riferimento orfico della poesia moderna resta da fare»²², non si può parlare della poesia di Comi senza tenere costantemente presente un discorso sul destino e sull'eredità della tradizione simbolistico-orfica nella lirica novecentesca.

3. Inno ed elegia

Anche in questo caso conviene aggirare un discorso sulle fonti e gli innesti più o meno spuri, i modelli culturali sincretistici, incongrui e spesso contraddittori che nutrono la poesia di Comi (dall'irrazionalismo mistico-esoterico di Rudolf Steiner a Onofri, San Paolo e Pascal, dal *Paradiso* dantesco alle Sacre Scritture all'abate Brémond), e soffermarci, come invita a fare Agamben, «sulle ragioni e, soprattutto, sulla funzione poetologica di questa incongruente risorgenza religiosa» nella poesia novecentesca²³. Perché il percorso lirico di Comi questo ci insegna: a costo di risultare «arcaica» per la sensibilità di noi contemporanei, manieristica, monotona o monodica come una litania salmodiante all'infinito²⁴, la sua poesia conserva della tradizione dell'orfismo la

CAMPANA, *Opere e contributi*, a c. di FALQUI, Vallecchi, Firenze 1973, p. IX).

²¹ P.V. MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 19-20. Anche se in un'altra ottica critica, cfr. F. FORTINI, *Astuti come colombe*, in «il menabò», 5, 1962, poi in ID., *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino 1989, p. 51: «Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento [...]. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate».

²² AGAMBEN, *Il torso orfico della poesia*, cit., p. 116.

²³ Ivi, p. 117.

²⁴ «Di qui l'impressione di ripetitività, come di chi continui a scrivere un'"unica poesia ripetuta mille volte". Dunque, corallità più che lirismo, intimismo, come nella poesia arcaica, legata a un'ispirazione religiosa, spesso magica», G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella*

spinta affermativa o volontaristica di carattere trascendentale e metastorico, fa dell'inattuale la sua unica ragione di esistere, e si configura in questo senso come «eroica sfida individuale»²⁵.

Di questa ricerca rigorosa e coerente, nella quale il linguaggio in versi abita lo iato tra il visibile e l'invisibile, l'immanenza e il metafisico, l'io e il cosmo, la scrittura e l'ineffabile, resta a noi lettori contemporanei il senso profondo di una tensione espressiva che non ha parentele con la linea ortodossa del Novecento poetico, e che ricalca o incarna la parabola, il travaglio e i dilemmi della fede e dell'esperienza mistica: tra cadute e aneliti, paura e speranza, tra «la libertà individuale e il “dono” divino della Grazia, [...] tra fede e ragione nell'accettazione del dogma, e soprattutto – inquietudine pressante più di ogni altra – tra umiltà ed orgoglio della creazione artistica»²⁶. Sta qui il significato della resistente e tenace vocazione orfico-religiosa della sua poesia, la ragione dell'aristocrazia «eroica» e «solitaria» di Comi poeta: «Perché si tratta né più né meno che dell'estrema difesa di una *forma* cui la storia ha forse sottratto definitivamente la sua ragion d'essere»²⁷.

Ai tempi della secolarizzazione e del declino del sacro, la poesia orfica o innica difende e rivendica un presupposto o potenziale teologico, ma soprattutto dichiara la propria estraneità alla svalutazione così come alle innocue superfetazioni della forma lirica²⁸, alle leggi sempre volubili della moda e del mercato («il caso o l'avventura letteraria»), implicando una trasformazione radicale della natura del linguaggio e della stessa posizione elocutoria del soggetto – i fondamenti dell'espressione lirica tradizionalmente intesa. L'orfismo, lo «slancio cosmico» o la religiosità latamente intesa non vanno considerati soltanto come i contenuti e gli oggetti della poesia comiana, perché investono integralmente la forma poetica, si fanno principio formale o «stile conoscitivo»

poesia di Comi, in *Girolamo Comi*, Atti del Convegno internazionale, Lecce-Tricase-Lucugnano 18-20 ottobre 2001, a c. di P. GUIDA, Milella, Lecce 2002, p. 24.

²⁵ MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna*, cit., p. 21 (su Zanzotto): «La pratica dello *stilus sublimis* non può che passare per il manierismo quando manchino sempre più le ragioni storiche che lo necessitano, e quello stile [sarà] dunque il prodotto di un'eroica sfida individuale».

²⁶ CANTELMO, *Girolamo Comi prosatore*, cit., p. 162.

²⁷ MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna*, cit., p. 20 (corsivo dell'autore).

²⁸ VALLI, *Girolamo Comi*, cit., pp. 24-29: su «questa tensione sovrumana, questa razionalità attiva, questo rifiuto del quotidiano e dell'usuale, questa esaltazione dell'individuo come perfezione intelligente, questo rimaner fermi a un punto fuori della storia degli uomini [...] Egli continua, in questo senso, una linea ermetica ed orfica della poesia in un momento in cui la poesia volge verso forme umanamente e socialmente più impegnate (ragione non ultima del suo splendido isolamento)».

(Agamben) della sua scrittura in versi. È quanto emerge se si riflette sulla peculiare postura dell'io lirico nelle sue poesie, in particolare nel periodo successivo alla conversione: «Partito come molti da un quasi orgiastico culto dell'Io, posseduto e nutrito da un rutilante tenebrore di stati d'animo pan-teistici e panici, sono sboccato [...] nel riconoscimento totalitario di Dio»²⁹.

Alla sensazione di acronia che avvolge via via le liriche comiane, a una dimensione temporale ormai quasi assente e circolare, mitica e destoricizzata, eterna, che tende a rifiutare la linearità del tempo storico e cronologico per restituire in versi la «compenetrazione [...] con le forze primigenie dell'universo e con le sue radici»³⁰, la tensione metafisica verso la Grazia e l'Armonia, l'anelito e il ritorno all'Origine, a questa genesiaca «Età senza giorni»³¹ corrisponde il progressivo dilatarsi centrifugo dell'io del poeta, fino alla sua sparizione: «C'importa di insistere su questo punto: la poesia, per noi [...] è un fatto indipendente – nel suo piano assoluto che è poi il suo clima d'origine – dall'episodio del nome dell'autore»³².

Se la parola della poesia respinge l'opacità e ogni estetica della condensazione e dell'evasività facendosi visione cosmica e «scala a Dio», *medium* sempre più cristallino e catafratto per esprimere l'itinerario verso il sacro e la trascendenza³³, espressione rastremata di una verità oggettiva che trascende il piano terreno dell'esperienza individuale, situandosi oltre la linea omogenea e vuota del tempo profano, anche il soggetto lirico in Comi si trasforma diventando sempre più spersonalizzato e impersonale³⁴. *Scriba* o *instrumentum Dei*, e pertanto privo di una centralità elocutoria se non per il suo presentarsi come ventriloquo e portavoce, o sciamano, che limita il proprio raggio d'azione nel riportare sulla pagina scritta un dettato cosmico-metafisico di origine arcana:

²⁹ COMI, *Aristocrazia del cattolicesimo*, cit., p. 28.

³⁰ VALLI, *Girolamo Comi*, cit., p. 20.

³¹ COMI, *Più t'allontani e più mi sei vicina*, da *Canto per Eva* (1958), in *Opera poetica*, cit., p. 106: «come per ricordarmi l'armonia / di un'Età senza giorni – o Creatura – che rispecchi l'immagine futura / di un'immortalità ch'è Poesia».

³² Id., *Necessità dello stato poetico*, cit., p. 19.

³³ «Ma, al di là di ogni considerazione, è la ricerca della chiarezza e di un linguaggio rigoroso ed esatto a limitare il lessico di Comi», VALLI, *Girolamo Comi*, cit., p. 87.

³⁴ E si legga ancora CAPRONI sui *Canti dell'infermità* di Rebora (All'insegna del pesce d'oro, Milano 1957), in una recensione apparsa su «La Fiera letteraria», 24 novembre 1957: «[...] in questo suo orrore d'ogni narcisistico purismo lirico ("Orrore disperato, Gesù mio, / trovarsi in fin d'aver cantato l'io!"), per impiegare il verso in Qualcosa che non è la pura e semplice effusione delle sensazioni e dei sentimenti individuali [...], la poesia stessa, scacciata dalla porta, rientra trionfante, pur con l'ossa rotte, dalla finestra», in CAPRONI, *Prose critiche*, cit., p. 930.

Noi consumiamo ricchezze nascoste
 in questa atmosfera d'innocenza
 con scambi di domande e di risposte
 in cui le nostre calde voci sembrano
 cori d'accordi o assonanze profonde
 di anime ansiose di patrie recondite³⁵.

Siamo in presenza di una (inedita, eterodossa) entità enunciativa di tipo innodico che presta la sua voce non all'idillio o all'elegia, al lamento privato o esistenziale – le tonalità dominanti della poesia novecentesca – ma alla contemplazione e allo sguardo partecipe³⁶, all'adesione corale verso tutto il creato, all'esigenza di assoluto e alla ricerca (alla celebrazione ansiosa) della Verità divina:

Dal grembo dei paesaggi preferiti
 di questa terra profonda e leggera
 l'ansia dei nostri cuori sbigottiti
 si risolve in un inno ch'è preghiera³⁷.

L'opera lirica di Comi non è priva, come è stato messo in evidenza a suo tempo da Mario Marti, di contraddizioni e elementi di crisi, dissonanze, «irregolarità» e «aritmie metriche», interferenze non pacificate:

Qualcosa finalmente di disarmonico nel mondo delle armoniche strutture comiane, qualcosa che è frutto di giuoco dialettico, o forse meglio di indulgenza alla contraddizione. Questa forse è la breccia per penetrare più intimamente nel mondo di Comi e toccare la natura più segreta delle sue strutture, così palesemente armoniche e solari alla loro superficie³⁸.

³⁵ COMI, *Il primo giorno... Soave tremore*, da *L'ora terrestre*, in *Opera poetica*, cit., p. 110. Cfr. AGAMBEN, *Il torso orfico della poesia*, cit., p. 117: «Della linea innica della poesia italiana contemporanea, [...] si dovrà dire parimenti che essa non comincia dall'uomo, ma da Dio».

³⁶ Sull'atto del guardare (come motore primo della poesia di Comi): «L'atto di guardare [è] una forma di preghiera – [...] un modo di avvicinare l'assoluto, pur senza mai riuscire ad afferrarlo. [...] L'atto di guardare [dà] la consapevolezza di essere perennemente sospes[i] tra essere e verità», J. BERGER, *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 236-237.

³⁷ COMI, *Al sommo di un pensiero che m'illumina*, da *Il Di perenne*, in *Opera poetica*, cit., p. 114.

³⁸ M. MARTI, *Un modesto contributo d'anamnesi comiana, vent'anni dopo*, in «Giovani realtà», n. 28, ottobre-dicembre 1988, p. 123. Cfr. anche MARTI, *Girolamo Comi, la vita, la poesia*, in «L'Idomeneo: rivista della Sezione di Lecce / Società di storia patria per la Puglia», n. 1, 1998, pp. 9-18: «In verità, in quel Comi [da *Spirito d'armonia a Fra lacrime e preghiere*] non vengono mai meno né il senso né l'angoscia del peccato, e neanche la coscienza della degradazione

Sarebbe, questo, un punto sul quale tornare³⁹, per verificare la direzione di ricerca suggerita da Marti con l'ausilio di riscontri testuali, riscontri che forse scarseggerebbero se non sul piano ritmico-metrico – è ancora tutto da indagare, per esempio, come si può vedere dagli estratti appena citati, l'uso insistito dell'*enjambement* che turba increspa o spezza il caratteristico dettato musicale e «cantabile» della lirica comiana.

Più prudentemente, e in particolare per l'ultimo tempo della sua opera (lo «stile tardo» in *Spirito d'armonia, Canto per Eva, Fra lacrime e preghiere*), parlerei di una poesia-pensiero che si mostra statica e stabile, come fossilizzata nelle tonalità eloquenti e oratorie, invariata nelle scelte lessicali, metriche e sintattiche, e si serve proprio di questi ripetuti schemi o *schermi* formali per fronteggiare e riassorbire spinte spesso contrapposte, di natura «centripeta» e «centrifuga»⁴⁰. Nel perseguire, allo stesso tempo, l'assolutezza lirica e l'avvicinamento a Dio («l'inno»), in conflitto o in tensione con i cedimenti interiori e le tentazioni del peccato («l'elegia»); la ricerca di una parola attratta dalla prossimità con la trascendenza e con la «purezza» immortale – che secondo Comi è possibile rintracciare nello stesso atto poetico, oltre che nella contemplazione degli elementi della natura («nell'ossame della Natura») –, ma

morale (e poi anche fisica), e la condizione esistenziale di un destino di sofferenza e di morte; e vi si accompagnano, direi pressoché costantemente, la coscienza e la speranza dell'aldilà, il richiamo della trascendente luce escatologica. [...] La sua poesia più autentica e matura vive il più delle volte nell'ansia di questo richiamo, nell'amoroso anelito verso quell'Assoluto, nella emozionata sofferenza dell'attesa», p. 14.

³⁹ Perché, secondo Agamben, «[...] pretendere il senso del limite in un poeta non significa invitarlo alla moderazione ma chiedere che la sua poesia si costituisca come “un campo di tensioni”, che l'intangibile si scontri con il suo contrario, il sogno con la realtà e l'esperienza: solo così può, oggi, sperare di essere credibile. Tanto più che sono gli stessi migliori prodotti di una linea “orfica” – ancora Agamben – che “non si danno mai in assoluta separazione” con l'opposta linea “esistenziale”. Sono cioè “un campo di tensioni” le *Elegie duinesi* di Rilke, i *Canti orfici* di Campana, un certo Rebora, Hölderlin ecc.», A. AFRIBO, *Poesia*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a c. di A. AFRIBO, E. ZINATO, Carocci, Roma 2011, pp. 181-259; ora in *Id.*, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, p. 38.

⁴⁰ «L'apparente monotonia della sostanza e della forma è – per paradossale che sembri – frutto di una *varietà* tumultuosa, ma sempre un po' repressa, e della tenace contemplazione di particolari sorgenti di vita interiore»: così G. COMI, *Intorno a questa poesia*, nota introduttiva a *Canto per Eva*, Lucugnano (Le), Edizioni dell'Albero 1958 (corsivo nel testo). E si legga VALLI: «Così con poche e, se vogliamo, scarse parole Comi costruisce il suo mondo che è, al contrario, infinito e ricchissimo, perché costringe ogni vocabolo a risonanze e vibrazioni e significati multiformi e numerosi», *Girolamo Comi*, cit., p. 87.

che è anche implicata negli aspetti umani dell'esistenza e nella caducità delle vicende terrene⁴¹.

Bibliografia delle opere di Girolamo Comi

- Il lampadario*, Casa Editrice Edwin Frankfurter, Losanna 1912;
Lampadario, Lucugnano 1920;
Lettera a Giovanni Papini Poeta, Tipografia Raeli, Tricase 1920;
Vedute di Economia Cosmica, Stabilimento Tipografico Garroni, Roma 1920;
Riposi (festivi), Stabilimento Tipografico Garroni, Roma 1921;
I rosai di qui, Lucugnano 1921;
Smeraldi, Lucugnano 1925;
Poesia (1918-1928), Al Tempo della Fortuna, Roma 1929;
Cantico del tempo e del seme, Al Tempo della Fortuna, Roma 1930;
Nel grembo dei mattini, Al Tempo della Fortuna, Roma 1931;
Poesia e conoscenza, Al Tempo della Fortuna, Roma 1932;
Cantico dell'argilla e del sangue, Al Tempo della Fortuna, Roma 1933;
Commento a qualche pensiero di Pascal, Tipografia Raeli, Tricase 1933;
Necessità dello stato poetico. Tentativo di un diario essenziale, Al Tempo della Fortuna, Roma 1934;
Adamo-Eva, Al Tempo della Fortuna, Roma 1935;
Aristocrazia del cattolicesimo, Guanda, Modena 1937;
Bolscevismo contro Cristianesimo, R. Tip. Ed. salentina, Lecce 1938;
Poesia (1918-1938), prefazione di Raffaello Prati, Libreria Internazionale Modernissima, Roma 1939;
Spirito d'armonia (1912-1952), Edizioni dell'Albero, Lucugnano 1954;
Piccolo idillio per piccola orchestra, Edizioni dell'Albero, Lucugnano 1954;
Canto per Eva, Edizioni dell'Albero, Lucugnano 1955;
Canto per Eva, Edizioni dell'Albero, Lucugnano 1958;
Sonetti e poesie, a c. di Vittorio Vettori, Ceschina, Milano 1960;
Fra lacrime e preghiere (1958-1965), Società Edizioni Nuove, Roma 1966;

⁴¹ «E del resto, se la poetica di Comi fosse davvero e fino in fondo gaudiosamente esaltante (inni, canti, cantici) e contemplativa della "cosmica armonia ove s'addensa / la dovizia della Tua onnipotenza", nella quale si sentisse interamente immerso e tutto risolto il poeta stesso, come spiegare i temi e il titolo dell'ultima silloge poetica di lui, *Fra lacrime e preghiere*, che sembra appunto l'estremo approdo non di una sotterica certezza, bensì di un'ansia non priva d'angoscia?»: MARTI, *Girolamo Comi, la vita, la poesia*, cit., p. 12.

- Opera poetica*, a c. di Donato Valli, Longo, Ravenna 1977;
Spirito d'armonia, a c. di Marco Albertazzi, con un saggio di Donato Valli,
La Finestra, Trento 1999;
Poesie. Spirito d'armonia Canto per Eva Fra lacrime e preghiera, a c. di Antonio
Lucio Giannone e Simone Giorgino, Musicaos, Lecce 2019.

Pierluigi Pellini

L'“AFFAIRE” DESPREZ (1884-1885).
UN EPISODIO INGIUSTAMENTE DIMENTICATO
DI STORIA LETTERARIA E CULTURALE

1. Definire uno scrittore ‘un minore dell'Ottocento’, equivale, in Italia, a una condanna senza appello. Da noi, il *repêchage* di romanzi dimenticati è impresa disperata: trame legnose, lente, prevedibili, e soprattutto una lingua stantia, al nostro orecchio involontariamente comica, rendono il sottobosco della letteratura ottocentesca quasi sempre impraticabile – unica eccezione di rilievo, a mio avviso, *L'eredità Ferramonti* di Gaetano Carlo Chelli (1883), di gran lunga il migliore fra i romanzi veristi appunto ‘minori’. L'ha ristampato Einaudi nel 1972, per le cure di Roberto Bigazzi ma, nonostante la qualità incontestabilmente alta del testo riproposto, questa edizione è fuori commercio da decenni; e Chelli è transitato in collane assai meno prestigiose di editori provinciali, universitari o comunque ‘piccoli’ (il romanzo è nei cataloghi di Avagliano e di Elliot, oltre che – incluso nella silloge in due volumi dei *Romanzi e racconti*, curata da Gianni Oliva – in quello di Bulzoni). Segno che, sia detto per inciso, fra le cause dell'oblio che oscura il nostro Ottocento minore c'è anche, in realtà, la scarsa curiosità dei lettori.

Molto diversa è la situazione in Francia, dove la lingua del romanzo aveva rinunciato fin dai tempi di Balzac ai vuoti orpelli della retorica classicista: fra i ‘minori’ e perfino fra i ‘minimi’, da decenni espunti dalle storie letterarie e dai cataloghi dei grandi editori, non sono affatto rare le sorprese positive. Solo la debordante abbondanza dei capolavori dei ‘maggiori’ fa ostacolo a una meno sporadica diffusione di scrittori che possono rivelarsi artisti di tutto rispetto. È il caso di Henry Fèvre (1864-1937) e soprattutto del suo sodale Louis Desprez (1861-1885), co-autori di un unico romanzo, *Autour d'un clocher* (alla lettera: *Intorno a un campanile*)¹, che vale la pena di rileggere per almeno

¹ Uscito in versione originale a Bruxelles, per i tipi di Kistemaeckers, nel maggio del 1884, dopo la condanna subita nel dicembre dello stesso anno, il romanzo è stato ristampato con una serie di tagli; solo nel 1980, nella benemerita serie dei “Reprints” dell'editore ginevrino

tre motivi: in primo luogo, è una vicenda godibile e non priva di un notevole interesse storico-sociologico, coerente con il dichiarato impegno naturalista degli autori; in secondo luogo, è un testo scritto in punta di penna, in cui sull'intento realistico fanno aggio, a tratti, i compiacimenti dell'*écriture artiste*, offrendo un esempio paradigmatico di quella sistematica sovrapposizione e ibridazione, negli ultimi due decenni dell'Ottocento, di naturalismo e estetismo *fin de siècle*, e perfino di 'decadentismo' e 'modernismo' (un intreccio da cui nasce il romanzo novecentesco, e che solo in Italia i manuali si ostinano a ignorare)²; in terzo luogo, è costato la vita, quantomeno indirettamente, a uno degli autori, il giovanissimo e promettente Desprez, vittima – in piena Terza Repubblica – di un processo per offesa alla pubblica morale e di una condanna oscurantista che fanno rimpiangere il trattamento riservato nel 1857, ai tempi del Secondo Impero, a Flaubert e a Baudelaire (quest'ultimo, certo, condannato, ma non spedito a marcire in prigione in condizioni degradanti).

Il ricordo della vicenda giudiziaria e umana di Desprez sarà verosimilmente, come vedremo, una delle ragioni che spingeranno Zola a impegnarsi nell'*affaire Dreyfus*: basterebbe questa circostanza per indurre a riconsiderare il romanzo pubblicato nel 1884 dai suoi due giovani allievi, che sul frontespizio compaiono con lo pseudonimo sintetico di Louis Fèvre-Desprez³. Ma non è necessario ri-

Slatkine, Henri Mitterand ha curato e prefato un'edizione anastatica dell'originale (L. FÈVRE-DESPREZ, *Autour d'un clocher. Mœurs rurales*, Présentation d'H. MITTERAND, Slatkine Reprints, Genève 1980); all'inizio del decennio successivo, è uscita invece una nuova edizione, condotta con criteri filologicamente affidabili, e corredata da utili note: H. FÈVRE, L. DESPREZ, *Autour d'un clocher. Mœurs rurales*, édition établie, présentée et annotée par R.-P. COLIN et J.-F. NIVET, Mont analogue, Aiglement 1992.

² In Francia è dato acquisito almeno a partire dalla pubblicazione di S. THOREL-CAILLETEAU, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Éditions interuniversitaires, Mont-de-Marsan 1994.

³ La scrittura a più mani ha una storia lunga e complessa, ben anteriore al secolo XIX (per una messa a punto, cfr. gli atti del Convegno di Bressanone del 2014, pubblicati l'anno successivo dall'editore Esedra di Padova, come trentesimo volume dei «Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano»: *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*); di certo, però, ha avuto una particolare fortuna nel secondo Ottocento. Sulla scia dei fratelli Edmond e Jules de Goncourt, vari giovani scrittori hanno scelto di rinunciare alla singolarità autoriale per lanciarsi in imprese creative di coppia: accanto a Fèvre e Desprez, l'esempio più notevole è probabilmente quello di due fratelli belgi, Joseph-Henri-Honoré Boex (1856-1940) e Séraphin-Justin-François Boex (1859-1948), noti al pubblico con lo pseudonimo di J.-H. Rosny. In generale, la polemica realista e naturalista contro l'irripetibile unicità dell'ispirazione individuale ha imposto, dopo il 1850, una concezione 'artigianale' della letteratura che, al contrario del soggettivismo romantico, ha favorito le sperimentazioni di scrittura collaborativa.

correre a suggestioni esterne per appassionarsi alle vicende di un immaginario villaggio dell'est della Francia, Vicq-les-deux-Églises, in cui, anche se di chiese ce n'è in realtà una sola (gli autori non perdono occasione per strizzar l'occhio al lettore, con un fuoco di fila di trovate comiche, ironiche, parodiche), sono condensati tratti paesaggistici e aneddoti autentici che rinviano a diversi villaggi dei dipartimenti dell'Aube e della Haute-Marne (e non solo); mentre la vicenda principale è ispirata – pare – a quella reale di un parroco, le cui poco commendevoli imprese si sarebbero svolte forse nei dintorni di Chartres, o forse nei Vosgi (le testimonianze dei due autori divergono). Come che sia, protagonista del romanzo è il reverendo Chalindre, sacerdote ancora giovane, sanguigno e collerico, perennemente in lite con i suoi scarsamente devoti parrocchiani, e a sua volta incline al peccato della carne. Sono i suoi amori impetuosi e maldestri con Mademoiselle Irma Delafosse, maestra laica dalle forme generosamente morbide e dal cuore spezzato (dopo l'ennesimo matrimonio andato a monte per mancanza di dote), a avere attirato sul libro i fulmini della legge: non solo e non tanto per l'oscenità di qualche pagina che al tempo poteva apparire (blandamente) pornografica, e che oggi ci fa a malapena sorridere, quanto per la valenza simbolica dei personaggi implicati e del loro statuto sociale.

Nel 1884, quando il libro va in stampa, la Terza Repubblica appare ormai consolidata: sconfitte le residue ambizioni di legittimisti, orleanisti e bonapartisti (ancora minacciosi fin quasi alla fine degli anni Settanta), un Parlamento maggioritariamente orientato a sinistra può metter mano alle necessarie riforme, fra le quali spicca quella della scuola. Le due ‘leggi Ferry’, che prendono il nome del ministro della Pubblica Istruzione, Jules Ferry, rendono nel 1881 l'istruzione elementare pubblica e gratuita, e l'anno successivo anche obbligatoria dai sei ai tredici anni. In realtà, nelle campagne rimaneva quasi ovunque preponderante il peso dell'istruzione confessionale; e nelle periferie urbane l'obbligo scolastico, per molti anni ancora, avrebbe contrastato in misura molto limitata lo sfruttamento del lavoro minorile. Nondimeno, le leggi del 1881-'82 hanno rappresentato uno spartiacque nella storia repubblicana, suscitando un conflitto violentissimo fra la Chiesa e il potere politico, fra le resistenze dei cattolici conservatori e l'anticlericalismo dei radicali. Facendosi beffe degli amori illegittimi di un prete e di una maestra laica, Fèvre e Desprez espongono a pubblico ludibrio, in un colpo solo, la sacralità del clero e quella, non meno intangibile per i partigiani del fronte opposto, dell'istruzione pubblica. Con giovanile incoscienza, offrivano alle istanze censorie tutti i presupposti per un'unanime condanna.

Chi conosce il romanzo francese dell'Ottocento, e in specie i testi dei più oltranzisti e provocatorii fra gli allievi di Zola, sa che il tasso di oscenità (se

così si può dire) di *Autour d'un clocher* non è particolarmente elevato: non è la cruda materialità dei dettagli sessuali a segnare la sorte controversa del romanzo – semmai, può avere influito l'ambientazione blasfema del primo e dell'ultimo amplesso fra i protagonisti: consumati uno in sacrestia, fra cotte e pianete, stole e arredi sacri; e l'altro addirittura, sotto gli occhi basiti del sacrestano alcolizzato, sulla torre campanaria che dà il titolo al volume (nelle vicende che portano alla recidiva, fatale per i protagonisti, svolge un ruolo di primo piano, come da antico copione, anche il confessionale). Il vero motivo dell'accanimento giudiziario è l'attacco congiunto e indiscriminato ai due opposti pilastri di una società francese ancora sotto *choc* per la sconfitta contro i Prussiani del 1870. Prenderli entrambi di mira era rischioso: molto più che esibire il degrado delle prostitute (tema naturalista per eccellenza, non solo in *Nana*) o portare alla luce pratiche ancora coperte, nel discorso sociale dell'epoca, da imbarazzato silenzio, come la masturbazione (tema centrale di *Charlot s'amuse*, il romanzo, assai meno riuscito, ma più fortunato, di un altro emulo di Zola, Paul Bonnetain).

Del rischio si è accorto lucidamente Pierre-Victor Stock, importante editore parigino, peraltro assai ben disposto nei confronti dei due giovani autori: nel 1883 ha infatti accettato un volume di saggi critici di Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*. Ma sul romanzo è inflessibile: nonostante la disponibilità degli autori, pronti a sforbiciare, sia pure a malincuore, i passi più *osés*, rifiuta di pubblicarlo.

2. Nei primissimi anni Ottanta dell'Ottocento, l'attività, creativa e critica, di Louis Desprez, da poco insediatosi stabilmente a Parigi, appare febbrile: quasi che fosse inseguito dal presentimento della prossima fine. Del resto, da sempre è un ragazzo di salute assai cagionevole: è costretto a camminare con le stampelle, in seguito a un incidente (secondo la testimonianza di Fèvre, una caduta mentre giocava a scivolare sul ghiaccio) che gli ha procurato, quand'era ancora bambino, una dolorosa coxalgia; e forse manifesta già i primi sintomi della tubercolosi destinata a ucciderlo. La stesura di *Autour d'un clocher* occupa gli autori dal 16 agosto del 1882 al 9 ottobre dell'anno successivo, ma non è affatto, in questi mesi, l'unico lavoro che ingombra i loro scrittoi.

Il sodalizio letterario di Desprez con l'ancor più giovane Fèvre è già rodato. Anche il co-autore del romanzo è originario delle campagne dell'est della Francia: i due si sono conosciuti a Chaumont (la Chauny del romanzo: è il capoluogo del dipartimento della Haute-Marne), dove hanno frequentato lo stesso liceo. Nel 1883, la coppia ha dato alle stampe, per i tipi di Marpon e Flammarion, una raccolta di poesie al cui titolo, *La Locomotive*, fa eco una

dichiarazione di poetica che, pur essendo racchiusa in un alessandrino à la Victor Hugo, può senz'altro essere definita avanguardista *ante litteram*: «La machine à vapeur a remplacé la lyre» (nella poesia intitolata *Le Sifflet*, ancora con allusione ferroviaria). L'esaltazione provocatoria della modernità tecnologica, la quasi futurista sostituzione della «macchina a vapore» alla «lira», e la difesa dello sviluppo democratico non trovano però sostegno in scelte formali altrettanto moderniste. Il libro risulta stilisticamente ammuffito, e pesantemente pedagogico. Diciamo pure illeggibile.

Non così il già ricordato volume di saggi critici firmato dal solo Desprez: affrontando, in una successione di capitoli monografici, le opere dei maggiori rappresentanti del filone realista-naturalista, da Flaubert a Zola, passando per i Goncourt e Daudet, e dando prova, se non di particolare originalità o acume, quantomeno di un'apprezzabile indipendenza di giudizio, l'autore si accredita come il più giovane e combattivo fra i critici militanti. Uscito appunto da Stock nel febbraio del 1884, il volume ottiene un successo discreto per l'epoca (oggi, per un libro di critica letteraria pubblicato da un ventitreenne, il successo apparirebbe enorme, inaudito): sulla stampa nazionale viene discusso con rispetto anche da colleghi da tempo affermati e non particolarmente teneri nei confronti del naturalismo, come Francisque Sarcey (che interviene sul «Temps» del 3 marzo 1884); nelle cerchie dell'avanguardia realista, Desprez è accolto come un compagno di strada, e una promessa⁴.

Autour d'un clocher non è perciò l'opera di due perfetti sconosciuti: può legittimamente ambire a un successo di critica e di pubblico non inferiore a quello dell'*Évolution naturaliste*; ma le credenziali del meno giovane fra gli autori non bastano a convincere i principali editori parigini. Andati a vuoto anche un paio di altri sondaggi, agli autori non resta che rivolgersi – nonostante le condizioni economiche giudicate insoddisfacenti – a una sorta di mercato parallelo, al tempo fiorente oltre la frontiera belga. L'editore prescelto, Henry Kistmaeckers, ha già in catalogo vari giovani naturalisti: fra gli altri, Huysmans, Alexis e Maupassant. Pubblica di norma i libri che in Francia nessuno ha il coraggio di mandare in stampa; e che dunque sono costretti a espatriare per aggirare il timore di più o meno pesanti interventi censorii, di più o meno gravi conseguenze giudiziarie: non a caso, nel corso della sua spericolata carriera, Kist (così tutti lo chiamano) subirà più di venti processi. Coraggio anticonformista e spregiudicata speculazione su uno sperato successo

⁴ L'*Évolution naturaliste* ottiene anche una recensione (molto positiva) all'estero: sul «Sole» di Milano, nel febbraio del 1884, a firma del più ortodosso (ma nient'affatto privo di originalità e intelligenza) fra i critici naturalisti italiani, Felice Cameroni.

di scandalo – ottenuto per esempio nel 1883, con il già citato *Charlot s'amuse* – si sovrappongono in una strategia culturale spesso accusata di diffondere pornografia, e in realtà ispirata piuttosto a un ribellismo *bohémien*, in cui si confondono tematiche naturaliste e decadenti, stilemi realisti e simbolisti (esemplare, in questo senso, un autore recentemente rivalutato come il belga Camille Lemonnier).

Decisamente, *Autour d'un clocher* è un libro adatto a Kist, e non soltanto per i suoi risvolti scandalistici. Viceversa, difficilmente sarebbe potuto piacere a Stock, quand'anche gli autori lo avessero ripulito di ogni allusione licenziosa. Di sicuro l'editore dell'*Évolution naturaliste* rifiuta il libro per paura di grane, ma è sincero anche quando espone una perplessità di natura estetica. Secondo lui, il manoscritto di Fèvre e Desprez contiene «Des ébauches, des esquisses, oui; mais une œuvre, non!»: abbozzi, schizzi, non un'opera compiuta⁵. Kist invece è entusiasta: in una lettera a Lucien Descaves non esita a definire *Autour d'un clocher* «un chef-d'œuvre», un capolavoro; e, pur lesinando sui compensi, lo pubblica con convinzione.

3. Certamente la sorte tragica di Desprez – vero e proprio «martyr de la littérature», «martire della letteratura», come lo definirà il 12 aprile 1888 Paul Alexis, il più fedele fra gli allievi di Zola, sulle colonne del quotidiano di estrema sinistra «Le Cri du Peuple», fondato da Jules Vallès – ha contribuito a eclissare la memoria del co-autore del romanzo. Ma Henry Fèvre (1864-1937) non ha fatto molto per orientare diversamente il giudizio della critica e la memoria storica: negli anni successivi alla morte di Desprez, Fèvre sarà autore di una cospicua produzione teatrale e soprattutto romanzesca di fattura per lo più dozzinale e oggi meritatamente dimenticata. Senza la consapevolezza critica e l'apporto creativo di Desprez, non pare in grado di sollevarsi al di sopra della più prevedibile banalità. E tuttavia non bisogna dimenticare che si deve in misura consistente a lui, secondo le concordi testimonianze di cui disponiamo, la veste linguistica di *Autour d'un clocher* (mentre temi e intreccio sarebbero prevalentemente farina del sacco di Desprez).

Nell'estate del 1883, i due amici, insoddisfatti del grigiore di una prima versione del romanzo, si impegnano infatti in un'opera di riscrittura, e addirittura di autentica 'traduzione', come Desprez racconta a Zola nella lettera del 27 maggio

⁵ Ricavo queste e altre informazioni biografiche da un libro al tempo stesso eruditissimo e appassionato, rigoroso e commosso: R.-P. COLIN, J.-F. NIVET, *Louis Desprez (1861-1885). Pour la liberté d'écrire*, Du Lerot, Tusson 1992 (il giudizio di Stock si legge a p. 82; quello di Kist, citato poco oltre, a p. 80).

1884⁶. Prendendo dichiaratamente a modello Rabelais (e fors'anche il Balzac dei *Contes drolatiques*, che prima di loro ha imitato giocosamente temi e stile del più sanguigno Cinquecento francese), e aggiungendo vari aneddoti piccanti (ma sempre dichiarati «autentici»), Fèvre e Desprez volgono il testo «en une langue disloquée et burlesque», in una lingua contorta, disarticolata e burlesca, in cui l'arcaismo medievaleggiante o rinascimentale, il neologismo bizzarro e il dialettalismo contadino si rafforzano vicendevolmente e a tratti addirittura si confondono. Dalla tenuta di questa lingua, lontanissima dal modello zoliano e semmai debitrice degli esperimenti dei Goncourt, dipende in larga misura la riuscita (o il fallimento) dell'intero romanzo: ci tornerò. Ma che sia nondimeno giusto attribuire in primo luogo a Desprez paternità e merito di *Autour d'un clocher* lo mostra senza dubbio la lettura del volume sull'«evoluzione naturalista». I caratteri salienti del romanzo, come pure le sue aporie, sono già tutti impliciti nei saggi critici sui maggiori romanzieri contemporanei.

Capita non di rado che gli allievi, se per un verso possono apparire edipicamente ribelli, per un altro risultano più rigorosi dei maestri – più realisti del re, più naturalisti di Zola. Desprez rivendica un'adesione incondizionata a un verismo inteso come fedeltà al dato materiale, come rifiuto di ogni astrazione dottrinarica. E con la consueta deferenza, ma non senza un filo di giovanile sfrontatezza, non esita a prendere le distanze dalle ambizioni architettoniche, esplicative e classificatorie tipiche di Zola («vous êtes dans la métaphysique», gli scrive senza giri di frase)⁷, essendo per lui nient'altro che «metafisica» le troppo rigide classificazioni positiviste, la ricerca di leggi ereditarie, quell'inclinazione al 'sistema' che, seppur negata, spesso riemerge nell'autore dei *Rougon-Macquart*. Per Desprez, come per molti scrittori suoi coetanei, non c'è verità oltre la contingenza materiale, aneddotica di una quotidianità degradata.

Scetticismo e impressionismo: questo il binomio che caratterizza la *Weltanschauung* di molti fra i giovani allievi di Zola (e di Flaubert). Scetticismo come (anti-)ideologia, che può facilmente sconfinare nel nichilismo, nella scafata diffidenza nei confronti di qualsivoglia dottrina filosofica, politica, morale; e impressionismo come tecnica capace di restituire la minima e irripetibile autenticità dell'istante, senza ricondurlo negli schemi rigidi di un'interpretazione

⁶ Le lettere di Zola – e, negli apparati di commento, ampi stralci delle risposte degli interlocutori – si leggono, in ordine cronologico, nell'imponente edizione del suo epistolario: É. ZOLA, *Correspondance*, ed. diretta da B. BAKKER, Presses de l'Université de Montréal - CNRS, Montréal - Paris 10 voll., 1978-1995.

⁷ Le lettere di Desprez a Zola si leggono in *Lettres inédites de Louis Desprez à Émile Zola*, a c. di G. ROBERT, Les Belles Lettres, Paris 1952 (la citazione è a p. 54).

precostituita. Rispetto ai maestri, la distanza è innanzitutto storica, affonda le sue radici nelle dinamiche della cultura francese ottocentesca: come Zola non esita a ammettere, nell'importante lettera inviata proprio a Desprez il 6 novembre del 1882, la sua formazione è stata romantica («j'ai grandi dans le romantisme»), e un'ambigua nostalgia di sublime poetico è rimasta profondamente radicata nel suo (diciamo) inconscio estetico, al punto che il romanziere, in lui, non è mai riuscito fino in fondo a chiudere i conti con il poeta lirico («jamais le lyrique n'a voulu mourir en moi»); mentre Desprez, nato nel 1861, di ventun anni più giovane di Zola, cresce in un ambiente culturale su cui ha già prodotto i suoi effetti corrosivi la lettura di *Madame Bovary*, appartiene insomma a una generazione flaubertianamente disincantata, alla prima generazione che si può forse considerare pienamente postromantica.

4. Non stupisce perciò che, nonostante la giovane età del saggista e lo schematismo a tratti un po' acerbo delle sue categorie critiche, il dibattito fra Desprez e Zola – a sua volta lettore attento e acuto, anche quando l'ostentato, sornione semplicismo di certe sue pagine critiche sembra suggerire il contrario – a proposito dell'*Évolution naturaliste* è di grande interesse. Il maestro non manca di far notare che l'allievo sembra a tratti contraddirsi. Parlando di Flaubert, Desprez difende la necessità di un intreccio semplice ma chiaro; contrappone perciò l'«unité sévère», la compattezza priva di fronzoli di *Madame Bovary*, cui va il suo plauso, all'eccessivo «émiettement», alla dispersiva frammentazione diegetica dell'*Éducation sentimentale*: «on ne fait pas un livre avec des détails accumulés»⁸; eppure – non si può fare a meno di chiosare – il libro che Desprez sta scrivendo, *Autour d'un clocher*, è precisamente fatto di «dettagli accumulati», e manca di «unità» non meno del secondo capolavoro di Flaubert. Lodando i Goncourt, invece, Desprez si dichiara fautore della libertà idiosincratica di una scrittura impressionista, che aderisce all'alea di una quotidianità banale, progredendo «au petit bonheur de l'existence», rifiutando l'ordinata composizione della «trama» e ogni forma di rigida «impalcatura»: «D'intrigue, point; d'échafaudage savant, point»⁹.

Non a caso, una delle proposte più significative della sua monografia critica è quella di sostituire l'etichetta di 'naturalista' con quella di 'impressionista'¹⁰.

⁸ Queste osservazioni si leggono alle pp. 58-59 dell'edizione originale (Stock, Paris 1884) dell'*Évolution naturaliste*.

⁹ I giudizi sui Goncourt si leggono ivi, p. 109.

¹⁰ In alcuni casi, 'impressionismo' pare sinonimo quasi intercambiabile di 'modernismo'. Infatti, la scelta di rappresentare argomenti contemporanei in uno stile originale, raffinato,

Zola, che in gioventù è stato amico e sodale di molti pittori del *plein air*, e fin dal 1866 (quando di 'impressionismo' ancora non si parlava) ha avuto parte non secondaria nell'affermazione di Manet, con gli anni tende sempre più spesso a rimproverare alle opere, pure amatissime, della scuola moderna, e a maggior ragione agli esperimenti postimpressionisti dei più giovani, la dispersione dei dettagli, l'incapacità di costruire un tutto coerente e significativo. E infatti, nella lettera del 9 febbraio 1884, reagisce al suggerimento di Desprez con irritazione addirittura sorprendente («la peggior formula possibile», capace di produrre null'altro che «astrusi balbettii» e «tentativi a malapena abbozzati»): «C'est la pire des formules, qui dégénère tout de suite en charabia et en ébauches à peine indiquées. Je veux bien l'impression, la note, mais je ne comprends pas une œuvre sans l'étude complète du sujet est sans la solidité indestructible de la forme». Zola non ha ancora letto *Autour d'un clocher*: sta rispondendo semplicemente al saggio critico sull'«evoluzione naturalista»; ma la sua insistenza sullo «studio completo del tema» e sull'«indistruttibile solidità della forma» può essere intesa (così l'avrà certamente intesa Desprez), come critica preventiva del romanzo in uscita.

Del resto, nell'*Évolution naturaliste*, Desprez, fra molti elogi, critica l'autore dei *Rougon-Macquart* proprio perché lo ritiene eccessivamente attento ai valori architettonici, alla solidità della struttura («Zola bâtit trop», pur non affidandosi, come Daudet, a «une charpente romanesque vermoulue», alle impalcature tarlate della tradizione romanzesca)¹¹. Il maestro replica a più riprese, ma soprattutto nella bellissima lettera del 24 maggio 1884 (pubblicata da Desprez sul giornale cui collaborava saltuariamente, «L'Événement», il 25 novembre dello stesso anno, come prova a discarico in vista dell'imminente processo), nella quale espone le sue riflessioni su *Autour d'un clocher*, fresco di stampa. Pur senza lesinare i riconoscimenti (nella sostanza sinceri), Zola

anticonformista, si iscrive in quello che per Desprez, come per altri romanzieri negli anni Ottanta del secolo XIX (primo fra tutti Félicien Champsaur: in proposito, cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, Artemide, Roma 2016, pp. 210-213) è il movimento «modernista», capace di sintetizzare naturalismo e *écriture artiste*, sotto l'egida – più che di Zola – dei fratelli Goncourt. Nell'*Évolution naturaliste* è frequente il riferimento a quest'idea di «modernismo», al punto che quasi tutti i più importanti scrittori realisti del secondo Ottocento vengono definiti, in tutto o in parte, «modernisti» (per esempio, di *Madame Bovary*, Desprez apprezza il «modernismo lirico»). Sarebbe tempo di riconoscere che il modernismo, precisamente nel senso che attribuisce a questa categoria una importante tradizione critica, soprattutto anglosassone, non nasce nella Londra degli anni Dieci del Novecento, ma nella Parigi della Terza Repubblica.

¹¹ DESPREZ, *L'Évolution naturaliste*, cit., p. 109.

nota che intorno al campanile di Fèvre e Desprez gli eventi si susseguono in caotica, disorientante confusione, in «un tohu-bohu qui dérouté». E formula un giudizio estetico che nella sostanza pare ancora oggi del tutto condivisibile: «un plaisir véritable à chaque scène, mais comme un vague ennui dans le passage d'une scène à une autre». Ogni scena è in sé riuscita e perfettamente godibile, ma la concatenazione fra le scene è lasca, l'accumulo stanca, il passaggio da una scena all'altra può a tratti suscitare «una vaga sensazione di fastidio», o di noia. È la stessa sensazione che si prova in certi musei, o in certe mostre, che allineano opere di impressionisti e postimpressionisti cosiddetti 'minori': l'ammirazione per la singola scena, non di rado inaspettata e felice, può alla lunga tradursi in assuefazione. Nondimeno resiste, nel nostro libro come in quelle pinacoteche, il piacere tipicamente ottocentesco del dettaglio.

5. Se nell'opposizione fra il frammentismo impressionista dell'*écriture artiste* e la solidità architettonica della composizione naturalista, fra la proliferazione dei dettagli e la coerenza della trama, fra – se vogliamo, schematicamente – i Goncourt e Zola, *Autour d'un clocher* opta senza esitazione per la soluzione più rischiosa e, agli occhi della giovane generazione, più moderna, nella scelta del tema Fèvre e Desprez sembrano invece ignorare l'auspicio di un «roman réaliste de l'élégance», formulato da Edmond de Goncourt nella *Préface* dei *Frères Zemganno* (1879), indagando piuttosto una realtà popolare degradata – più ancora del sacerdote e della maestrina, i protagonisti del libro sono i cafoni di Vicq –, seguendo perciò l'esempio offerto da Zola in quello che rimaneva, nel 1884 (*Germinal* sarebbe uscito l'anno successivo), il suo romanzo più rappresentativo, *L'Assommoir*. E, non a caso, almeno in un episodio, quello delle nozze di Gasteboy, la descrizione del rustico banchetto si configura evidentemente come imitazione di, e omaggio a, un celeberrimo episodio zoliano. Se alla cena per il trentesimo compleanno di Gervaise, nel capitolo VII dell'*Assommoir*, troneggiava sulla tavola un'enorme oca arrosto, in *Autour d'un clocher* il pezzo forte del pasto festivo è un non meno monumentale tacchino, che tuttavia viene rubato prima di poter essere imbandito; e in entrambi i casi, al dessert, i convitati intonano, alticci, un prevedibile repertorio di canzonette popolari.

Anche la ricerca linguistica, a prima vista, sembra far propria la lezione dell'*Assommoir*: come Zola attingeva a piene mani all'*argot* parigino, suscitando lo sdegno della critica conservatrice, così Fèvre e Desprez rovesciano sulla pagina il gustoso repertorio dialettale del *patois*. Anche l'artificio per eccellenza naturalista (e verista), lo stile indiretto libero, torna in *Autour d'un clocher* con insistita pervasività: con il gusto del rincaro, giovanile e provocatorio,

che caratterizza i due autori, l'indiretto libero è impiegato sistematicamente in una forma oltranzista, quasi per nulla demarcata, cosicché si moltiplicano i passaggi bruschi – a tratti perfino poco perspicui, a una prima lettura – dal discorso diretto all'indiretto, dal dialogo tradizionale, in cui a ogni voce è attribuito un preciso segmento testuale, a una babelica polifonia in cui la parola del narratore e quella dei diversi personaggi si intrecciano e si confondono.

E tuttavia queste soluzioni tecniche di evidente marca zoliana ottengono non di rado un effetto molto distante da quella polifonia seria e creaturale (impiego questi aggettivi nel senso precisato da Erich Auerbach in *Mimesis*)¹², che domina nei *Rougon-Macquart*. Se in Zola l'indiretto libero consente a ogni personaggio, anche al più umile, di esporre il proprio punto di vista sul mondo, e impone al pubblico borghese di prendere sul serio le idee di un lattoniere e di una lavandaia, e perfino di riconoscere dignità letteraria al monologo di un ubriaco o di una morta di fame, in Fèvre e Desprez il registro dominante è quello ironico, l'effetto il più delle volte è distanziante. Rarissimi sono i momenti di empatia, tanto più che la vertiginosa moltiplicazione dei personaggi, campiti in serie e senz'ombra di approfondimento psicologico, li trasforma, in *Autour d'un clocher*, in esili macchiette o in gustose caricature – in ogni caso, raramente capaci di suscitare l'identificazione del lettore.

Il fatto è che la polifonia e il plurilinguismo di *Autour d'un clocher* rispondono solo in parte a un intento realistico. Se la resa di usi e costumi rurali è certamente accurata e non priva di valore documentario, se un intento di denuncia sociale traspare quantomeno a intermittenze (ci tornerò), decisamente prevale il piacere della sperimentazione linguistica, dell'oltranza parodica, dell'allusione letteraria. Nel romanzo si sovrappongono infatti, a volte con spassosa incongruenza, a volte con stridore, da un lato la terragna e carnale concretezza di immagini ispirate alla tradizione rabelaisiana, o a un facile, popolare repertorio comico (con frequenti allusioni al sesso e una non meno marcata propensione alla coprolalia), dall'altro le più raffinate ricercatezze intellettualistiche di un'écriture artiste che guarda ai Goncourt e ai contemporanei esperimenti di prosa simbolista, assai più che a Zola.

La lingua dei cosiddetti *petits naturalistes*, dei meno celebri fra gli ammiratori del maestro di Médan, è spesso vicina a quella dei coevi prosatori estetizzanti, o simbolisti, o 'decadenti'. Può apparire a tratti perfino barocca, e *Autour d'un clocher* ne offre un campionario fra i più significativi, con il suo spiccinio di frasi nominali, con l'abuso di una suffissazione espressionista, con

¹² Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis* [1946], Einaudi, Torino 1956.

il ricorso, tutt'altro che realistico, a parole peregrine cariche di intenti satirici, e con una ludica bulimia lessicale, che si diverte a mescolare il linguaggio popolare delle campagne (con precise e saporite inflessioni dialettali), il gergo adolescenziale (diciamo pure: da ricreazione al liceo), svariati stilemi giornalistici (che esibiscono ironico compiacimento, con brio un po' superficiale) e lacerti di lingua letteraria (in specie cinquecentesca, appunto rabelaisiana). Per caratterizzare lo stile del romanzo, che comprensibilmente infastidisce Zola (nella già citata lettera del 24 maggio 1884, lo definisce *factice*, artefatto e posticcio), viene da citare una celebre, ingenerosa definizione di Elio Vittorini: del tutto inadeguata al suo oggetto originale (si legge nel risvolto di copertina della fenogliana *Malora*, nei «Gettoni»)¹³, si adatta invece perfettamente alla scrittura di Fèvre e Desprez, che davvero, soprattutto nei suoi momenti meno felici, può assomigliare a quella di veristi e scapigliati minori (Remigio Zena, Giovanni Faldella), inclini a esprimersi in «modo artificiosamente spigliato» (impeccabile ossimoro vittoriniano), «a furia di afrodisiaci dialettali».

6. Al carattere eteroclito e sbrilluccicante della lingua e dello stile, corrisponde una sintassi descrittiva altrettanto composita e frammentata, di impronta evidentemente impressionista. Capace, per un verso, di rendere con pochi tratti coloristici, con pennellate rapide e efficaci, il pittoresco di una scena, o l'essenziale di un paesaggio (esemplare, da questo punto di vista, l'*incipit* del capitolo v); ma anche propensa, per un altro verso, a segnare – esattamente come la lingua e lo stile del romanzo – una distanza ironica, trasformando il bozzetto in caricatura, la descrizione realistica in deformazione grottesca e in parodia.

Soprattutto, come già si accennava, è la costruzione stessa del testo a riprodurre – a livello macrostrutturale – la forma frammentata e iridescente di lingua, stile e descrizioni. Romanzo di fatto senza trama (decisamente troppo esile, per esser definita tale, pare la storia degli amori fra il parroco e la maestra), si costruisce per successione di scenette rurali giustapposte: la festa danzante al villaggio, con spari (a salve) del parroco indispettito; il mercato in una cittadina di provincia; i pettegolezzi durante la riunione di un'associazione femminile tanto devota quanto ferocemente classista; l'interruzione dei riti liturgici ad opera della banda comunale, che per ripicca intona *La Marsigliese* (all'epoca già inno nazionale, ma ancora carica di sottintesi eversivi); l'attacco isterico della Gongonne (tema d'attualità medica e di spiccato gusto natura-

¹³ B. FENOGLIO, *La malora*, Einaudi, Torino 1954.

lista); e così via. A loro volta, le singole scene sono spesso incentrate su figure pittoresche: per esempio il vecchio Hubinet con la sua produzione di liquori curativi, la sua comica ipocondria (è convinto di avere il verme solitario), la sua gretta avarizia (che lo induce a rimangiarsi una cospicua donazione alla chiesa); o il decrepito Gasteboy, che in tarda età convola in seconde nozze (e delude le aspettative, sia erotiche sia economiche, della pure attempata consorte); o i diversi parroci dei villaggi vicini, ognuno dedito a un suo ossessivo passatempo (dall'edilizia sacra alla masturbazione). Cosicché l'impressionismo – in perfetta coerenza con le tesi dell'*Évolution naturaliste* – domina il romanzo a ogni livello: lessicale, sintattico, strutturale.

Allo stesso modo, l'evidente consapevolezza metaletteraria, sempre implicita nelle scelte stilistiche e narrative (i due giovani autori di tutto possono essere tacciati, tranne che di ingenuità romantica o di spontaneismo), è esplicitamente tematizzata in una scena – a dire il vero molto zoliana: si pensi alle opinioni estetiche professate da Nana – in cui protagonista di una discussione critico-letteraria è, comicamente, un gruppo di beghine ipocrite, che esprime rumorosamente il proprio orrore nei confronti del naturalismo alla moda e condanna con insospettata cognizione di causa *I Rougon-Macquart*. Le pie donne si rivelano insomma lettrici accanite, per quanto a loro dire inorridite, del pornografo Zola. E se la conversazione verte soprattutto intorno a *Pot-Bouille* è certo per motivi cronologici: il romanzo recentissimo (1882) è argomento d'attualità, e il dettaglio conferma l'ambientazione contemporanea di *Autour d'un clocher*; ma è anche perché gli intenti satirici e le tonalità ironiche del romanzo zoliano sulla borghesia parigina sono per molti versi vicini a quelli di Fèvre e Desprez.

Opera impressionista, ludica e metaletteraria, dunque. Eppure anche capace, a sprazzi, di una drammatica serietà. E non solo perché fa concorrenza a Zola sul suo stesso terreno, reclamando una più scrupolosa fedeltà al reale. *Autour d'un clocher* è infatti, dichiaratamente, una risposta al romanzo dei Rougon-Macquart dedicato al clero, *La Faute de l'abbé Mouret*. In una lettera a Stock del 17 ottobre 1883, Desprez presenta il proprio libro come «une contre-partie de l'Abbé Mouret, cette splendide erreur lyrique de Zola»: se l'idillio di Serge e Albine, ambientato nel giardino del Paradou, sembra all'autore dell'*Évolution naturaliste* un «errore lirico» (quantunque «splendido»), *Autour d'un clocher* propone una vicenda per certi versi analoga, ma raccontata su un registro che si vuole autenticamente realista e naturalista. Anche il reverendo Chalindre, come don Mouret, commette una «colpa»; ma alle tonalità patetiche del romanzo zoliano si oppone una comicità turpiloquente; all'amore romantico sbocciato in un giardino quasi paradisiaco, si sostituiscono gli amplessi un po' squallidi

e un po' burleschi consumati nella meschina sacrestia di Vicq, nella modesta abitazione della maestra, e perfino, come ricordato, in cima al campanile.

Ma la serietà drammatica di *Autour d'un clocher* non si misura soltanto, si diceva, sulla sua fedeltà ai dogmi naturalisti. Emerge anche a livello tematico, esplicitamente o fra le righe, in numerosi episodi. Fin dalle prime scene: dove la storia del vecchio Bounhoure è, pur nella sua schematica esilità di meteora narrativa (il contadino ormai inabile al lavoro e brutalizzato dai figli si suicida dopo poche pagine), la prima rappresentazione letteraria convincente di una condizione esistenziale disumana – quella appunto degli anziani nelle campagne, visti non di rado dai familiari come inutili bocche da sfamare e trattati di conseguenza (in barba all'insopportabile e falsissima retorica che ancora oggi vorrebbe presentare le campagne d'*antan*, in Italia, in Francia e altrove, come luogo di idillica solidarietà intergenerazionale). Cosicché Bounhoure – faccio ammenda per non averlo segnalato nella mia edizione dei *Romanzi* di Zola, per "I Meridiani" di Mondadori – è il verosimile archetipo di uno dei personaggi più memorabili dei *Rougon-Macquart*, il vecchio Fouan della *Terre*, ucciso dai figli. Se un'algebra siffatta potesse avere un senso nell'imponderabilità della creazione letteraria, si potrebbe dire che dalla somma dello shakespeariano Re Lear e del miserrimo contadino di Desprez e Fèvre nascerà la figura più tragica del romanzo rurale di Zola.

E anche quando l'insistenza sul dettaglio pittoresco sembra essere fine a se stessa, quando i dialoghi sembrano rispondere solo a intenti di ironico divertimento, squadernando scenette di colore, in cui la patina dialettale esalta la rozzezza dei costumi dei villici e la stereotipata stupidità delle loro opinioni, non sono rari gli squarci di impietoso realismo, da cui emerge la brutalità estrema dei rapporti di forza e degli interessi economici che dominano le condizioni di una vita materiale degradante. Così per esempio, nelle pieghe del discorso, in una conversazione apparentemente anodina fra il parroco e la vedova Coronet, che tira sul prezzo delle messe in suffragio del marito defunto: a un certo punto, l'avida cafona riferisce al reverendo Chalindre che i vicini pettegoli la accusano di far lavorare esageratamente i figli, a rischio di farli crepare come il padre. E se il prete risponde con qualche frase fatta sulla sacralità dell'amore materno e della filiale obbedienza, è per nascondere il fatto che a entrambi gli interlocutori, del tutto indifferenti alla carità cristiana come agli affetti familiari, e a ogni forma di solidarietà, interessa solo ed esclusivamente strappare al prossimo (figlio, parroco, vicino, poco importa) qualche centesimo in più, per scongiurare il bisogno e la fatica.

Come quello, coevo, di Verga, e come poi quello della *Terre* di Zola, l'universo contadino di Fèvre e Desprez conosce un solo dio: il denaro (o la roba).

Il tono giocoso del libro è, da questo punto di vista, ingannevole: la visione del mondo implicita in *Autour d'un clocher* è feroce. La risata che quasi a ogni pagina viene alle labbra del lettore non ha nulla del sorriso bonario suscitato dalla cosiddetta 'letteratura rusticale' (alla George Sand). È risata al tempo stesso grassa e amara. Soprattutto amara.

7. *Autour d'un clocher* esce a Bruxelles nel maggio del 1884. Già un mese più tardi, il 21 giugno, la giustizia francese sequestra dalle librerie tutte le copie del romanzo. In qualche modo, Desprez aveva previsto, e perfino auspicato, un successo di scandalo, utile per farsi pubblicità e anche (come scriveva a Stock un anno prima, nel tentativo di convincerlo a pubblicare il libro) per moltiplicare le vendite del suo volume di saggi: «je compte sur le scandale abominable qu'*Autour d'un clocher* va produire, peut-être une intervention policière, pour faire vendre l'*Evolution naturaliste*». Non c'è dubbio: la sfida alla censura e la dialettica scandalo/pubblicità, lungi dall'essere novità novecentesca, facevano parte integrante della strategia naturalista. È sempre difficilissimo (diciamo pure impossibile) far le parti dell'interessato cinismo e del generoso idealismo: atteggiamenti solo in apparenza incompatibili, che nella realtà si sovrappongono (ora come allora) con la più disarmante naturalezza. Con giovanile incoscienza, o forse – come intuisce Zola – con intento oscuramente suicidario, Desprez sottovaluta, in tutta la vicenda, le conseguenze dei suoi gesti di sfida.

Nel giugno del 1884, dunque, la macchina della giustizia si mette in moto: il rinvio a giudizio è scontato. Il padre di Fèvre è presidente del tribunale di Semur (quello di Desprez, invece, fa l'ispettore scolastico): un processo a carico del figlio potrebbe rovinargli la carriera; del resto, il giovane Henry era ancora minorenne al momento della pubblicazione del volume e perciò il suo nome non figura in calce al contratto di edizione stipulato con Kistemaeckers. Con quella generosità che è il tratto distintivo del suo carattere, Desprez si assume la piena responsabilità del romanzo, caricandosi sulle troppo fragili spalle il peso dell'intero processo. E naturalmente ignora l'accorato consiglio di Zola (contenuto in una lettera del 18 dicembre 1884): parlare poco, tenere un profilo basso, lasciar fare all'avvocato. Al contrario, chiede di poter perorare in prima persona la propria causa, delegando al suo legale solo i dettagli tecnici di procedura e giurisprudenza. Il giorno del processo, il 20 dicembre del 1884, pronuncia per più di un'ora un discorso appassionato e vibrante, che sarà pubblicato poco dopo (nel gennaio del 1885, sempre per i tipi di Kist), con il titolo *Pour la liberté d'écrire*; e non rinuncia al piacere della provocazione, dichiarando del tutto incompetenti i giurati (farmacisti, merciai: che ci capiscono di letteratura?), e chiedendo di affidare la sentenza a un tribunale

composto da Hugo, Renan, Taine, Goncourt, Erckmann-Chatrian, Vallès, Zola, Daudet e Becque...

La condanna giunge puntuale e, a questo punto, probabilmente inevitabile; ma il verdetto tutt'altro che unanime (dei dodici membri della giuria popolare, cinque votano per l'assoluzione) dimostra che Lucien Descaves – altro giovane scrittore realista, che qualche anno dopo, nel 1889, pubblicherà un romanzo antimilitarista, *Sous-Offs*, a sua volta denunciato per vilipendio dell'Esercito e oltraggio alla morale – coglie nel segno, quando scrive a Kist, il 18 gennaio 1885, che «Desprez muet, c'était l'aquittement»: se il romanziere se ne fosse stato zitto (e avesse lasciato fare il suo lavoro all'avvocato), sarebbe tornato tranquillamente a casa, con la fedina penale pulita¹⁴. Peraltro, in apparenza, la condanna è poca cosa: mille franchi di ammenda e un mese di prigione, che verrà scontato a Sainte-Pélagie dal 10 febbraio al 10 marzo del 1885.

Rinchiuso fra i detenuti comuni, Desprez soffre fisicamente e psicologicamente. Non regge la pressione e il degrado di un ambiente malsano, sporco, violento. Non riesce a dormire, non è adeguatamente curato: la sua salute peggiora rapidamente. Il 20 febbraio riceve la visita di Zola e Daudet, ai quali – basti questo dettaglio per dare un'idea delle condizioni igieniche delle galere repubblicane, negli anni Ottanta dell'Ottocento – si rifiuta di stringere la mano, per paura di insozzare i maestri. Intercedono per Desprez scrittori e critici, senza risultati. L'unico uomo politico a impegnarsi per alleviare le sue sofferenze è un astro nascente della sinistra repubblicana, il leader radicale Georges Clemenceau, che sarà a fianco di Zola anche nell'*affaire Dreyfus*. È solo una coincidenza, naturalmente: che tuttavia rafforza l'impressione (del tutto anacronistica, va da sé) che l'*affaire* Desprez sia stato una sorta di minima, molto parziale, ma dolorosissima, prova generale del più importante conflitto culturale della storia francese moderna. Grazie a Clemenceau, il detenuto, oltre a poter passare buona parte del tempo in infermeria, viene finalmente trasferito (a pena quasi espiata) fra i prigionieri politici, che godono di un trattamento relativamente più umano.

¹⁴ Con ogni probabilità, la condanna è giunta inaspettata perfino per il pubblico ministero, tale Bernard: chiedendo una punizione, il magistrato fa il suo, nel gioco delle parti processuale, verosimilmente dando (quasi) per scontato che l'arringa dell'avvocato e la condiscendenza della giuria avrebbero mandato libero l'imputato. Come che sia, sta di fatto che pochi giorni dopo, il 24 dicembre, lo stesso Bernard sceglie un tono di grande moderazione nella requisitoria contro *Charlot s'amuse* (che, in materia di offesa alla morale, di certo non ha nulla da invidiare a *Autour d'un clocher*), favorendo così l'assoluzione di Bonnetain – mentre il suo romanzo 'onanistico' non scappa alle forbici della censura: potrà essere ristampato, ma solo con una serie di tagli.

È troppo tardi. Uscito di prigione, Desprez si ritira in campagna. Continua a lavorare (ha in cantiere un altro romanzo; segue l'attualità letteraria, per esempio recensendo *Germinale*), ma le lettere che puntualmente invia a Zola registrano (senza iperbole) lo strazio insopportabile di una lenta agonia. Si spegne nel villaggio di Rouvres-sous-Lignol (oggi Rouvres-les-Vignes, nel dipartimento dell'Aube), il 6 dicembre del 1885: di tubercolosi, certamente – tuttavia aggravata (se non causata) dalle sofferenze fisiche e morali patite in detenzione. Per la prima volta in Francia, uno scrittore muore di fatto delle conseguenze di un processo letterario: triste primato, che rende da un certo punto di vista la condanna di *Autour d'un clocher*, oggi dimenticata, non meno significativa delle celeberrime vicissitudini giudiziarie di *Madame Bovary* e delle *Fleurs du mal*.

8. Pochi giorni dopo la morte di Desprez, sul «Figaro» del 9 dicembre, Zola pubblica un atto di accusa tanto violento quanto commosso: contro gli abusi del potere, e a favore della libertà della letteratura. C'è già, in questo articolo, l'intensità polemica che caratterizzerà, una dozzina di anni più tardi, gli interventi sull'*affaire* Dreyfus, e in particolare il celebre *J'accuse*; e che in parte si era precocemente manifestata, quasi vent'anni prima, negli articoli di critica d'arte militante, in difesa di Manet, nel 1866, e in quelli di denuncia politica, negli anni della guerra franco-prussiana. È proprio facendosi paladino prima di Manet, poi della nascente Repubblica, infine di Desprez, che Zola mette a punto lo stile polemico di cui si servirà, dal 1897 fino alla morte, nel corso dell'*affaire* Dreyfus. È un'arte del *pamphlet* non meno strabiliante, non meno immensa della sua scrittura romanzesca: perché si rivela capace di un vero miracolo, quello di essere al tempo stesso nobilmente retorica e indiscutibilmente sofferta e sincera. Il pezzo sulla morte di Desprez si chiude così: «Ceux qui ont tué cet enfant sont des misérables». Tutti corresponsabili di omicidio: «miserabili» i deputati repubblicani che hanno approvato, il 29 luglio 1881, la troppo timida e ambigua legge sulla libertà di stampa – è la legge che ha reso possibile la condanna di Desprez per «outrage aux bonnes mœurs», oltraggio alla pubblica moralità; «miserabili» i giurati illetterati che lo hanno condannato senza cognizione di causa; «miserabile» il prefetto di polizia (cioè il questore di Parigi, l'ambizioso Ernest Camescasse), che lo ha relegato fra i detenuti comuni ed è rimasto sordo a tutti gli appelli del mondo della cultura.

L'intervento di Zola è scritto a caldo e, dichiaratamente, per sgravio di coscienza: «Et le pauvre enfant me hante, il se dresse continuellement devant mes yeux, il semble attendre quelque chose de moi». La sorte del «povero

ragazzo» ossessiona lo scrittore affermato, l'autore di *Autour d'un clocher* gli appare di continuo come un fantasma che «aspetta qualcosa», che chiede vendetta. Rendendogli pubblicamente giustizia, Zola cerca di sottrarsi al timore di un «eterno rimorso»: «j'aurais un éternel remords si je ne protestais pas à voix haute». L'articolo è sincero e durissimo; nondimeno, smentendo i timori espressi da Zola in una lettera a Fèvre, il pur moderato «Figaro» accetta di pubblicarlo. Nella lunga storia delle difese della letteratura contro le ottuse forbici della censura, contro gli ipocriti rossori della pubblica moralità, è una pagina non priva di memorabile efficacia. Per Desprez, tuttavia, è un riconoscimento postumo. Lucido e cattivo come spesso gli capita, Kistemaeckers non manca di sottolineare il poco giovamento che il maestro del naturalismo ha saputo portare alla causa del suo sfortunato allievo¹⁵.

Il pezzo polemico sul «Figaro», dice l'editore belga, avrebbe dovuto uscire durante il processo; Zola avrebbe dovuto assumere in prima persona la responsabilità morale di *Autour d'un clocher*. E magari, si può aggiungere col senno di poi, lo scrittore celeberrimo e popolare avrebbe potuto mettere l'autorità giudiziaria nelle condizioni di dover denunciare lui (esattamente come i vertici militari saranno costretti a fare, contro voglia, dopo *J'accuse*); addirittura, avrebbe potuto (dovuto?) creare i presupposti per cui a andare in galera, al posto del fragile ragazzo, sarebbe stato lui, con le sue spalle larghe. È molto probabile che riflessioni di questo tenore abbiano tormentato la coscienza dell'autore dei *Rougon-Macquart*, e non solo negli ultimi giorni del 1885. Di sicuro, la stessa accusa torna, con un astio che non fa ombra alla sua sostanziale giustezza, in un articolo di uno degli allievi di Zola che, prima del dissidio causato dalle opposte scelte politiche e ideologiche, ha avuto un accesso più diretto e costante alla confidenza del maestro. L'antidemocratico e nazionalista Henry Céard, in pieno *affaire* Dreyfus, rimprovera all'ex amico, pubblicamente e con tono sprezzante, di versare a sproposito, in favore del capitano ebreo, l'inchiostro che aveva economizzato quando avrebbe dovuto difendere il disgraziato Desprez: morto per colpa dell'ottuso accanimento di un tribunale di bottegai, certo; ma anche a causa dell'inefficacia delle troppo tiepide, troppo tardive azioni di solidarietà promosse dagli scrittori affermati della precedente generazione, e in specie dal più celebre.

Per Zola è un colpo basso, perché l'articolo commemorativo del 9 dicembre 1885 non ha placato la rabbia e il rimorso per la morte dell'autore di *Autour*

¹⁵ Per la ricostruzione di queste vicende, mi rifaccio ancora una volta al volume di René-Pierre Colin e Jean-François Nivet, *Louis Desprez (1861-1885). Pour la liberté d'écrire*, cit., in particolare p. 195.

d'un clocher. Anzi, se dodici anni più tardi – nel novembre del 1897, quando l'autore dei *Rougon-Macquart* si sarà convinto che la deportazione di uno sconosciuto capitano dell'esercito di origine ebraica, Alfred Dreyfus, è stata frutto di un colpevole errore giudiziario – la voce accusatoria del primo fra gli intellettuali moderni si leverà così forte, coraggiosa e tempestiva, lo farà, verosimilmente, anche in ricordo di un giovane allievo storpio e tubercolotico¹⁶. Non sarà certo l'unico movente. Ma si può ben dire che Zola interviene nell'*affaire* per evitare che a Dreyfus, deportato a Cayenne in condizioni ancor più disumane, sia riservata la stessa sorte toccata a Desprez.

¹⁶ Riprendo e sviluppo un'ipotesi suggerita da A. PAGÈS, *Émile Zola. De «l'accuse» au Panthéon*, Lucien Souney, Saint-Paul 2008, pp. 47-48.

Domenica Perrone

TOPOGRAFIE GADDIANE. «IL GIORNALE DI GUERRA E DI PRIGIONIA»

1. Nel marzo del 1924, Carlo Emilio Gadda, tornato da poco dall'Argentina, dove aveva lavorato presso un'industria chimica, intraprende, allettato da un concorso indetto dalla Mondadori, con scadenza 30 luglio, la «difficilissima impresa» di «scrivere un romanzo passabile in quattro mesi»¹.

Con fare diaristico, egli annota puntualmente il luogo e l'ora in cui inizia a elaborare il suo progetto: «In casa, Via San Simpliciano 2, terzo piano. Ore 16». E dopo aver vagliato le ragioni che nello stesso tempo potrebbero dissuaderlo o spingerlo a giocare la carta della scrittura, decide di superare gli ostacoli dovuti alle sue precarie condizioni «moralì e fisiche» e «di recare a salvamento» i suoi «disperati commentarii della tragica, terribile vita»:

Carmina non dant panem! Ma anche l'uggioso pane della compressione e della rinuncia non fa bene né al corpo, né all'anima. È meglio giocar una volta un gioco disperato che vivere inutilmente la tragica, inutile vita².

Fatte queste premesse, lo scrittore procede poi a stabilire in modo particolareggiato il suo metodo di lavoro:

Per facilitare tecnicamente il mio lavoro, dividerò appunto il materiale di questo quaderno in "note" e "studi". Le note riguardano la sistemazione dell'opera,

¹ C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, in *Scritti vari e postumi*, in *Opere*, vol. V, a c. di A. SILVESTRI, C. VELA, D. ISELLA, P. ITALIA, G. PINOTTI, Garzanti, Milano 1993, p. 391.

² Nello schema di lavoro sopra indicato lo scrittore precisa che suddivide «le note in *Co* (composizione) e *Cr* (critica), dando però ad esse un'unica numerazione» (Ivi, p. 393).

gli studi saranno tentativi di composizione, pezzi di composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare³.

Ed è in una delle prime note di composizione, la nota *Co3*, datata 25 marzo 1924, ore 12, che egli, dopo aver indicato il cronotopo del romanzo, rivela un nodo conoscitivo fondante e costitutivo della sua intera opera:

Uno dei miei vecchi concetti (le due patrie) è *l'insufficienza etnico-storico-economica dell'ambiente italiano* allo sviluppo di certe anime e intelligenze che di troppo lo superano. Mio annegamento nella palude brianza⁴.

La insufficienza, che ha una precisa connotazione geografica (l'ambiente italiano) viene subito dopo spiegata, come il venir meno da parte degli uomini «alle ispirazioni interiori della vita, alle leggi intime e sacre». All'inadeguatezza ambientale italiana Gadda fa risalire quella che egli chiama «la tragedia delle anime forti che rimangono impigliate in questa palude» e precisa:

Se grandi, con loro vizi, pervertono popolo (reazione sociale dell'attività individuale); a sua volta popolo con suo marasma uccide anime grandi (reazione individuale della perversione o insufficienza sociale)⁵.

L'ingegnere estende in tal modo il concetto morale-civile di Manzoni⁶ – secondo il quale il male della società deriva dagli uomini e dalle autorità che non svolgono il proprio compito – e lo declina in modo «più agnostico» invertendo la dinamica della tragedia: non solo le persone forti possono pervertire il popolo, ma anche il popolo «con suo marasma uccide anime grandi».

La motivazione autobiografica e la topografia ad essa collegata, puntigliosamente annotata, si intrecciano così con il tema chiave dell'ideazione gaddiana.

Tema che si annuncia sin dalle prime prove di scrittura come accade nel racconto *La passeggiata autunnale*, pubblicato nel n. 61 (gennaio-febbraio 1963) di «Letteratura» che reca in calce l'indicazione del luogo e della data di

³ Ivi, p. 391.

⁴ Ivi, p. 396 (il corsivo è mio)

⁵ Ivi, p. 397.

⁶ Per il quale, chiarisce Gadda, l'insufficienza è dovuta a «uomini e autorità che vengono meno all'ufficio e sono causa del male della società, fondamentalmente buona» (*Ibidem*)

ideazione e stesura: «Questo racconto fu pensato e scritto dal 22 al 30 agosto compresi dell'anno 1918 in Celle-Lager. *Gaddus*»⁷.

Nel sofferto luogo della prigionia, dunque, matura una composizione la cui ambientazione rinvia a una topografia alternativa ricca di possibilità narrative e di significati metaforici: nello spazio naturale e selvatico della montagna, un gruppo di giovani trova riparo in una baita e vi si trattiene all'esasperarsi di un uragano. Attraverso il dialogo intessuto dalle loro diverse voci e i lunghi discorsi rivissuti, si compone piano piano il racconto di due tragici fatti accaduti a Stefano, un umile ragazzo devoto alla nobile famiglia di cui fanno parte due giovani della brigata, Marco e Nerina. Ma, insieme a questa toccante storia, si dipanano i pensieri dei protagonisti, in particolare, quelli di Nerina e soprattutto di Rineri, chiuso in una sua cupa solitudine, i cui sentimenti inespressi lei non può intuire. Rimasto solo con la ragazza egli sente tutto il peso della sua inespugnabile sintonia, della sua incapacità di incontrare gli altri:

Giravo sempre e solo da parer dannato per malefizio, subivo la compagnia della gente come i rami che frustano la faccia a camminar nelle valli, con la volontà di lasciarli al più presto; per fregarmi e irruvidirmi contro le rupi, dov'era più alto, più deserto era meglio [...]. Così non si avvincono gli uomini, così non si conoscono e non se n'è conosciuti; così non si ama o, se ad un tratto si ama, bisogna tacere⁸.

La similitudine adoperata dal personaggio spazializza la propria auto-esclusione dal commercio umano ricorrendo a metafore paesaggistiche. Il sentimento che egli prova, a stare fra la gente, è come di colui che si trova nelle valli a scansare i rami che intralciano il suo cammino spingendolo a cercare scampo nelle altezze della montagna e nelle sue cime deserte, ma privandolo della possibilità di conoscere gli uomini, di essere conosciuto e di amare. Il parallelismo attinge a un vocabolario che oppone alto e basso, monte-valle, vegetazione (i rami) e deserto. Mentre il termine "folla" appare per definire metaforicamente la copia dei libri che cura «il male della solitudine»: «E a casa mi facevo passare il male della solitudine tra la folla dei libri; folla immobile, netta, disciplinata, fedele. Quale bisognava per me»⁹.

⁷ Informazione ribadita dalla nota posta in calce, che indica data e luogo di composizione e da quella di redazione che così recita: «Il presente racconto, scritto dall'A. durante la prigionia, risulta essere la sua prima prosa narrativa». Cfr. Nota in GADDA, *Le bizze del capitano in congedo e altri racconti*, a c. di ISELLA, Adelphi, Milano 1981, p. 189.

⁸ GADDA, *Passeggiata autunnale*, in *Le bizze del capitano in congedo e altri racconti*, cit., p. 114.

⁹ *Ibidem*.

Il cronotopo, «l'interconnessione sostanziale» come direbbe Bachtin, «dei rapporti temporali e spaziali» rende in tal modo possibile «la figuratività artistica»¹⁰ e la declinazione del tema del racconto.

La montagna e la stagione autunnale sono indispensabili produttori di senso. Esse costituiscono non solo lo scenario in cui la giovane brigata, rifugiata nella baita, ricostruisce il caso di Stefano, ma concorrono a definire le sue qualità morali. Il paesaggio alpestre si profila come spazio che forgia il corpo e il carattere. Nella lunga riflessione di Nerina, ad esempio, il ricordo della «figura ferma e composta di Rineri»¹¹ è associato alla sua capacità di scalare le montagne. E ancor più quello del povero ragazzo, protagonista delle disavventure al centro della conversazione, che si ripresenta alla memoria compassionevole di lei in tutta la sua vigoria fisica e morale:

Lui aveva quella forza che viene dal piccone e dalla mazza e dalla montagna, quel cuore e quei polmoni che non si spezzano mai, ma che i signori non hanno o hanno troppo di rado. Lui aveva pianto, tante volte! Contro il nevischio per ore e ore, prima d'assaggiare il suo latte e il suo pane [] Non aveva paura di andar così solo nel buio? Non aveva paura dei briganti, della pioggia, della montagna?¹².

Si ricostruisce così per frammenti, attraverso lo scorrere dei pensieri della giovane protagonista, una storia di stenti e di sentimenti puri temprati dalla dura legge dei «monti che non han carità»:

Pochi dei giovani conoscevano come lui la montagna e pochi la praticavano con tanta domestichezza, con tanto amore. Marco lo ebbe da quel tempo compagno delle sue fervorose esplorazioni lungo i crinali e le pareti e sotto le torri rupestri, a traverso il ghiaccio e la slavina; lo ebbe fedele, appassionato, devoto, come un amico di adolescenza e più d'uno schiavo. Stefano raggiava dal viso ciò che può emanare da un animo profondo e puro, da un corpo di ferro, a diociotr'anni¹³.

¹⁰ La nozione bachtiniana di cronotopo come «centro della concretizzazione e dell'incarnazione raffigurativa» si attaglia perfettamente al racconto gaddiano. In *Passeggiata autunnale*, si può riscontrare quanto notava lo studioso russo a proposito del romanzo e cioè che «gli elementi astratti [...] – generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti ecc. – gravitano attorno al cronotopo e, per il suo tramite, prendono carne e sangue, partecipano cioè alla figuratività artistica». Cfr M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 398.

¹¹ Ivi, p. 88.

¹² Ivi, pp. 90-91.

¹³ Ivi, p. 92.

Il tema della purezza, che torna nel rammentare di Marco, testimone di uno fatti narrati, viene infine approfondito da Rineri, al quale la visione della montagna suscita immagini per raffigurare la ricerca di una terra adatta al proprio spirito e mettere in scena sentimenti profondi come l'aspirazione a una genuinità e completezza del vivere: «Ma cosa c'era sulla cima? La serenità, la sicurezza, la purezza, la certezza dell'effettuato: ma anche la solitudine, ma anche la fine, ma il necessario ritorno»¹⁴. Si concretizza in tal modo nella rappresentazione dell'ambiente rupestre l'immagine di un'ancora di salvezza immortalata dal mito di Palinuro. Al giovane introverso e solitario, che è un po' l'*alter ego* dell'autore, tornano in mente i versi del libro VI dell'*Eneide* in cui, nel regno dei morti, l'amico narra la sua fine ad Enea: «madida cum veste gravatum presantemque uncis manibus capita aspera montis». Nel gesto di uncinare con le mani le aspre sporgenze di una rupe, ricordato ancora *con pathos* dall'anima del nocchiero rimasto insepolto, il personaggio gaddiano, infatti, può riconoscersi e nello stesso tempo marcare le differenze:

Quello [Palinuro] agognava una terra per il riposo e n'era divelto dal mare e dalla crudezza degli uomini; egli agognava una terra per il suo spirito e la cercava venendo su dai canali del vuoto, da quell'orribile vuoto della sua terra, sotto la tetra veste della sua vita¹⁵.

Palinuro desiderava una terra, dove finalmente approdare e riposare, dopo aver nuotato per tre giorni e tre notti nel mare tempestoso, e raggiunta la costa italica ne era ricacciato dagli abitanti crudeli e inospitali; Rineri la cercava per colmare il vuoto, la insufficienza della sua stessa terra.

La montagna diventa così metafora della possibilità di una vita più pura, di una concezione più vasta delle cose. Nell'esperienza della montagna le anime sensibili possono realizzare la concordia, la serenità, la sincerità, una misura umana ideale:

Quell'anima aveva visto dei monti contro il sereno: un sito gelido e terso camminato da uomini che recano dentro una fiamma e per lei non sentono il taglio del vento. Come lui, come Marco. Tra quegli uomini la concordia, la serenità, la sincerità: un patto serbato fino alla fine, le mani allacciate salendo, poche parole, che risuonano nei tardi anni. E sul monte e al di là, dov'è cielo, via con lo sguardo profondo a cercare le lontananze ed a perdersi¹⁶.

¹⁴ Ivi, p. 102.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 110.

Tuttavia la tensione verso l'alto, verso gli spazi sconfinati non esclude il bisogno altrettanto vitale di un focolare che desta la visione della cima dei tetti rosseggianti «in fondo alle valli», bisogno cui la «corona immensa dei monti» si prospetta come un muro di protezione «contro le minacce del Settentrione»¹⁷.

Tale bipolarità del resto avvalorata quella che abbiamo individuato come una importante costante tematica che si alimenta dell'esperienza autobiografica dello scrittore.

Basta leggere il *Giornale di guerra e di prigionia*, per capire, per esempio, che il racconto costituisce lo sbocco inventivo di nodi esistenziali acuiti dalla drammatica congiuntura storico-geografica in cui l'autore era venuto a trovarsi a cominciare dalla Val Camonica per finire a Cellelager in Germania. Non è un caso che Gadda ponga sotto l'insegna del verso «Prospexi Italiam summa sublimis ab unda» il secondo, il terzo e il quarto dei suoi diari. Nell'insistito richiamo al mito virgiliano, è chiaro, egli trova la sintesi poetica di un nodo conoscitivo per lui primario. A rendere impossibile l'approdo di Palinuro in Italia è la crudeltà degli uomini, la gens crudelis.

2. I sentimenti che prova il Rineri di *Passeggiata autunnale* sono simili a quelli provati dall'autore. Il sottotenente (poi tenente) Gadda, qualche anno prima, ad apertura del suo diario – mentre si trova a Edolo, il 24 agosto 1915, lamentando «un senso di odiosa sazietà e di intorpidimento intellettuale» accompagnati da sonnolenza – annota come questa condizione gli tolga «di godere a pieno della vivissima emozione fantastica e sentimentale che per solito la montagna [gli] destava», per poi aggiungere: «però levando lo sguardo al Baitone, alle sue rocce e alle sue nevi, questa monotona e stanca situazione dello spirito si interrompe per poco».

Il diarismo di guerra peraltro attiva l'insita sensibilità topografica dell'ingegnere. Se lo statuto del genere, infatti, contempla in molti casi l'indicazione di luogo e data, le annotazioni di vita militare comportano il resoconto di spostamenti, marce e la descrizione dei luoghi in cui continuamente ci si accampa. Il *Giornale* dà conto in modo puntuale delle varie stazioni in cui, dal 24 agosto 1915 al dicembre 1919, Gadda si è trattenuto, ha dimorato con i commilitoni: da Edolo a Precasaglio a Ponte di Legno, da Vicenza a Breganze e alla trincea, e poi, ancora, da Canove a Spiazzo di Langabisa al Monte di Bosibollo, da Sverinaz ai posti della prigionia, Rastatt, Francoforte sul Reno, Cellelager. E da qui infine, passando per la Francia e poi per Firenze e Livorno, a Milano.

¹⁷ Ivi, p. 102.

Il memorialista – che si firma anche Duca di Sant'Aquila, titolo mutuato dai giochi infantili con il fratello Enrico e la sorella Clara, o macheronicamente Gaddus – oltre ad appuntare dati intimi e personali, osservazioni su uomini e cose, posa il suo sguardo sui luoghi descrivendoli spesso con attenzione da cartografo e disegnando, in molti casi, piantine esemplificative. Egli intreccia auscultazione interiore, rilevamenti fisiologici, notazioni e aperture paesagistiche. Così, mentre scrive, per esempio, «sono un po' fiacco», aggiunge: «fui tormentato da irrequietezza e sono scontento di me. Sensazione di caldo e inappetenza: nullità intellettuale»¹⁸. E, più avanti, il resoconto della prima visita al collo dell'Aprica è inframmezzato al racconto dell'esito 'disastroso' di un improvviso mal di ventre:

Poi si prese la strada mulattiera che sta sulla destra del Fiumicello e che è deliziosa. Ma il mal di ventre che mi colse, mi impedì ogni godimento del paesaggio: dovetti fermarmi e i dolori mi costrinsero ad appartarmi in una forra boschiva, e scoscesa sulla riva del fiume, mentre gli altri proseguivano. Successe un mezzo disastro...¹⁹

Come pure nel dare ragguagli sulle marce si colgono aspetti del paesaggio:

Oggi marcia al monte Faetto, ma non alla cima. Partiti da Edolo, salimmo per la strada militare d'oltre Fiumicello al passo di Flette, nome pomposo d'una spalla di contrafforte del Faetto, e per meravigliose praterie e castagneti scendemmo a Malonno: qui colazione e allegria²⁰.

Ed ecco che alla descrizione in qualche modo referenziale ne succede una in puro stile gaddiano o, per meglio dire, in quello che sarà noto in futuro come puro stile gaddiano. La fatica della salita, l'ambiente rupestre suscitano una scrittura dal registro comico che qui costituisce un *unicum*:

Hodie quel vecchio Gaddus e Duca di Sant'Aquila arrancò du' ore per via sulle spallacce del monte Faetto, uno scioccolone verde per castani, prati e conifere, come dicono i botanici, e io lo dico perché di lontano guerciamente non distinsi se larici o se abeti vedessi. Ahi che le rupi dure e belle del corno Baitone si celavano nelle nubi, forse per ira della non giusta preferenza data

¹⁸ GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Opere IV, Saggi Giornali Favole II*, Garzanti Editore, Milano 1992, p. 446.

¹⁹ Ivi, p. 447.

²⁰ Ivi, p. 452.

ai rosolacci. Ma è destino che chi non vuole non possa, e chi può non voglia. Ora, questo Gaddus amerebbe adunghiare questo Baitone, ma gli è come carne di porco a volerla mangiare il venerdì: Moisè ti strapazza. Ora, questo è il venerdì, perché è il tempo delle mortificazioni, e Baitone è porco, perché piace, e il generale Cavaciocchi, buon bestione, è Moisè perché non vuole²¹.

Il Baitone, che, ad apertura del *Giornale*, aveva influito positivamente, per un momento, sulla stanchezza spirituale dello scrittore, torna ad essere protagonista di una rappresentazione farsesca che annuncia il futuro *pasticheur*. Esso intanto diviene generatore di un gioco fonico con *scioccolone*, – termine usato per definire in modo faceto il monte Faetto – che accentua l'effetto eroicomico dell'accrescitivo *spallacce* e della torsione dialettale *arrancò du' ore*.

Mentre *le rupi dure e belle* concorrono alla drammatizzazione del desiderio inappagato dell'eroe impedito Gaddus, che vorrebbe scalarlo, nascondendosi dietro le nubi, quasi a rispondere alla pochezza della scarpinata.

Ma è nell'immagine condensata nel verbo *adunghiare* che il diarista nasconde un sentimento profondo che siamo in grado di intendere in tutta la sua intensità alla luce del brano del racconto, scritto nel '19, sopra citato. La memoria del sintagma virgiliano, *uncis manibus*, rivive già qui piegata alle esigenze della deformazione espressiva tuttavia svelando il nodo cruciale di cui la rappresentazione farsesca si fa metafora. La similitudine, che stabilisce un parallelismo tra il Baitone e la carne di porco, il generale Cavaciocchi e Mosè (deformato in Moisè), paragonando il divieto a scalare la montagna a quello cattolico del mangiare carne il venerdì, traduce dunque in chiave parodica il disappunto per l'obbligo mal sopportato della rinuncia all'escursione tanto bramata. L'amore per la montagna del resto si coniuga con l'interesse per il paesaggio che si traduce in intensi squarci visivi e contemporanei rilevamenti interiori:

Un bel sole d'ottobre, pieno di bontà per le nostre anime intirizzite, riempie le ondulazioni dell'Altipiano, vaporanti di nebbia: le foreste fumose della catena marginale che forma il bastione su cui opponemmo la difesa della disperazione e della fine (tale io la credevo), macchiano d'un color cupo lo sfondo del sito: solo il Kaberlabo, il lontano Belmonte e l'altra torre della porta di Val Canaglia, il Busibollo, sono nudi fra la corona forestale: il Magnaboschi è violetto per i vapori che velano l'abetaia immensa: il Lémerle è calvo sulla vetta rotonda, e

²¹ Ivi, p. 452.

ricorda con quel diradarsi del suo mantello boschivo la rovina della battaglia, lo spasmodico dilaniamento dei 305 con cui i nemici lo catapultarono²².

Sono le 11 del 4 ottobre 1916. Alle 17, un nuovo appunto registra l'insonnia della notte passata «in preda a una sconcertante crisi d'animo» e alla disperazione per l'avvenire. Qualche giorno dopo inizierà la marcia in direzione di Langabisa, qui Gadda e i suoi compagni del reggimento costruiranno una baracca per gli ufficiali e una per le truppe («l'ho progettata io»²³). Il diario dà informazioni puntuali sull'ubicazione, sugli uomini impegnati nei lavori, sui materiali usati per la costruzione, sul tempo impiegato per ultimarla abbinate al disegno della piantina e dell'intero edificio.

Le marce del resto sono occasioni per rilevare aspetti pittorici:

Durante queste marce vari aspetti pittorici della guerra che mi piacerebbe poter ricordare: monti spelacchiati dal bombardamento (Busibollo), prati pieni di buche di granate e di trincee campali sullo Zoveretto; sepolture nelle buche di esplosione; ecc. Ancora è un quadro interessante lo spettacolo degli accampamenti nelle pinete: uomini intirizziti che si scaldano al fuoco rosso dei pini nell'oscurità mattinata e serale: tende; baracche di pino. Le foreste van diradandosi per il disboscamento: noi stessi per costruire le nostre baracche, cogliendo un pino qua e l'altro là abbiām cooperato alla distruzione²⁴.

Lo sguardo coglie le immagini vive dei luoghi stravolti dalle azioni belliche. Le pinete offrono all'osservatore partecipe il doppio spettacolo della sofferenza degli uomini e della natura. La sensibilità ambientale di Gadda cerca di fermare in istantanee visive i risvolti distruttivi della guerra, sebbene egli poi desideri fortemente andare al fronte a farla sul serio. Perciò viene accolta sempre con sollievo la notizia di partire in direzione est. La circostanziata descrizione delle tappe del percorso dà la misura del desiderio di avvicinarsi ai luoghi delle grandi battaglie che anima l'autore delle note:

Finalmente si partì. Nella notte nebbiosa fucilate e rumori di bombe nell'Assa: la luna forava le nubi con un alone opaco. – Dopo una marcia di circa tre ore, passando sulla strada di Cesuna fino al ponte rotto sul Ghelpak, indi per la strada di Boscon fino al bivio Boscon e finalmente sulla strada di Granezza, giungemmo allo spiazzo di Langabisa, località non segnata ancora sulle carte

²² Ivi, p. 635.

²³ Ivi, p. 638.

²⁴ Ivi, p. 641.

perché il nome è nuovo, sulle pendici del monte omonimo. Facemmo due alt. – Notte serena, marcia buona²⁵.

Le pagine diaristiche, in questi momenti si fanno più ricche di descrizioni logistiche e di informazioni sulle azioni operative compiute, ma il topografo attento non rinuncia contemporaneamente a localizzarle con appunti precisi:

Siamo qui, in un collo che divide due coccuzzoli mammellonari della piattaforma del Busibollo, a fare delle piazzole per mitragliatrici..– La 3.^a sezione lavora sul fondo Val Canaglia, la 1. Sulle pendici est di Belmonte. – Io faccio due piazzole nel luogo indicato, con lavori di piccone, di mazza, di mina: siamo venuti dal nostro accampamento di spiazzo Langabisa, donde partimmo alle sei circa²⁶.

La geografia dà senso alle opere che appunto nella ubicazione spaziale acquistano valore. Alzarsi alle cinque e un quarto, partire alle sei, raggiungere il luogo dove approntare delle piazzole in cui porre le mitragliatrici sono azioni desiderate e necessarie per dare prova di sé, del proprio amor patrio, per quanto, come si è visto prima, Gadda non può fare a meno di constatare il concorso delle operazioni militari all'impoverimento dei boschi e non dismette il vitale dialogo col paesaggio, come accade, ad esempio, mentre si prepara a raggiungere l'agognata destinazione: «Mi levai, come ieri, alle cinque e un quarto (ora regolare), con una guardata alla luna che “adima” alle foreste nebbiose»²⁷.

Così nella presenza della luna che si volge verso il basso, quasi in uno scambio di sguardi solidali, lo scrittore cerca di fronteggiare i drammatici accadimenti cui sta partecipando mantenendo vivo il circuito che lega uomo, natura e universo. Egli compone entro la sua visione naturalistica²⁸ la necessità della guerra che gli si prospetta come l'occasione per operare e uscire da una condizione insopportabile di inettitudine.

Con questo spirito il soldato operoso accoglie dunque come una sciagura, il 22 ottobre 1916, l'arrivo di una motocicletta che – «piovuta forse dalla quarta dimensione dello spazio» – reca un contrordine che annulla quello ricevuto

²⁵ Ivi, p. 637.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, pp. 637-638.

²⁸ Di punto di vista della storia naturale, complementare al punto di vista dell'io dolorante, parla Carla Benedetti nel saggio *La storia naturale in Gadda* pubblicato nel «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (consultato il 2 luglio 2018).

giorni prima di «passare “a disposizione” del 20° Corpo d’Armata che teneva il fronte dal Monte Rasta a Cima Undici»²⁹.

Così, all’abnegazione dello scrittore che cerca di «fare qualche cosa di utile, di serio» per l’amata patria, *l’altra patria*³⁰, quella degli italiani accomodanti, dei comandanti inadeguati, risponde demolendo gli ideali che lo hanno spinto ad arruolarsi come volontario con la speranza di riscattarsi finalmente dalla «mediocrità della vita». «Il mio popolo, la mia patria che tanto amai, mi appaiono alla prova ben peggiori di quanto credevo»³¹, egli aveva per tempo annotato con disappunto, già il 2 novembre 1915, e ora, mentre i suoi compagni, attanagliati dalla paura di andare in prima linea, esultano per lo scampato pericolo, egli considera invece il danno arrecato all’Italia dalla rinuncia a condurre l’Offensiva e vede fallire miseramente la possibilità di elevarsi «nell’azione». Come ha notato Isnenghi, in molti scrittori, infatti, «ragion di stato e ragione esistenziale si intrecciano e trovano nella guerra un punto di innesto»³². La necessità della guerra coincide per Gadda con la necessità di una disciplina e di un ordine individuale e sociale ad un tempo. Perciò la mancata partenza, acuisce in lui il sentimento di un destino avverso, il timore di essere ricacciato nell’irrilevanza:

Sono veramente costernato di non essere partito: il grido di gioia degli alpini fu per me l’inizio d’un periodo di amarezza e d’attesa: spero ancora di partecipare a qualche operazione, di poter fare qualcosa di utile, di serio. Intanto il mio triste, nebuloso, schiacciante destino mi ha ripiombato nella mediocrità della vita, anche sotto le armi. Nessuna gioia, nessuna soddisfazione, nessun orgoglio³³.

Emerge, nel passo appena citato, lo spirito con il quale lo scrittore partecipa alla guerra: quanto egli attenda da essa una carica di energia cercandovi l’occasione per elevarsi «nell’azione». Il vocabolario non a caso attinge alla sfera affettiva. L’eco della battaglia suscita «commozione», «ardore» ed

²⁹ GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 642.

³⁰ Il concetto delle due patrie enunciato e spiegato, come si è visto prima, alcuni anni più tardi nel *Racconto italiano* trova nell’esperienza della guerra le prime esemplificazioni.

³¹ GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 486.

³² Cfr. M. ISNENGHI, *Il mito della grande guerra*, Il Mulino, Bologna 1989, quinta edizione, 2002, p. 185.

³³ GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 645.

«entusiasmo»³⁴; come pure il suo venir meno getta nello sconforto il diarista costretto a sprecare, a sciupare le proprie preziose risorse e a vedersi condannato all'aberrazione. Una condizione che gli richiama le parole pronunciate da Beatrice per Dante nel XXX canto del *Purgatorio*:

La mia vita è tutto un deviamiento, uno sciupio di meravigliose facoltà: potrei dire di me stesso la parola del giudice pardisiaco: la parola messa in bocca a Beatrice: *Questi fu tal ne la sua vita nova virtualmente, ch'ogni abito destro fatto averebbe in lui mirabil prova. Ma tanto più maligno e più silvestro si fa il terren col mal seme e non colto quant'elli ha più di buon vigor terrestre*. Intanto marcisco a Spiazzo Langabisa e marcirò poi sull'Assa³⁵.

Come il poeta fiorentino, il sottotenente Gadda sente di essere «virtualmente» tale che ogni disposizione positiva potrebbe dare in lui meravigliosi risultati e sa pure che quanto più feconda è un'anima, tanto più, se male alimentata, rischia di essere improduttiva. La metafora dantesca tutta giocata su una figurazione spaziale, così presente alla memoria gaddiana, sembra del resto racchiudere già in qualche modo il concetto della insufficienza ambientale: un terreno fertile se mal coltivato e mal seminato rischia di diventare selvaggio e impraticabile.

Prima che arrivi il nuovo ordine, trascorreranno quattro giorni in cui l'io narrante amareggiato scribacchia «chiacchiere» (come egli stesso le definirà) ovvero annota tutto quello che vede, quasi a voler impiegare il tempo, a rendere meno noiosa l'attesa. In un giro d'orizzonte vengono fissate nella pagina le cose più disparate: gli autocarri e «la meravigliosa organizzazione dei rifornimenti da tergo»; le licenze invernali; il reparto delle mitragliatrici; la pipa; il gioco a scacchi e a scopone; i cannoni da 95; il monte Pasubio; Marostica «incastellata da un muro e da torri medievali»; le «numerose e larghe strade di costruzione recente»; i fili telefonici; il freddo e l'umidità; perfino, il Menegon, cioè «il veneziano intrigante, petulante, strafottente, ma buon diavolo»; le fotografie; l'osteria di Granezza; il Drachen-ballon, l'aerostato usato per fini militari; le macchine per lavoro; le merde «sparse di tutte le dimensioni»; la mensa ufficiali; il Capitano che non vuole fare le proposte per la promozione

³⁴ «[...] ma appena sento il rumore della battaglia, appena i cannoni urlano nelle foreste, una specie di commozione sovrumana mi pervade l'anima: appena la fucileria tambureggiante si fonde in un solo boato, l'ardore della lotta mi prende sotto forma d'un moltiplicarsi della energia, della volontà, del vigore fisico, della spensieratezza e dell'entusiasmo». Ivi, pp. 644-645.

³⁵ Ivi, p. 645.

a tenente (uno dei crucci di Gadda che vi aspira dopo «15 mesi di servizio, e un bel tirocinio di guerra»³⁶.

Il procedimento retorico dell'enumerazione che mette insieme elementi così eterogenei si presta a marcare la condizione di stallo dell'azione militare, la inazione e l'inconcludenza della propria permanenza a Langabisa.

Questo esercizio di scrittura diaristica, compiuto dalle 10 antimeridiane alle 16 del 26 ottobre, si conclude con una sorta di consuntivo, provocato dall'esaurirsi dello spazio per continuare ad annotare, poco prima dell'arrivo del nuovo ordine di partire alle otto della sera:

Ore 16. – Queste mie note devono cessare per mancanza di spazio. Il sottotenente Carlo Emilio Gadda, del 3.º Reggimento Alpini, ha finito di scribacchiare chiacchiere. – In questo libro scritto tutto di prima mano, anche nei luoghi di bello stile o quasi, sono contenute molte notizie di piccole cose tanto più importanti in quanto sfuggiranno alla Storia. In questo libro sono sfoghi di rabbia d'un povero soldato italiano, pieno di manchevolezze come uomo, pieno di amarezza per motivi intimi, familiari patriottici, etnici, ma forse non pessimo come soldato.

Ed è con volute movenze eroicomiche che traspare negli appunti un senso di liberazione e baldanza misto a incredulità e, allo stesso tempo, viene siglata la fine del mese e del quaderno:

Or ora è arrivato, per mezzo di un capitano aiutante di campo, l'ordine di partire alle otto di stasera [] Quindi Carlo Emilio Gadda, Duca di Sant'Aquila, (Gaddù ùs) parte col piede sinistro e si avanza con passo scozzese verso Malga Fossetta per partecipare, *se pur si farà*, alla offensiva del 20.º Corpo d'Armata. Spiazzo Langabisa, 26 ottobre 1916. Ore 16

Carlo Emilio Gadda
Duca di Sant'Aquila (Gaddùs)³⁷

La topografia militare gaddiana registra qui uno snodo importante la cui evoluzione tuttavia non può essere seguita per la mancanza del terzo taccuino (ottobre 1916-ottobre 1917) andato perso durante la ritirata di Caporetto. Gadda peraltro lo cercò invano andando a visitare, a guerra finita, nell'aprile 1919, la tomba del fratello Enrico a Sandrigo in provincia di Vicenza. E certo possiamo solo immaginare l'importanza degli appunti perduti nei quali

³⁶ Ivi, p. 650.

³⁷ Ivi, p. 651.

avremmo potuto trovare la cronistoria degli accadimenti da lui vissuti in quell'anno cruciale che videro l'esercito italiano condurre alcune offensive più vivaci, sebbene spesso con risultati modesti, prima della disfatta di Caporetto.

3. Il *Giornale* riprende esattamente un anno dopo, con gli appunti contenuti nel quarto taccuino, a partire dal fatidico mese di ottobre che avrebbe visto la débâcle italiana, precisamente dal 5 ottobre 1917. La 470^a Compagnia Mitragliatrici è impegnata a compiere ricognizioni di cui Gadda offre informazioni puntuali e circostanziate partecipandovi con la speranza di poter dare prova di eroismo a servizio della patria.

Torna il leit-motiv della bellezza del paesaggio montano che riaffiora anche in situazioni eminentemente militari come la ricognizione delle linee presso Sverinaz. Nella successione puntuale e circostanziata delle annotazioni logistiche esso fa per esempio una sua veloce apparizione riconducendo per un attimo il pensiero ad un diverso orizzonte che cozza con la realtà della guerra:

Il paesaggio autunnale, nebbia³⁸, con bei boschi: come le ideazioni de' miei poemi: ma ci manca l'anima degli uomini che io immagino; il cap. Beretta e il tenente brontolano per la pioggia. Shrapnels nelle vicinanze³⁹.

Sul topos del paesaggio autunnale, si innerverà a breve *l'ideazione*, appunto, della *Passeggiata autunnale* che, come si è sottolineato, matura proprio nel clima dell'esperienza bellica, e in particolare nel tempo della prigionia. E si ricordi intanto che *Autunno* si intitola la poesia⁴⁰ che chiude *La cognizione del dolore* a confermare la funzione conoscitiva che, con varie declinazioni, riveste tale topos nell'opera gaddiana⁴¹.

Lo sguardo che si posa sui «bei boschi» ha infatti, poco prima, rilevato e disegnato «un sentiero a buche di granata» e, subito dopo, seguirà «l'innaffiamento delle pallette di shrapnels» e la caduta a pochi passi della «spoletta

³⁸ Si noti che il lessema 'nebbia' ricorre, alle prime battute del racconto del 1918, *Passeggiata autunnale*, a contrassegnare lo scenario paesaggistico in cui si svilupperà l'intreccio narrativo: «Un'aria fine e fredda e un po' di nebbia tra cielo e aria sui prati avevano suggerito d'entrare nella baita deserta». Mentre il suo sinonimo, bruma, appare nel terzo verso della poesia *Autunno*.

³⁹ Cfr. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 661.

⁴⁰ Pubblicata per la prima volta su «Solaria» (marzo 1932), verrà posta come *explicit* nell'edizione in volume della *Cognizione del dolore* del 1963.

⁴¹ Su questo si veda quanto afferma R. LUPERINI in *La costruzione della cognizione in Gadda*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (consultato il 2 luglio 2018).

sibilante d'un 105». Il diarista, a tale proposito, confessa il moto avuto per ripararsi e la vergogna provata «vedendo che gli altri non si sono mossi»⁴².

Il sentimento suscitato dalla piacevolezza dello spettacolo della natura che richiama i luoghi amati dallo scrittore per ambientare le sue invenzioni si coniuga in tal modo con rilievi contingenti discordanti. E, in realtà ben presto, lasciato l'accampamento di Sverinaz, raggiunta Caporetto dopo ore di estenuante marcia sotto «un'acqua torrenziale», il 25 ottobre, egli vedrà deluse le sue aspirazioni:

Lasciammo la linea dopo averla vigilata e mantenuta il 25 ottobre dopo le tre, essendo venuto l'ordine di ritirata. Portammo con noi tutte le quattro mitragliatrici, dal Krašj (Krasii) all'Isonzo (tra Ternova e Caporetto), a prezzo di estrema fatica. All'Isonzo, mentre invano cercavamo di passarlo, fummo fatti prigionieri.

– La fila di soldati sulla strada d'oltre Isonzo: li credo rinforzi italiani. Sono tedeschi!

Gli orrori spirituali della giornata (artiglierie abbandonate, mitragliatrici fracassate, ecc.). Io guastai le due armi. – A sera la marcia faticosissima fino a Tolmino ed oltre, per *luoghi ignoti*⁴³.

La data addita uno spartiacque geografico e morale, marca la linea di confine tra il noto e l'ignoto. Da questo momento inizieranno le estenuanti marce diurne e notturne, un viaggio in carro merci privo di sedili in cui «bisogna dormir sdraiati sul pavimento nudo e sporco e provvedere con artifici ai [propri] bisogni».

La cartografia gaddiana traccia le stazioni di una dolorosissima débâcle morale e spirituale:

28. Kostherinen-Bischofslawk: marcia dalla mezzanotte alle otto: orrore, estremo sonno e stanchezza. –

Le condizioni spirituali sono terribili: la mia vita morale è finita: non ne parlerò neppure: è inutile. – ⁴⁴

All'evento traumatico della cattura lo scrittore torna poi dedicando, a parte nel *Giornale*, un *Memoriale*, ovvero una relazione dei fatti fedele e rigorosa,

⁴² Cfr. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 663.

⁴³ *Ibidem* (il corsivo è mio).

⁴⁴ Ivi, p. 664.

stesa, tra il 29 ottobre e il 15 dicembre 1917⁴⁵, con valore testimoniale in cui ricostruisce scrupolosamente i «particolari della battaglia dell'Isonzo» da utilizzare «in caso di accuse».

Per tale esigenza, in realtà, a predominare, in esso, sono – come del resto accade prevalentemente in tutto il diario – le annotazioni topografiche, che qui servono in particolare a descrivere l'azione militare svoltasi sulla linea di confine tra Italia e Slovenia. Ma se la geografia è un dato imprescindibile della guerra, l'occhio scrupoloso di Gadda piega, nei momenti più critici, la rigorosa ricognizione spaziale, corredata spesso da schizzi puntuali, alla registrazione dei contraccolpi emotivo-affettivi provocati dal decorso bellico e dal sopraggiungere di ordini incomprensibili:

Dopo il ritorno di Raineri e di Guignet e la loro ambasciata, continuai a osservare la valle; ero addolorato e inquieto; la nebbia impediva la vista dello Slatenik, nonché delle antiche posizioni avversarie. Cercavamo con inquietudine il sottostante bosco con lo sguardo, ma la nebbia ci permetteva di scorgere i primi alberi soltanto⁴⁶.

Poco dopo egli tornò con un altro, recandomi l'ordine di ritirarmi dalla posizione, il più presto possibile. – Quest'ordine mi fulminò, mi stordì: ricordo che la mia mente fu come percossa da un'idea come una scena e riempita da un lampo: «Lasciare il Monte Nero»; questa mitica rupe, costata tanto, e presso lei il Wrata, il Vrsic; lasciare ritirarsi; dopo due anni di sangue. Attraversai un momento di stupore demenziale, di accoramento che m'annientò⁴⁷.

E intanto contemporaneamente alla stesura di tale memoria il prigioniero annota nel diario le tappe del suo percorso. Egli vede sfilare Cilli, St. Georgen, Pragherhof, Marnburg mentre apprende con sgomento le notizie dell'avanzata dei tedeschi e della ritirata al Tagliamento:

Notizie gravissime, terribili, sull'avanzata tedesca: estrema mia desolazione. Penso a Enrico, ai miei. Quale orribile destino si approssima! [...] Ho comperato un giornale alla staz. Di Cilli e da quel poco di tedesco che so mi pare d'aver inteso che [i tedeschi] sono arrivati al Tagliamento. È la catastrofe! I

⁴⁵ Cfr. ISELLA, *Note ai testi*, in *Opere IV, Saggi Giornali Favole II*, Garzanti Editore, Milano 1992, p. 1116.

⁴⁶ GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 719.

⁴⁷ Ivi, p. 724.

nostri generali hanno perso la testa, i nostri soldati il cuore. – Sono torturato dalla vergogna che la nostra forza sia stata impotente a frenare l'urto nemico⁴⁸.

Il cronotopo del novembre 1917, costituito da luoghi stranieri si collega così idealmente con quello familiare del fronte italiano. Nel registrare l'esperienza del doloroso viaggio la scrittura acquista un passo più veloce ricorrendo spesso allo stile nominale:

1 nov. – ore 12 –13 Pragerhof. –

Una fetta di pane con un cucchiaino di marmellata. –

Ore 14 ½ Marnburg. Tristezza, abbattimento orribile. Fine. Poi brodo e carne, discreti: mia meraviglia.

Poi: ci cambiano vettura passandoci dai carri merci a vagoni di 3^a classe. – Tristezza⁴⁹.

L'arrivo il 5 novembre nel campo di concentramento di Rastatt «circuito di un doppio reticolato non insormontabile», è tutt'uno con l'immediato concepimento di un'idea di fuga resa però impossibile dalla debolezza fisica e dall'«ignoranza dei luoghi». Questo spazio avverso si identificherà ben presto – con il trasferimento del 19 dicembre – nella Caponiera della Fortezza di Federico, «luogo orribile» che «pare la prigionia del conte Ugolino, la classica prigionia delle storie». Gadda la descrive evocando scenari danteschi: «La nostra prigionia, la nostra "muda" è addirittura degna d'un vecchio scenario». Il canto XXXIII dell'*Inferno* richiamato nuovamente attraverso il termine «muda» è doppiamente adatto a esprimere la condizione di miseria morale e fisica, dovuta alla prigionia e alla fame, in cui versa lo scrittore. «Ero una belva nel mangiare»⁵⁰, egli annota, e il pensiero del lettore torna al tragico racconto del memorabile protagonista della *Commedia*. Il luogo attiva dunque la memoria poetica e più avanti metterà in moto anche l'ideazione letteraria come attesta un appunto scritto nel «Quaderno di temi e disegni di lavoro» conservato nel fondo Garzanti, datata 8 gennaio 1929. Vi apprendiamo che Gadda riteneva la storia della Friedrichsfestung meritevole di un più lungo svolgimento della novella breve che aveva concepito di scrivere inizialmente sulla propria esperienza di prigioniero. Cosa che viene confermata da una postilla incongrua contenuta alla fine dell'incipit della *Meccanica* che così

⁴⁸ Cfr. Ivi, pp. 664-666.

⁴⁹ Ivi, p. 666.

⁵⁰ Ivi, p. 688.

recita: «Friedrichsfestung fame per novella»⁵¹. Il ricordo della Fortezza di Rastatt è tutt'uno con l'«orrore della fame insaziata», con il «desiderio atroce del cibo» e con la necessità di farne materia di racconto.

Ma già nel *Giornale*, l'annotazione acquista, pur nella concentrazione dell'appunto, una nuova tensione espressiva, la lingua insiste sull'uso reiterato di termini come *abbattimento*, *avvilimento*, *disperazione*, *desolazione*, *solitudine*, *orrore*. Quest'ultimo, in particolare, insieme ai suoi corradicali *orribile*, *orrido*, *orrendo*, diviene, con l'inizio della prigionia, la parola chiave cui lo scrittore affida il proprio sentimento di sbigottimento, ripulsa, spavento. Il sostantivo orrore e l'aggettivo orribile compaiono già nell'appunto, sopra citato, del giorno della cattura (25 ottobre) per tornare in quello del 28 («orrore, estremo sonno e stanchezza»), del 29 («orribile, pioggia continua», «Quale orribile destino si approssima») e continuare a segnare reiteratamente la pagina diaristica: «Orribili mie condizioni spirituali»⁵² (6 novembre); «Continuo a soffrire orribilmente la fame»⁵³ (16 novembre); «Fame orrenda fame»⁵⁴ (17 novembre); «Quale orrore è il mio»⁵⁵ (29 novembre); «Non so che farei per trovar da mangiare, per colmare l'orribile vuoto del mio stomaco, per quietare l'orribile tortura della fame cagna»⁵⁶ (10 dicembre).

Il mese di dicembre scorre nel crescendo di una fame «insaziabile, serpentesca, cannibalesca». La condizione della prigionia assume una dimensione infernale, il pensiero della patria e della famiglia, le immagini dell'infanzia e del passato «rivivono nell'anima con una intensità spaventosa, dantescamente»⁵⁷. Sicché il 24 dicembre, nell'«orrenda prigionia» i compagni affamati richiamano la «compagnia malvagia e scempia» che, come già al pellegrino della *Commedia*, grava le spalle allo scrittore acuendone il «tormento morale».

Stetti parecchio presso la stufa, nella nostra orrenda prigionia; i miei diciannove compagni di carcere non furono oggi più amabili del solito. La fame li rende pedanti scontenti, stizzosi; la naturale povertà d'animo li fa mancar d'amore e di rispetto alla patria; con la viltà del debole a cui la forza pare essere la sola cosa di rispetto, essi vituperano nelle loro chiacchiere la patria, la negano

⁵¹ Cfr. ISELLA, *Note ai testi*, cit., p. 1120.

⁵² GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 669.

⁵³ Ivi, p. 675.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 678.

⁵⁶ Ivi, p. 679.

⁵⁷ Ivi, p. 684.

la chiamano serva. E questo è un acuirsi del tormento morale: la compagnia malvagia e scempia è ciò che più mi grava le spalle⁵⁸.

E tuttavia alla condizione infelice della reclusione, che tornerà, come si è detto, dodici anni dopo a volere essere narrata, alla tetraggine che l'accompagna, Gadda riesce a trovare, a volte, sollievo ancora nel paesaggio, come accade, il pomeriggio del 27 dicembre, al ritorno dal cinematografo offerto ai prigionieri:

Il cinematografo durò due orette circa e un nostro collega suonò durante la proiezione al pianoforte: a qualche nota di canzonetta, alcuni spensierati accompagnarono in coro, subito zittiti. In fine poche battute della marcia reale. – In complesso tetraggine. – Al ritorno la vista degli uomini e della vita, per quanto fioca nella cittadina deserta, mi riconfortò nuovamente: così la vista d'un albero, nudo nell'inverno, contro alcune luci del tramonto. Sempre gli alberi mi commuovono, risvegliando le immagini del passato con grande potenza: hanno forza di suscitare idee e ricordi e stati d'animo per me quasi vicina a quella della musica. Da bambino li veneravo, li guardavo con amor; sempre fui loro amico⁵⁹.

La vista di un albero ha la capacità di suscitare nello scrittore idee, ricordi, stati d'animo e di generare emozioni che eguagliano quelle prodotte dalla musica. Dopo brevi schiarite come questa e un pensiero rivolto alla patria che «non fu mai troppo sollecita dei suoi figli lontani», il diario prosegue fino agli ultimi giorni del 1917 dando ancora notizie, il 30 dicembre, dell'«orrenda fortezza» per poi paragonarla, il 31, ai luoghi in cui era invece iniziato l'anno:

31 dicembre 1917. Ore 21,30. – Tra l'orribile fame e la disperazione, nella miseria morale e fisica, finisce atrocemente questo 1917 che cominciò per me sulle rive dell'Astico, a Lugo Vicentino, nell'ospedale 045 della Croce Rossa Italiana. Ero convalescente da forti febbri reumatiche: avevo a compagni d'ospedale Ardy, spezino, Di Matteo, napoletano, Jatta, pugliese, e un altro. Ricordo il sole ancor tiepido e il letto dell'Astico e l'acqua marezzata al sole e alla luna. – Ricordo la dolcezza lieta del Veneto. Ricordo poi Iseo, Brescia, Verona, Lonigo, Torino; e prima Roma (con Enrico), Napoli (Museo nazionale, estasi) e Lagonegro, con la mamma.

Dopo Torino il Carso, quota 319, quota 366 sul Fanti Hrb, e Rubbia, e Sagrado, e Sdraussina e Romans e S. Vito al Torre (Enrico) e Udine, e Cividale, (Chirò),

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 689.

e Clodig, e Drezenca e il Krasji. E poi, è meglio non ricordare, come sarebbe stato meglio non vivere⁶⁰.

A conclusione di un anno tribolatissimo lo scrittore trae dunque un bilancio esistenziale che viene riassunto in una topografia. Essa disegna le tappe di un itinerario militare e umano che trova ancora una volta nei luoghi un modo di raccontare e significare. Dalla identificazione territoriale dei commilitoni alle grate pause offerte dal paesaggio – sia naturale (il sole tiepido, l'acqua marezzata dell'Astico, la dolcezza lieta del Veneto) che antropico (il Museo nazionale di Napoli) – e dai suoi risvolti affettivi (Roma vista con il fratello Enrico, Lagonegro con la mamma). Ed è eloquente che la rievocazione dell'anno appena trascorso infine venga affidata esclusivamente a un elenco di toponimi che nella loro particolare successione di per sé si profilano come le stazioni di una storia vissuta che in esse è già riassunta.

Il diario riprende, il primo gennaio 1918, ancora a Rastatt, nonostante la notizia di una partenza per nuova destinazione, che avverrà solo il 27 marzo con il trasferimento a Celle-Lager.

Il tenore delle note non muta. Del resto fa parte dello statuto del genere diaristico la ripetizione. «Les diaristes se répètent»⁶¹. E ciò vale perfino nella eccezionalità della contingenza bellica. Ancor più nella stasi della prigionia. Continua il motivo della fame, della disperazione e dell'orrore. Il termine si ripresenterà insistentemente nelle note del diario 1918 a definire ancora «l'orrore della fame»⁶² che mortifica la vita dello «spirito»⁶³:

1 sbobba di rape gialle con qualche patata. – Fame orribile⁶⁴

L'orribile fame mi conduce alla disperazione, all'avvilimento...⁶⁵

⁶⁰ Ivi, p. 692.

⁶¹ «C'est la monotonie et la grande variété de la vie elle-même. Les diaristes se répètent. D'un mois à un autre, d'une année à l'autre – et parfois même années de distance – les problèmes restent identiques; identiques les caractères, les réactions et les pensées. Les journaux sont une preuve éclatante, la plupart du temps, de la constance du tempérament et du moi (cfr. B. DIDIER, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, Paris 1976, p. 11).

⁶² GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 750.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 745.

⁶⁵ Ivi, p. 746.

[...] l'esser sempre in mezzo alle pentole che per un poeta-filosofo-soldato-matematico è un'orribile cosa⁶⁶.

Del mio animo non parlo: costretto a difendermi dall'orrore della fame, occupato tutto il giorno in cucina, passo brutalmente (rispetto alla vita del mio spirito) questi giorni⁶⁷.

Come mostra l'ultimo appunto sopra citato, l'io narrante dà notizie di sé collocandosi in uno spazio preciso. Nella cucina della Caponiera, cui viene destinato a partire dal 14 gennaio, per controllare e occuparsi della sorveglianza, della confezione delle «sbobbe» e della distribuzione, egli seda la fame insopportabile, ma non «le sofferenze morali». Anzi nel soddisfare i bisogni materiali il pensiero della patria torna con struggimento:

La famiglia, i miei cari, e la mia patria mi sono sempre vive nel cuore. Per la patria, la mia sofferenza è continua, implacabile [...]. La fame è sopita, le sofferenze morali e la speranza di una fuga no. La vergogna della sconfitta si fa di giorno in giorno più forte. Penso al futuro, penso alla storia: io sarò tra gli infamati⁶⁸.

Diviene così un'ulteriore distinzione spaziale nel «chiuso mondo» della prigionia, quella dello scrittore seduto presso la pentola della cucina a riepilogare «la storia di miserie grige e di orrori»:

Scrivo seduto presso la pentola grande, nella cucina [] questa quindicina prima di febbraio è caratterizzata per me da alcuni fatti materiali e spirituali, che riassumerò brevemente; passerò poi alla descrizione di alcuni particolari. – Naturalmente tutto ciò che qui si scrive riguarda il chiuso mondo di noi sciagurati, chiusi qui mentre all'esterno si compiono formidabili azioni; delle quali a noi giunge l'eco lontana, fatta scialba a traverso la nostra amarezza e la nostra sofferenza continua. È una storia di miserie grige e di orrori⁶⁹.

Il rapporto interno-esterno si configura come opposizione tra spazio circoscritto della reclusione, narrabile, e spazio aperto delle azioni eroiche, di cui giunge solo un'eco lontana. Lo scrittore può passare allora in rassegna piccoli eventi quotidiani come le quattro caldaie che lavorano alacremente, l'arrivo

⁶⁶ Ivi, p. 753.

⁶⁷ Ivi, p. 750.

⁶⁸ Ivi, pp. 750-751.

⁶⁹ Ivi, p. 751.

dei pacchi o della corrispondenza, i vantaggi e gli svantaggi derivanti dalla posizione di ufficiale di cucina. Nello stesso tempo la condizione di relativa serenità procurata dal compito assolto gli consente di dare conto di «fatti spirituali» generati dalle notizie politiche e dal rinnovato rimpianto di non poter combattere in un momento di «risveglio patriottico dell'Italia»⁷⁰ per poi passare a un più diffuso autoesame che risalendo agli «anni tormentosi» dell'adolescenza individua nell'«eccessiva sensibilità», nella timidezza e nella «scarsa forza di volontà»⁷¹ gli ostacoli (difetti) per la propria maturazione: «Come trasformarmi in uomo? Io non vorrei chiamar volontà le tonitruanti affermazioni Alfieriane, di lui che per istudiare si faceva legare alla seggiola. Vorrei volere, ma ancora non posso dir di volere»⁷². Ed è comprensibile che, dopo aver scrutato i propri difetti, lo scrittore provi nuovamente il rimpianto di «combattere la [sua] splendida vita di soldato» fra i suoi «splendidi alpini» e si addolori di non poter battersi per la patria il cui amore egli mette sotto l'insegna del Farinata della *Commedia*: ««ciò mi tormenta più che questo letto»; è questo l'assillo, è questo il cancro marcio che più mi logora»⁷³. Lo scacco della vita vissuta trova dunque un riscatto nella letteratura che può forse porre argine per un momento alla solitudine sempre al varco: «Mi sento orribilmente solo nella orribile folla dei compagni»⁷⁴.

L'annotare giornaliero rimanda ancora ai luoghi. Tra la notizia, scritta il 16 marzo, del riordino di alcuni locali della ridotta, nell'attesa di una migliore sistemazione per 225 ufficiali, e quella dell'ordine di partenza per Hannover, del 28 marzo, si consuma infatti la delusione della speranza di una sistemazione logistica meno misera e si attiva nuovamente lo sguardo del cartografo pronto a descrivere le città attraversate: dalla partenza, il 28 marzo, da Rastatt, città «priva di vita», a Francoforte, ammirata sebbene anch'essa poco viva, ad Hannover, con la sua bella stazione e i suoi tetti acuti, a Celle. Mentre nell'intervallo tra l'una e l'altra città, si vedono scorrere dal treno campi, acquitrini, foreste, brughiere, e lo «spettacolo opprimente» della pianura desolata. Ad esso tuttavia lo scrittore reagisce in modo nuovo, nel precisare, subito dopo questa nota, di essere ormai diventato resistente «all'orrore e alla novità dolorosa»⁷⁵, confermando in definitiva, anche per tale via, la sua ipersensibilità ambientale.

⁷⁰ Ivi, p. 754.

⁷¹ Ivi, p. 755.

⁷² Ivi, p. 756.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 757.

⁷⁵ Ivi, p. 764.

4. L'arrivo a Celle, il 29 marzo, a un'ora di distanza dell'accampamento che accoglierà i prigionieri incrementa l'impegno descrittivo supportato, come al solito, in un appunto successivo, da piccoli schizzi degli ambienti (le baracche e i compartimenti):

L'accampamento dista dalla fermata una buona ora di strada. È di baracche, lo descriverò poi. – Percorreremo la pessima strada, fangosa e polverosa, attraversante la pineta e la brughiera e giungemmo al Lager oltre mezzodì. Eravamo per quattro, carichi di sacchi e sacchetti, tra le sentinelle con la baionetta innestata. Cielo bigio, monotono, orribile, desolata solitudine di foresta e di brughiera. All'infuori delle baracche del Gefangenenlager, non una casa non un vivo. Si diceva scherzando di essere deportati in Siberia, ma lo siamo davvero⁷⁶.

Qui, nella camera B della baracca 15, inizia la redazione della quinta parte del diario che, sotto la reiterata insegna, ad apertura e chiusura, del verso virgiliano⁷⁷ del VI libro dell'*Eneide*, «Prospexi Italiam summa sublimis ab unda», viene intitolata *Note autobiografiche redatte in Cellelager* quasi ad annunciare una voglia di uscire dall'appunto minimo e minuto per aprirsi a una più ampia sintassi. Prova di tale disposizione è peraltro il fatto che proprio in questa ultima tappa della prigionia Gadda, dal 22 al 30 agosto, scrive *Passeggiata autunnale*. E non solo: le annotazioni diaristiche acquistano un nuovo piglio narrativo. Esse si infittiscono di rilevamenti interiori e morali mentre offrono il resoconto delle giornate trascorse, delle iniziative (attività teatrali, musicali e giornalistiche) frutto del «singolare e simpatico affiatamento» dei cosiddetti «baraccani»⁷⁸ ovvero i 60, tra soldati e ufficiali, che dividono la stessa baracca di cui naturalmente viene raffigurata la pianta. Trovano posto in questo ductus inedito, insieme al severo autoesame, la confessione di un sogno di «più alta vita» al comando di «un reparto di bravi alpini»⁷⁹, i ritratti di Bonaventura Tecchi («magro, nervoso una volontà e un ingegno di prim'ordine, splendido esemplare della nostra stirpe»)⁸⁰, e di Ugo Betti («Tecchi lo stima il più intelligente di noi»)⁸¹. Con essi sfila una vera e propria galleria di 26 commilitoni.

⁷⁶ Ivi, p. 765.

⁷⁷ Sulla presenza del mito di palinuro cfr. *infra* pp. 227-228.

⁷⁸ «Abbiamo composto una società dei baraccani» (GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 798).

⁷⁹ Ivi, p. 784.

⁸⁰ Ivi, p. 804.

⁸¹ Ivi, p. 805.

Per ognuno lo scrittore con rapide pennellate schizza un profilo elencando e raggruppando, alla fine, tutti per luogo di nascita. Una ricognizione che si conclude con un bilancio positivo: «Ringrazio Dio con l'anima, d'avermi dato questo soccorso nell'orrore; di non aver voluto aggiungere alla sventura il martirio della "compagnia malvagia e scempia"»⁸². Si deve dunque anche alla diversa situazione ambientale il più disteso procedere della scrittura diaristica che abbandonando l'annotazione telegrafica indugia nel diffuso resoconto di eventi come la visita, il 23 settembre, del Nunzio Apostolico monsignor Pacelli. Il dato esterno, la cronaca vengono comunque riconvertiti interiormente, mettono in moto un processo meditativo. Nella «voce fredda, acuta» dal «tono untuoso e calcolato» del prelado, Gadda infatti avverte pure la «voce della pietà e della religione» che commuovono il suo «spirito facile alla visione entusiastica delle cose» e provocano un serrato autoesame:

Sentii con quella forza subcosciente che è tanto forte in me nei momenti patologici che realmente la mia, la nostra vita è un brevissimo tempo; che già mezza è trascorsa senza frutto d'onore, senza una gioia; sentii con intensità spasmodica che non un sorriso di giocondità ha rallegrato i miei giorni distrutti; ho patito tutto, la povertà, la morte del padre, l'umiliazione, la malattia, la debolezza, l'impotenza del corpo e dell'anima, la paura, lo scherno per finire a Caporetto, nella fine delle fini. Non ho avuto amore, né niente. L'intelligenza mi vale soltanto per considerare e soffrire; gli slanci del sogno, l'amore della patria e del rischio, la passione della guerra mi hanno condotto a una sofferenza mostruosa, a una difformità spirituale che non ha, non può avere riscontri. Sentii in quel momento, con l'intensità d'un asceta il vuoto, l'orribile vuoto della mia vita, la sua brevità, la sua fine⁸³.

Attraverso espedienti retorici come l'iterazione, lo scrittore enfatizza uno scacco che è individuale e storico insieme. Il *Giornale* si piega così di volta in volta a registri diversi e diviene per il suo peculiare statuto la palestra di un prolungato esercizio di scrittura. In rapporto agli accadimenti quotidiani la prosa passa dall'appunto rapido, telegrafico, alla pagina di più complessa composizione e viceversa. La notizia dell'armistizio per esempio rimette in moto il ragguaglio veloce e nervoso. Dal ripiegamento interiore si passa alla ricostruzione degli ultimi eventi militari. A collegare le due modalità, lo scrittore ricorre al rilievo paesaggistico opportunamente orchestrato per dare risalto alla novità tanto attesa. Egli come d'abitudine interagisce con i luoghi

⁸² Ivi, p. 807.

⁸³ Ivi, p. 817.

circostanti: la visione del paesaggio non è allettante, la nebbia copre «a ora a ora la pianura e le foreste germaniche ma se anche la limpidezza primaverile le avesse pervase », sottolinea, il suo occhio non «sarebbe stato loro rivolto». La gioia offerta dalla supposta bellezza del paesaggio sarebbe stata inferiore a quella procurata dagli ultimi avvenimenti. La scrittura in presa diretta non rifugge dunque da accorte strategie retoriche confermando peraltro la centralità del tema ambientale che si rivela una determinante chiave gnoseologica. Con l'appunto del 4 novembre 1918, alle ore 20-21, si concludono le note autobiografiche. Il nuovo taccuino intitolato *Vita notata. Storia* testimonia il ritorno dalla prigionia fino al congedo dalla vita militare. Esso è contraddistinto da una ripresa dell'annotazione essenziale, rapida e dalla puntuale contestualizzazione con indicazione di luogo, ora e ulteriori localizzazioni contingenti: «Scrivo alla tavola comune, una pancaccia, con la luce accesa di frodo a dispetto dei tedeschi»⁸⁴. Intanto la riguadagnata possibilità di muoversi riattiva lo sguardo. A cominciare dalla marcia a piedi per Celle con Tecchi: «Il solito paese: cielo bigio, fango per terra, vento freddo che mi gonfia e mi arrossa la faccia». Per continuare con il giro per la città: «Alti alberi spogli, solitudine»; «Belle vetrine, bei negozi in Celle, più che in una città italiana di eguale popolazione; i caffè nulla di speciale, gli esercenti abbastanza gentili, o per lo meno corretti. La popolazione corretta». «L'architettura notevole, per un italiano perché nordica; case di legno, tetti acuti, secondi piani sporgenti sui primi e terzi sui secondi. Case vecchie e villini nuovi; begli uffici pubblici, Cassa di risparmio, Scuole, Posta. La Cattedrale nell'ombra con la torre bislacca e brutta. Grande pulizia e ordine»⁸⁵. L'osservazione coniuga topografia e antropologia.

L'ultimo diario è, per il compiersi del rientro, tutto teso alla spazialità alla cui sfera semantica si attinge per rappresentare stati d'animo, specificare sentimenti: «A Celle, stasera, fanali nell'umidore, ebbi lo "spleen urbano"»⁸⁶; «Giriamo, io e Scoccimarro, nella fredda città; colpetti di "spleen" urbano mi martellano il cuore, nella tetra giornata, come l'altra volta. Cielo gelido e grani diacci, di neve»⁸⁷; «Con Terzi, frequenti passeggiate sotto la pioggia continua o nelle pause brevi del cielo. Solitudine delle foreste»⁸⁸. A una similitudine pae-

⁸⁴ Ivi, p. 827.

⁸⁵ Ivi, p. 828.

⁸⁶ Ivi, p. 829.

⁸⁷ Ivi, p. 839.

⁸⁸ Ivi, p. 843. Metafore e similitudini attinte alla sfera semantica del paesaggio sono presenti anche altrove.

saggistica Gadda aveva fatto peraltro ricorso, nella quarta nota del precedente quaderno, per dire, dopo aver appreso la notizia di un'offensiva italiana – pur nella consapevolezza della irrilevanza della propria vicenda individuale – della vergogna e del dolore di chi come lui si era trovato escluso dalla battaglia:

Ma non pensiamo a noi, alla nostra sorte irredimibile, alla nostra vergogna, al nostro dolore. Che importa, anche per noi singoli, se un'ombra tragica è proiettata sulla nostra vita per sempre, *come l'ombra del monte invade precoce la valle che il sole è ancor alto nel giorno?*⁸⁹

Lasciato, infine, Celle-lager e lo «squallore del paesaggio» che non «esprime nulla», nel susseguirsi delle stazioni, delle città attraversate durante il rimpatrio, questo motivo cadenza l'ultimo pellegrinaggio del reduce. Con uno stile ridivenuto essenziale lo scrittore traccia la mappa del percorso verso l'Italia, enumerando puntualmente, ad esempio, tutte le tappe del viaggio in treno, con le date e le ore, da Worms-Pfiffliğheim a Lione, per poi riassumere, l'1 gennaio, con un secco giudizio: «Nulla di specialmente notevole nel paesaggio e nelle città. Épinal, Nancy. Il fronte fu passato di notte. Tempo grigio, monotono»⁹⁰. E subito dopo – nel riepilogo, steso il 18 gennaio, del percorso effettuato dal 12 in poi, da Lione a Milano in direzione di Firenze e Livorno – la «scarsa emotività» manifestata alla vista delle Alpi e poi dell'Italia diviene la spia di uno stato d'animo negativo: «Tempo sereno, ma grande tristezza in me e scarsa emotività anche al rivedere le Alpi. Moncenisio: Italia!». La data dell'appunto («Noto soltanto alcune date nell'orrore») è infatti di quelle che segneranno dolorosamente la biografia gaddiana. Tutto il viaggio è contraddistinto da una dominante tristezza, da una sorta di presentimento che neppure la frase nominale esclamativa, «Moncenisio: Italia!», riesce ad attenuare e si chiarirà ben presto durante la breve visita a casa del 14 mattina in cui Gadda apprenderà la notizia della morte del fratello Enrico. Le «condizioni morali e mentali disastrose» in cui egli precipita vengono più volte sottolineate attraverso un'inedita indifferenza verso il paesaggio:

In questi giorni e ancora automatismo cerebrale e muscolare per tutto che non è Enrico. La patria vuota; *paralisi assoluta di ogni emotività per il paesaggio, i luoghi nuovi, ecc., di solito in me così viva. Non ho nemmeno guardato Firenze. [...]*. Il 19 girai un po' per Firenze, come un ebete. Il mondo vuoto,

⁸⁹ Ivi, p. 780 (il corsivo è mio).

⁹⁰ Ivi, p. 848

*vane costruzioni, vana arte [...]. Nessuna sosta al dolore. Nessuna emozione per l'Italia e le cose*⁹¹.

Dopo la sosta milanese, dall'esito luttuoso, la cartografia degli ultimi undici mesi si circoscriverà sempre più nello spazio della «casa tetra»⁹² di via San Simpliciano n. 2 in cui giunge con rimpianto e struggimento l'eco dell'«antico sogno pieno di bellezze dolomitiche, di selve e di sole». Il tempo trascorre tra periodi di licenza, spostamenti a Torino, Novara, Firenze e altre città per disbrigo pratiche, ed esami al Politecnico fino al congedo definitivo dalla vita militare. Il giornale si limita a dare il riassunto generale «di questo terribile periodo di vita» in cui i «dolori invece di diminuire crescono di numero e intensità» p. 854. A renderli ancora più insostenibili è la mancanza del ricordo di qualche gioia o fierezza passata. Si ripresenta così il *punctum dolens* dei «meriti potenziali, non attuali», di cui lo scrittore non è riuscito a dare prova. Esso viene nuovamente espresso attraverso un parallelismo con la situazione del Dante del XXX canto del Purgatorio già ricordato nell'ottobre del 1916⁹³.

La scrittura diviene inadeguata pertanto a esprimere la prostrazione morale in cui è precipitato il diarista. Le annotazioni si diradano: in aprile è presente un solo appunto; agosto, ottobre e novembre sono assenti. Esse, anche quando danno il resoconto di sortite in luoghi esterni, sono stese tutte a Milano. La «casa sola e deserta», su cui si proietta l'ombra della villa di Longone e dei sofferti problemi familiari, si rivela un luogo di pena come attestano i lessemi che l'accompagnano («Dolore di Enrico; orrore, aumentato dalla solitudine della casa»). La casa, la famiglia – con la mancanza di Enrico, l'assillo per la salute della sorella Clara, i dissapori con la madre «che vuol, più bene ai muri di Longone, alle seggiole di Milano» – provocano sentimenti inusuali:

Anche della famiglia che un tempo adoravo sono stufo: sento che i più cari legami si dissolvono, che il maledetto destino vuol divellermi dalle pure origini della mia anima e privarmi delle mie forze più pure, per fare di me un uomo comune, volgare, tozzo, bestiale, borghese, traditore di sé stesso, italiano, «adatto all'ambiente».

E ciò vuol dire toccare un luogo sensibile della topografia interiore gaddiana, poiché vi vediamo messi in crisi il ruolo protettivo della casa, la sua

⁹¹ Ivi, pp. 850-851 (il corsivo è mio).

⁹² Ivi, p. 851.

⁹³ Si legga quanto si osserva sopra a p. 234.

funzione identitaria per eccellenza, e per tale via compromesse irrimediabilmente le radici, le “origini” dell’anima. Quello che dovrebbe essere l’angolo del mondo (direbbe Bachelard), il cosmo in cui trovare rifugio, è vuoto, deserto come lo è d’altronde la patria⁹⁴. Non è un caso che gli amati monti (che per Gadda sono anche simbolo di protezione) appaiano, a un certo punto, all’io narrante senz’anima:

[...] gli stessi monti della mia patria sono senz’anima, senza uomini. I momenti di solitudine nella casa e nella città deserta poi sono terribili; i momenti in cui ricordo e ripenso, e i minimi dettagli li rivedo con minuzia spasmodica; non posso scriverne, ma è troppo; troppo il dolore, l’orrore della notte e la solitudine dell’anima⁹⁵.

E tuttavia la loro immagine positiva si ripropone fino all’ultimo. I «profili cari di monti, vecchi sogni e battaglie»⁹⁶ apparsi, durante la visita a Sandrigo, come sfondo della «squallida tomba» del fratello, ricompaiono ancora associate al pensiero di lui, pur nel bilancio negativo del commiato memorialistico:

Riguardo e penso i ritratti del nostro Enrico adorato, e nella desolazione vorrei avere una fede, la certezza di rivederlo dove che sia [...]. La mia vita è inutile, è quella di un automa sopravvissuto a se stesso, che fa per inerzia alcune cose materiali, senza amore né fede [...]. Non noterò più nulla poiché nulla di me è degno di ricordo anche davanti a me solo. Finisco così questo libro di note⁹⁷.

Nella nota conclusiva stesa a Milano, in casa, alle ore 22 del 31 dicembre 1919, la cartografia claustrofobica delle ultime pagine rivela strani sconfinamenti. I luoghi privati annettono, nello spazio della memoria, quelli della reclusione (la baracca e l’odiato campo di Celle lasciato l’anno prima) e quelli della sepoltura di Enrico.

Qualche anno dopo, Gadda lascerà l’Italia e andrà a lavorare in Argentina dalla fine del 1922 all’inizio del 1924. Al suo ritorno, nella casa di via San Simpliciano, il 24 marzo 1924, egli inizierà a elaborare il progetto di romanzo per partecipare al concorso indetto dalla Mondadori indicando subito il cronotopo:

⁹⁴ Cfr. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 863, per il brano sopra citato. Inoltre cfr. anche le pagine 849-850 in cui si ripete più volte il sintagma «patria vuota».

⁹⁵ Ivi, p. 856.

⁹⁶ Ivi, p. 858.

⁹⁷ Ivi, p. 867.

Carattere ed epoca del romanzo:

Contemporaneità: (non sarebbe possibile fare ora degli studi storici) – Materiale mio personale, materiale vissuto o quasi vissuto.

Topograficamente, da svolgersi in l Italia e Sud America, eventualmente e parzialmente in Francia. Il caos del romanzo deve essere una emanazione della società italiana del dopoguerra (non immediato) con richiami lirico-drammatici alla guerra (nostra generazione) e forse al preguerra (infanzia, adolescenza)⁹⁸.

E dopo, nella nota Co 3, enuncia il concetto dell'insufficienza ambientale italiana chiarendo poco più avanti: «Vorrei quindi rappresentare nel l romanzo la tragedia di una persona forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale »⁹⁹.

Elaborato il lutto, la sofferta materia del vissuto per anni annotata rifluisce così nell'invenzione inverandosi in trame narrative composite e in una aggiornata gnoseologia dei luoghi. L'officina attivata dal *Racconto italiano* mette in moto importanti nuclei ideativi e fa affiorare costanti tematiche che nell'arco di circa un quindicennio porteranno al significativo traguardo delle *Meraviglie d'Italia* e della *Cognizione del dolore*. Il diarista di guerra con il suo diuturno esercizio scrittorio ha aperto la strada ad una vocazione che si impone finalmente a dispetto delle contingenze avverse, dei gravami familiari, delle ristrettezze economiche. Lo scrittore potrà dunque consentirsi di giocare finalmente il «gioco disperato»¹⁰⁰ della letteratura.

⁹⁸ GADDA, *Racconto italiano di ignoto del novecento* (*Cabier d'études*), cit., p. 395.

⁹⁹ Ivi, p. 397.

¹⁰⁰ «È meglio giocare una volta un gioco disperato che vivere inutilmente la tragica, inutile vita» (ivi, p. 391).

Annabella Petronella

L'ANGOSCIA DELLA NUDITÀ
E LE MASCHERE DELLA FUNZIONE AUTORIALE
IN UN RACCONTO DI CALVINO

Involucro di noi stessi e fonte primordiale di conoscenza, il corpo è forma e sostanza identitaria dell'essere umano, nelle sue più svariate sfumature e complessità percettive e psicologiche. La nudità del corpo è a sua volta una dimensione ancestrale, rivelatrice non solo di fragilità, ma di pulsioni velleitarie o narcisistiche inscritte nel nostro essere. Per un noto meccanismo psicologico si tende a rimuoverla o a sublimarla con una abnegazione derivante da fattori culturali e religiosi, o talvolta a rivendicarla con un intento liberatorio volto a recuperare più pienamente il rapporto con se stessi e con gli altri.

È questa l'alternativa che si prospetta, in un tempo stretto e tuttavia urgente di esperienza, alla signora Isotta, protagonista del racconto *L'avventura di una bagnante* di Italo Calvino, inserito nella raccolta *Gli amori difficili*¹. La lettura analitica di questo testo punterà non solo a riconsiderare un elemento eccentrico della vocazione novellistica dell'autore, ma anche a verificare come la percezione inquieta della nudità possa rinviare per via simbolica a un tema cruciale della poetica e della teoria letteraria calviniana, riguardante la figura e la funzione dell'identità autoriale sulla scena del mondo scritto e non scritto.

Le dieci avventure degli *Amori difficili* mostrano una precisa unità stilistica e tematica e si presentano come un insieme omogeneo in cui ogni storia è strutturata secondo un ordine geometrico. Nella nota introduttiva si descrive la raccolta come un gioco di combinazioni, una struttura di simmetrie e

¹ *L'avventura di una bagnante* fu pubblicato per la prima volta nel 1951 sulla rivista «Paragone Letteratura» e fu incluso nell'antologia dei *Racconti* di Calvino nella sezione intitolata *Gli amori difficili*. Nel 1964 la serie fu tradotta in francese con il titolo *Aventures* che riprende l'ironica formula con cui vengono intitolati i singoli testi. Dopo numerosi ritocchi e risistemazioni dell'intero *corpus* dei racconti di Calvino, nel 1970 *Gli amori difficili* furono pubblicati come sesto titolo della collana Einaudi *Gli struzzi*.

opposizioni, per cui ogni storia è incasellata nel suo spazio ma secondo un criterio di interscambiabilità².

Il complesso scenografico degli episodi assume un ruolo determinante, i personaggi infatti si muovono in ambientazioni descritte con esattezza, nella cui atmosfera si proiettano, per analogia o per contrasto, gli stati d'animo dei soggetti coinvolti.

Le dieci storie mettono in scena il sottile e complicato sistema di equilibri che si stabilisce nei rapporti, in modo particolare in quelli di coppia, sullo sfondo dell'Italia del *boom* economico e della rivoluzione dei costumi. Le difficoltà che si incontrano negli *Amori* consistono soprattutto nella presa di coscienza di uno spazio vuoto, che spesso si avverte anche nei legami consolidati. L'assenza è un elemento chiave di questi racconti, una dimensione che investe la sfera fisica, sentimentale e linguistica. Come spesso accade nella narrativa calviniana, anche negli *Amori difficili* il procedimento discorsivo non segue percorsi unidirezionali. Al senso di vuoto e di smarrimento che attanaglia alcuni personaggi, si contrappone il tentativo di rendere la forza e la pienezza dell'eros come carica vitale, che si muove nello spazio misterioso dell'ebbrezza e del turbamento.

La componente erotica rappresenta un'essenziale trama interna ad ogni storia raccontata, ma si tratta di un erotismo sottocutaneo, reso da Calvino attraverso il segreto linguaggio del non detto³. Contrariamente alla tendenza delle rappresentazioni icastiche dell'erotismo nella narrativa italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, Calvino preferisce puntare sulla laconicità del linguaggio come modalità più appropriata per la rappresentazione della sfera sessuale. Lo confermano non solo gli scritti successivi a *Gli amori*, ma anche le notazioni critiche dedicate all'argomento. Nell'articolo noto come *Il sesso e il riso*, per esempio, egli analizza sul piano linguistico le forme dell'eros in letteratura, notando che: «Perfino agli scrittori la cui immaginazione erotica vuole oltrepassare ogni barriera, accade d'usare un linguaggio che, partendo dalla massima chiarezza, passa a una misteriosa oscurità proprio nei momenti di maggiore tensione come se il suo punto d'arrivo non potesse essere altro che l'indicibile»⁴.

² I. CALVINO, *Nota introduttiva a Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Mondadori, Milano 1992, p. 1290.

³ Come fa notare Elio Baldi, la presunta reticenza di Calvino nei confronti dell'erotismo esplicito si spiega con il rifiuto dell'autore di banalizzare l'eros attraverso un linguaggio ormai convenzionale nella letteratura di massa. Cfr. E. BALDI, *La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino*, in «Incontri», II, 27, 2012, pp. 60-68.

⁴ CALVINO, *Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)*, in *Saggi 1954-1985*, vol. I, a c. di BARENGHI e FALCETTO, Mondadori, Milano 1995, p. 261.

Per Calvino quindi la sfida consiste nella ricerca di un linguaggio capace di rendere la forza della dimensione sessuale puntando proprio sull'ineffabilità dell'eros in quanto «mare del non dicibile».

Il connubio tra il mare, l'eros e il «non detto», è particolarmente evidente negli *Amori difficili*, dove i momenti di maggiore tensione sessuale si verificano quasi sempre in scenari marini, con il corpo femminile nudo che si carica di un forte valore simbolico, suscitando stupore e paralisi in chi guarda. Questo effetto viene talvolta stemperato da un tono ilare e da una lieve sfumatura comica prodotta dall'inversione dei ruoli tra uomo e donna.

Nella narrativa calviniana la carica erotica, l'arte della seduzione e lo spirito d'iniziativa sono prerogative dell'universo femminile, il cui slancio attivo collima con il profondo senso di inadeguatezza dei personaggi maschili, ritratti quasi sempre in una situazione di iniziale imbarazzo e goffaggine. Negli *Amori* la paralisi fisica e mentale che il corpo femminile suscita nell'uomo viene ritratta con sensibilità ed umorismo, un registro a cui l'autore ricorre spesso, soprattutto nella messa in scena dei funamboleschi corteggiamenti che ricorrono in quasi tutte le sue opere. Nella pagina saggistica precedentemente citata, Calvino spiega che il legame tra il sesso e l'umorismo è di natura antropologica, e funziona come «anticipo impaziente della felicità sperata, ma pure come riconoscimento del limite che si sta per varcare»⁵.

Le donne degli *Amori difficili* percepiscono il corpo come un inequivocabile linguaggio universale, il loro denudarsi quindi è un atto comunicativo, un'estrema dichiarazione di desiderio che vorrebbe colmare le falle della parola. Lo *humour* si produce, come si è detto, soprattutto nel contrasto tra la sicurezza e la spavalderia con cui le donne si denudano, e l'atteggiamento attonito dell'uomo⁶.

Il corpo femminile è l'indiscusso protagonista di *L'avventura di una bagnante*, che merita un'attenzione particolare non solo perché sintetizza i motivi tematici e formali degli *Amori difficili*, ma anche perché si può assumere come esempio rappresentativo dello stile calviniano nelle scritture dell'eros. A differenza degli altri, questo racconto ha una struttura più elaborata poiché

⁵ Ivi, p. 263.

⁶ Un esempio particolare di questa energia destabilizzante del nudo femminile è rappresentato nell'episodio *L'avventura di un poeta*, dove il protagonista, alla vista di Delia che danza nuda nelle acque della grotta marina, è preso da un sentimento di inquieto smarrimento, che lo conduce ad un silenzio assoluto come «il cuore più abbagliante del sole». Il *leitmotiv* dello sbigottimento e della perdita di reattività si propone anche nell'*Avventura di un lettore* e nell'*Avventura di un fotografo*. Cfr. CALVINO, *Gli amori difficili*, in *Romanzi e racconti*, cit.

presenta un'ambientazione cangiante in cui si muovono diversi personaggi, ed evidenzia una più estesa complessità tematica.

La vicenda della protagonista, la signora Isotta Barberino, si svolge in un'ingolfata atmosfera vacanziera, nell'arco di tempo che va dal mezzogiorno fino alle prime ore del tramonto, nella cornice di un anonimo paesaggio balneare. In realtà si tratta di una triplice ambientazione: la più interna è quella del mare dove la signora Isotta fa il bagno, poi c'è la spiaggia brulicante di famiglie e comitive in vacanza, e infine, una volta chiusi gli ombrelloni e le sdraio, compare sullo sfondo un modesto paesaggio di pescatori, ampiamente descritto nel finale del racconto.

L'*incipit* svela immediatamente la disavventura della protagonista che nuotando al largo ha perso il costume da bagno. Mentre il popolo dei vacanzieri prende d'assalto ombrelloni e pattini, la signora è in mare, angosciata dalla vista di quella spiaggia gremita.

Il racconto si sviluppa interamente sullo stato d'animo della protagonista, di cui si seguono i movimenti e il confronto con lo scandalo della sua nudità, che avviene in una continua altalena di percezioni conflittuali. Isotta, in preda all'ansia di trovarsi nuda in mare, cerca di convincersi che la sua è una condizione del tutto naturale, cosicché potrà risolvere il problema chiedendo aiuto ad un bagnino, ma presto subentra in lei la lotta tra la consapevole accettazione della naturalità del suo corpo nudo e il difficile confronto col *tabù* culturale e sociale cui esso rinvia.

Il mare che la ospita in quella condizione di vulnerabilità appare inizialmente come una sorta di culla, un involucro del corpo che rimanda ad uno stato prenatale: dentro quel mare immobile, racconta la voce narrante, rimane immobile lei pure, tranne per un lieve abbassamento del capo, che lei compie non per «frugarne il segreto», dato per inviolabile, ma per «asciugare nel mare le sue lacrime»⁷. In questa figurazione ossimorica si esprime pienamente il senso di una nudità che avvicina l'essere umano alla sua natura primordiale e recondita, che però genera una profonda angoscia.

A questo punto i pensieri di Isotta si riversano sulla causa della sua disavventura, ovvero il costume a due pezzi che quella mattina ha indossato per la prima volta con un po' di disagio e che, ironia della sorte, mentre nuotava le aveva dato proprio la sensazione di essere nuda⁸. Lei ammette a se stessa che indossando il bikini temeva di trasmettere alle altre villeggianti un'im-

⁷ CALVINO, *L'avventura di una bagnante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1076.

⁸ In Italia il bikini cominciò a diffondersi proprio negli anni Cinquanta, segnando un'irreversibile svolta nella moda e nei costumi delle vacanze di massa. Seguì poi la pratica del

magine di sé come di donna sportiva e alla moda, mentre lei si autodefinisce piuttosto «una signora davvero alla buona e casalinga». Questa oscillazione tra lo slancio giovanile nella scelta del costume e il sentirsi ancorata ad una consolidata immagine di semplicità e compostezza fa da preludio a un ulteriore movimento contraddittorio.

A questo punto della narrazione Calvino procede con quello che è stato definito un vero e proprio studio di nudo piccolo borghese:

E con ansia vedeva nell'acqua i raggi del sole occhieggiare in limpidi luminelli sottomarini, e mettere in luce alghe natanti e velocissimi sciami di pesciolini striati, e giù in fondo la sabbia ondulata, e quassù il suo corpo. Invano lei, avvitalo a gambe serrate, tentava di nascondere allo stesso suo sguardo: la pelle del nitido ventre biancheggiava rivelatrice, tra il bruno del petto e delle cosce, e né il muovere d'un'onda né il navigare a mezz'acqua d'alghe semisommerse confondevano lo scuro e il chiaro del suo grembo⁹.

Il corpo nudo viene rappresentato come se facesse parte della flora e della fauna marina, esso si confonde tra le alghe e i pesci, rendendo una sensazione di simbiosi amniotica tra la donna e il mare. I movimenti di Isotta sono impacciati e diretti dall'imbarazzo, ma sono descritti come se si trattasse di una danza con avvitalenti e movenze a mezz'acqua. L'allusione prevale sul realismo, il nudo femminile infatti è reso sottilmente attraverso le sfumature dei colori, nel gioco di luci ed ombre, dove il contrasto chiaroscurale del «biancheggiare del ventre» e del «bruno del petto e delle cosce» sostituisce ogni dettaglio realistico.

La descrizione prosegue facendo risaltare i movimenti del nuoto della donna, ritratta in una buffa danza acquatica in cui deve controllare l'affioramento della sua nudità dal mare:

La signora riprese a nuotare in quella sua ibrida maniera, tenendo il corpo più basso che poteva, ma, pur senza fermarsi, si voltava a guardare con la coda dell'occhio dietro le spalle: e a ogni bracciata tutta la bianca ampiezza della sua persona ecco appariva al giorno nei contorni più riconoscibili e segreti. E lei ad affannarsi, a cambiare modo e senso del nuoto, e si girava nell'acqua,

topless cui già si accenna negli *Amori difficili*, e a cui Calvino avrebbe dedicato uno dei pezzi della serie di *Palomar*.

⁹ CALVINO, *L'avventura di una bagnante*, cit., p. 1077.

s'osservava in ogni inclinazione e in ogni luce, si contorceva su se stessa; e sempre quest'offensivo nudo corpo le veniva dietro¹⁰.

In questo passaggio la sottolineatura ricade tutta sulle azioni: Isotta si dimena nel tentativo di nascondersi, ma nello stesso tempo si guarda con la coda dell'occhio, si osserva da ogni angolazione, tradendo così una lieve inclinazione narcisistica che fino alla fine del racconto viene continuamente sottoposta ad una sorta di negazione. In questo frangente infatti, Isotta si sente in fuga dal suo stesso corpo, che in passato è stato per lei motivo di gloria e che adesso avverte come qualcosa di offensivo.

La situazione di Isotta potrebbe essere letta come una esatta riproduzione del sogno di nudità descritto da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*. Secondo quanto riportato nel trattato, il sogno di trovarsi nudi o poco vestiti in presenza di terzi è analiticamente rilevante solo quando accompagnato dalla sensazione di vergogna, «[...] quando si vuol fuggire o nascondersi, e proprio allora si soggiace alla caratteristica inibizione di non potersi muovere, sentendosi incapaci di mutare la penosa situazione»¹¹. Un'importante caratteristica di questo sogno tipico, spiega Freud, è il contrasto tra la componente primaria dell'attività onirica, cioè l'adempimento del desiderio, e le forze sconosciute che fanno prevalere il senso di vergogna¹². Analizzando tutte le componenti di tale sogno tipico, Freud definisce i sogni di nudità come sogni di esibizione che rimandano allo stato edenico della prima infanzia in cui la nudità, non ancora censurata, non ha nulla a che fare con la vergogna.

La presenza di «spettatori» quasi sempre sconosciuti, o di persone dai tratti indistinti, è determinante, poiché essi rimangono indifferenti davanti al corpo nudo, assumendo un atteggiamento solenne e rigido. Il processo di censura, spiega poi Freud, ha eliminato l'ambizione del sognatore di essere desiderato dagli astanti, ma si tratta pur sempre di un sogno di esibizione.

L'elemento esibizionistico sembra ripreso nell'*Avventura di una bagnante*, dove la presenza di terzi incide inevitabilmente nell'elaborazione della nudità, proprio come nel sogno freudiano. Un particolare del racconto che ci riporta direttamente al sogno di esibizione è che nessuno in quel mare sembra rispondere all'appello implicito di Isotta: intorno a lei solo indifferenza e distacco, un «[...] ergersi di siepi di malizia e sottinteso, un rovetto di pupille pungenti,

¹⁰ Ivi, pp. 1077-1078.

¹¹ S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. III, a c. di C.L. MUSATTI, Boringhieri, Torino 1967, p. 226.

¹² *Ibidem*.

d'incisivi scoperti in risi ambigui, di repentine soste interrogative [...]»¹³. Nel racconto si allude chiaramente alla componente rimossa nel sogno di nudità, ovvero il segreto desiderio di suscitare attrazione negli sconosciuti intorno a lei, un sentimento che però è mascherato e contrastato dal senso del pudore.

Ecco che questa rete d'allusioni obbligatorie era già tesa intorno a lei, come l'aspettasse al varco, come se ognuno di questi uomini da anni fantasticasse d'una donna cui doveva capitare quel ch'era capitato a lei, e passasse le estati al mare sperando d'esser lì al momento buono¹⁴.

Altro sentore di questa oscillazione tra onta e orgoglio esibizionistico è la scelta di Isotta di escludere le donne dalla rosa dei possibili salvatori, negandosi con ciò quella che sarebbe stata la soluzione più semplice e meno imbarazzante. Questa esclusione è riconducibile, come in altri episodi, ad una mancanza di complicità e di solidarietà femminile, una modalità di relazione così diversa da quella «facilità pericolosa» che si registra negli incontri con gli uomini.

Mentre in altri racconti degli *Amori difficili* si evidenzia l'incompatibilità dei linguaggi maschile e femminile, nel caso della signora Isotta invece la difficoltà consiste nella comunicazione tra donne. Si noti anche come l'esperienza dell'eros sia riferita non solo al piano della fisicità, come dimostra l'accento al «segreto carnevale tra sposi» con suo marito, ma più in generale alla complicità e alla facilità di interazione con l'altro sesso.

La donna che prende il sole nuda in pattino accresce in Isotta la consapevolezza dell'incomunicabilità con le sue simili, poiché quella orgogliosa esposizione del corpo nudo è per lei un affronto derisorio al suo senso di vergogna, anche se si affaccia nella sua mente il pensiero che l'«allegria del proprio corpo nel costume a due pezzi» e il suo coraggio iniziale possano aver rappresentato per lei le tappe di una ricerca, una «folle corsa a quello stato di nudità»¹⁵.

Nonostante i ripensamenti, il disagio non la abbandona, la induce anzi ad un certo punto a un grande senso di colpa:

[...] si sentiva messa al bando dal mondo intero, e non capiva perché questa nudità che tutti portano con sé da sempre, bandisse ora lei sola, come fosse la sola a essere nuda, l'unica creatura che potesse restare nuda sotto il cielo¹⁶.

¹³ CALVINO, *L'avventura di una bagnante*, cit., p. 1079.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 1082.

¹⁶ *Ibidem*.

Una prospettiva di salvezza comincia ad affacciarsi quando, un attimo prima di avvistare in lontananza su di una barca un ragazzotto che sventola una sottoveste come una bandiera, Isotta giunge a un'ultima significazione del suo corpo nudo: non una colpa, ma una natura cresciuta addosso e da sempre accettata come «carne e radice del suo essere al mondo»¹⁷.

Finalmente in salvo, la donna immagina che i suoi benefattori, guardandola vestita, possano cercare di ricordarsela come l'hanno vista sott'acqua con le maschere: questa volta però il pensiero di essere guardata e desiderata non è più motivo di turbamento. Si potrebbe affermare che, una volta scampato il pericolo, la signora Isotta si liberi per un istante del *tabù* che agisce nel freudiano sogno di esibizione.

Tutto il racconto di Calvino ci porta quindi nel cuore di questo processo, da cui emerge una esperienza della nudità come condizione naturale ed essenziale dell'essere umano, sottoposta però ad una forzata inappartenenza e negazione. In questo quadro prospettico il nudo crea una fraternità segreta che accomuna tutti gli uomini, e l'eros consiste quindi nella ricerca, tormentata ma necessaria, di un rapporto con se stessi e con gli altri, che superi le barriere culturali e difensive stratificate nella nostra vita psichica e sociale.

L'avventura di una bagnante si conclude con la descrizione del paesaggio di pescatori che compare solo quando in spiaggia si smantellano gli orpelli del turismo e sullo sfondo si staglia la vita di paese, con i suoi abitanti e le attività quotidiane ritratte nei dettagli in un lungo capoverso senza pause di punteggiatura. Lo scenario descritto rende il senso del ripristino di un equilibrio, quello interiore della signora non più nuda, ma anche quello del paesaggio che, spogliato dell'inessenziale, può anch'esso recuperare la sua originaria identità.

Nell'analizzare questa breve novella degli anni d'esordio di Calvino, mi sono soffermata in modo particolare sulla dinamica della negazione della nudità in cui è sottesa invece una volontà esibizionistica. Questo moto conflittuale e ondulatorio è presente in tutto il racconto e, come abbiamo visto, rimanda esplicitamente alle basi teoriche della psicologia freudiana. Al di là di questo piano primario dell'interpretazione, ciò che ritengo interessante rilevare è che nella produzione calviniana degli anni successivi tale processo sembra destinato a reiterarsi e a complicarsi facendo emergere, in forma traslata, il problematico rapporto dell'autore non tanto e non solo col vissuto autobiografico, quanto con la delineazione della propria identità di scrittore.

¹⁷ Ivi, p. 1083.

Nella saggistica e nella narrativa calviniana degli anni più maturi si intensifica la riflessione sullo spazio che il romanzo apre alla rappresentazione dell'inconscio, che per Calvino è un territorio in cui chi scrive rischia di ridursi, come si legge in *Cibernetica e fantasmi*, ad espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime¹⁸. Tale problematica, centrale nell'opera calviniana, confluirà nella ricerca di forme sperimentali della narrazione: si pensi ad esempio alla struttura combinatoria del *Castello dei destini incrociati* (1972) e alla dimensione ipertestuale in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

Il ricorso alla combinatoria nel *Castello* contribuisce ad una sorta di spersonalizzazione della voce narrante che, una volta chiamata a inserire la propria storia nel cruciverba di racconti, risulta inesorabilmente condizionata dalle sole carte rimaste nel mazzo. Altri aspetti strutturali, ad esempio la caratterizzazione standardizzata dei personaggi e il richiamo ai miti letterari, possono persuaderci ad intravedere nel romanzo una declinazione del concetto barthesiano di «morte dell'autore»¹⁹.

Ancor prima della comparsa del noto saggio di Barthes nel 1968, Calvino si accostava all'opera dello scrittore francese Raymond Queneau, fondatore dell'Opificio di letteratura potenziale, ovvero il gruppo parigino dell'Oulipo²⁰. Ragione fondante del movimento era la convinzione che il processo inventivo potesse fare a meno dell'ispirazione e della soggettività dell'autore, infatti l'uso delle cosiddette *contrainte* da loro elaborate serviva ad esplicitare al massimo grado le loro potenzialità creative, e al contempo ostacolava e bloccava una scrittura come «libero fluire dell'inconscio», fortemente contrastata da Queneau in piena polemica antisurrealista²¹.

¹⁸ CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in *Saggi*, cit., p. 216.

¹⁹ Il saggio di Barthes si conclude con il noto rovesciamento del mito dell'autore in favore della «nascita del lettore» che, in quanto destinatario della scrittura, riunisce in sé la molteplicità e la totalità dell'opera. (Cfr. R. BARTHES, *La morte dell'autore* [1968], in *Il brusio della lingua*, tr. it. di B. BELLOTTO, Einaudi, Torino 1988, p. 56.) La virtualità dei racconti che compongono *Il castello dei destini incrociati* viene spesso attribuita alla valorizzazione di una partecipazione attiva del lettore messo nelle condizioni di ricostruire mentalmente la sovrapposizione delle storie. Tale interpretazione appare già nell'autorevole analisi di Maria Corti *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978.

²⁰ Nel 1967 Calvino tradusse il romanzo *Les fleurs bleues* di Queneau accostandosi, se pur in modo indiretto, alla materia oulipiana. Durante gli anni vissuti a Parigi, tra il 1967 e il 1980, frequentò le riunioni dell'Oulipo in qualità di membro straniero del gruppo.

²¹ Il nesso tra la nascita dell'Oulipo e il rapporto di Queneau con la scrittura autobiografica viene ampiamente analizzato in A. FERRARO, *Raymond Queneau. L'autobiografia impossibile*, Forum, Udine 2001.

Alla fine degli anni Sessanta la questione della figura e della funzione autoriale si imponeva sempre più nella sua sostanza teorica, spingendosi oltre il rifiuto di un'interpretazione orientata sulla biografia dell'autore, e delineando, come vedremo inseguito, una nuova configurazione complessiva del sistema letterario.

Nel *Castello* Calvino presenta ai lettori una turbinosa *impasse* sull'inferenza dell'inconscio nella scrittura, si tratta di pagine in cui la voce narrante si confonde con quella autoriale esasperando la doppia tensione tra negazione e affermazione di sé (simile a quella della bagnante degli *Amori difficili*). Nel capitolo «Anch'io cerco di dire la mia» ad esempio, si legge:

[...] La materia prima dello scrivere non è tutto un risalire alla superficie di grinfie pelose, azzannamenti cagneschi, cornate caprine, violenze impedito che annaspano nel buio? Ma la cosa può anche essere vista in due modi: che questo brulicare demoniaco all'interno delle persone singole e plurali, [...] sia un modo di fare e di dire che non sta bene, e convenga ricacciare tutto giù, oppure sia invece ciò che più conta e visto che c'è sia consigliabile farlo venir fuori; due modi di vedere la cosa poi a loro volta variamente mescolati, perché potrebb'essere che il negativo per esempio sia negativo ma necessario perché senza di quello il positivo non è positivo, oppure che non sia negativo affatto mentre il solo negativo caso mai è quello che si crede positivo²².

Secondo Raffaele Donnarumma, questa oscillazione tra psicologismo e messa in mora dell'Io assume le sembianze di una forma in un certo senso patologica della rimozione, in quanto essa si ripiega nell'ossessiva inclinazione all'ordine e al rigore combinatorio²³. Lo studioso interpreta l'antipsicologismo calviniano come una sorta di «resistenza esibita», e conferma come anche in altri scritti di Calvino la prospettiva di una completa cancellazione dell'identità susciti un'aperta protesta narcisistica²⁴.

Il doppio gioco di angoscia e rivendicazione della «nudità» dell'autore si ripropone nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui le maschere autoriali si dissolvono e nel contempo si moltiplicano attraverso una raffinata ambivalenza di artifici narrativi e diegetici. La dissoluzione della figura dell'autore, prodotta dal protagonismo dei personaggi lettori e dal dominio dell'apocrifo, si combina con una decisa affermazione dell'istanza

²² CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., pp. 592-593.

²³ R. DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008, p. 112.

²⁴ *Ibidem*.

autoriale rappresentata dallo scrittore Silas Flannery (ma anche dal traduttore Ermes Marana)²⁵.

Nel capitolo dedicato alle pagine del diario di Flannery si contrae nuovamente il paradigma calviniano della scrittura al di fuori dell'Io, subito contraddetta dal bisogno di autoaffermazione. Dopo la famosa dichiarazione di eco barthesiana, «come scriverei bene se solo non ci fossi!», Flannery si esprime in questi termini:

[...] tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive ... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta²⁶.

Carla Benedetti, nel suo saggio *Pasolini contro Calvino*, ha analizzato argutamente questa attitudine calviniana definendola una «viziosa dialettica» riconducibile alla generale condizione del sistema letterario nell'età tardo-moderna. Come nota Benedetti, nel diario di Flannery, portavoce di Calvino, lo scrittore si arena su una precisa questione: «lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale» configurano una certa identità dell'autore che viene assunta dai lettori e dai critici come termine di paragone per l'interpretazione della sua opera passata e futura. La viziosità del circuito consiste proprio nel fatto che lo scrittore rischia di farsi condizionare dall'immaginario costruito dai lettori intorno alla sua stessa persona²⁷.

Secondo Benedetti le varianti stilistiche nettamente distinguibili nei dieci micro-romanzi del *Viaggiatore* non rappresentano tanto una rinuncia alla dimensione interiore di chi scrive, quanto un tentativo di scongiurare una

²⁵ Nella sua analisi del *Viaggiatore* Cesare Segre propone una minuziosa ricostruzione degli espedienti e delle istanze narrative del romanzo per dimostrare come il rilievo dato al lettore, e la possibilità della «morte dell'autore», siano aspetti accennati ma non particolarmente caratterizzanti. Al contrario, l'atto della scrittura, secondo Segre, è trattato come qualcosa di sacrale, quasi «divino», infatti egli sostiene perentoriamente che: «Questo non è il romanzo del Lettore, come affrettatamente si è detto, bensì il romanzo dello Scrittore» C. SEGRE, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti Critici», 39-40, 1979, p. 193.

²⁶ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 779.

²⁷ C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 81.

tipologia di ricezione fondata sul sistema di riconoscimento dello stile autoriale precedentemente descritto. Il moltiplicarsi delle istanze narrative, e lo stravagante sogno di una letteratura fatta tutta d'apocrifi, intendono inoltre affermare l'immagine dello scrittore che, colto nell'atto creativo, mette in scena un Io intermedio, predispone una personalità fittizia²⁸.

In Calvino il dissidio interiore tra svelamento e mistificazione si presenta come un dato insito non solo nel «mettersi a nudo» come scrittore, ma anche nel complesso rapporto che, alle soglie del secolo, si stabilisce tra la scrittura e il mondo. Venuti meno i capisaldi della modernità, spiega Benedetti, la letteratura, «spogliata» dal realismo, dalla forma, e dal valore straniante del nuovo, necessita di rilegittimarsi e ripensare la propria ragion d'essere²⁹. La via intrapresa da Calvino sembrerebbe quella di sfidare la laconicità del linguaggio per poter rappresentare, attraverso l'imperativo dell'esattezza, la complessità sfuggente e ambigua del reale, «lo scrivibile che attendere d'essere scritto» di cui parla Flannery nel testo sopracitato.

Il filo conduttore che lega il racconto esordiale degli *Amori difficili* e le sperimentazioni narrative degli anni Settanta risiede nel ventaglio allegorico che si apre intorno all'immagine della nudità come esperienza caratterizzata dal dissidio tra orgoglioso svelamento e tormentosa dissimulazione, una dinamica che sembrerebbe riguardare una ricerca sul piano sia strettamente personale che teorico e letterario.

Nell'*Avventura di una bagnante*, così come in altri episodi degli *Amori*, la nudità è uno stato che crea disordine e scompiglio. La signora Isotta si trova nella condizione di dover ripensare la propria identità fino a quel momento elaborata secondo un sistema di valori di lì a poco destinato a vacillare. In questo suo altalenante percorso di conoscenza essa riscopre una nuova appartenenza alla propria corporeità inesorabilmente rivelata all'altro.

Nella produzione calviniana successiva non sono più i personaggi a «mettersi a nudo» ma lo scrittore stesso, in un contesto di aperto dibattito sulla letteratura come *maison de verre*, secondo il programma dei surrealisti, ma anche sulla totale espulsione dell'autore promossa invece dall'avanguardia post-strutturalista.

Sulla base di queste considerazioni è possibile intendere gli *understatement* calviniani, in particolare nel *Castello* e nel *Viaggiatore*, come espressione di una doppia tensione esistenziale e di ricerca teorica.

²⁸ Ivi, p. 87.

²⁹ Ivi, p. 131.

Il tenace sforzo dell'autore di escludere dalla scrittura il proprio vissuto può essere letto come un meccanismo assimilabile al sogno di nudità. Lungi da ogni tentazione di voler psicanalizzare la poetica calviniana, il rimando a *L'interpretazione dei sogni* di Freud permette di tracciare un ponte di collegamento tra gli smottamenti d'animo che si agitano nella mente della protagonista di *L'avventura di una bagnante*, divisa tra il narcisismo e il *tabù* della nudità, e la dialettica calviniana tra eclissi dell'Io e rivendicazione, pur sempre protratta e apparentemente residuale, dello statuto autoriale.

Sonia Rivetti

«IO NON CONTO».
«NOI CREDEVAMO» DI ANNA BANTI DAL ROMANZO AL CINEMA

A Jean Vigo, che mi ha aperto gli occhi

Il 12 novembre 2010 esce *Noi credevamo*, il film di Mario Martone «liberamente ispirat[o]», leggiamo nei titoli di testa, «a vicende storiche realmente accadute e al romanzo di Anna Banti *Noi credevamo*».

Anna Banti: chi è costei? Faccenda complessa, se per cinquantacinque anni questo interrogativo ha ritmato (turbato) la sua incompresa attività narrativa fino ad aprirsi, come un canto disgraziato, in *Un grido lacerante* che la inchioda alla *Maddalena penitente* del Caravaggio scelta per copertina, avvolta nello scialle rosso e nelle perle che s'è strappata dal collo. China, piange e nulla dice del dolore che ha in corpo. Pure noi tenderemo di sbrigliarla.

Siamo in un troppo caldo luglio 1914. Una diciannovenne Lucia Lopresti (questo il suo vero nome) che frequenta la terza liceo al Tasso di Roma è folgorata da due occhi miopi che schiudono al nuovo insegnamento di storia dell'arte, quelli del professore Roberto Longhi. Nell'aula tutti gridano alla Rivelazione: «Si succedon gli scatti della macchina, le immagini in bilico oscillano, la voce dell'illustratore persevera e quel focherello del lume abbrunato, sulla cattedra, è come l'espressione di un tempo immutabile, una inutile lampada votiva»¹. Comincia qui la sua educazione allo sguardo che, se non alimenterà, come per il futuro allievo Pasolini, una carriera da regista, pur vagheggiata², le riserva un posticino (fondamentalmente obliato) dapprima come critica d'arte³, poi come recensore cinematografico.

¹ A. BANTI, *Sette lune*, Bompiani, Milano 1941, p. 33.

² In un'intervista, alla domanda se fosse vero che avrebbe voluto fare la regista, risponde: «Sì, ma non è stato possibile perché negli anni '30-'40 non era ammesso che una donna facesse questo mestiere» (S. PETRIGNANI, *La sfortuna di essere seri*, in «Il Messaggero», 8 novembre 1983).

³ Dal 1919 al 1929 Lucia Lopresti firma nove pezzi di critica d'arte. La scrittura artistica continuerà parallela a quella narrativa (cominciata nel 1930 con il racconto *Barbara e la*

Dal febbraio all'agosto 1950⁴ consegna i primi tre interventi relativi al cinema alla neonata rivista «Paragone-Letteratura». Dal gennaio-marzo 1952 al dicembre 1977 collabora regolarmente alla rubrica «Il cinema» de «L'Aprondo».

Ma cosa rappresenta il cinema per la Banti? In uno studio sul rapporto tra la Banti e il cinema, presentato al Convegno di Studi sull'opera di Anna Banti tenutosi a Firenze nel maggio 1992, Guido Fink affronta la questione in termini di «ricordo di un *altro film*, di immagini diverse da quelle che stanno scorrendo sullo schermo»⁵. Nella sua introduzione al volume *Cinema: 1950-1977*, che raccoglie le recensioni e i saggi cinematografici della scrittrice, Maria Carla Papini parla invece di «tramite all'espressione di quell'impegno che mai si era voluto apertamente dichiarare nelle sue opere»⁶. Come a dire: una lettura leggera e una lettura impegnata.

Noi crediamo a una Banti amatrice di cinema, che a questo linguaggio artistico non chiede intelligenza (e ce lo provano il suo atteggiamento di bastian contrario alle mode, l'inclemenza nei confronti di amici registi, il sovvertimento della scaletta recensoria, gli errori nei titoli dei film): solo l'indicazione di un sentiero di verità, di moralità, di tenerezza atta a spiegare l'umanità nelle sue ribellioni, nei suoi contrasti, nei suoi disagi, e, in ultima istanza, sé stessa.

E allora c'è da scommettere che questa scrittrice alle prese con la cattiva sorte avrebbe sorriso alla notizia che un napoletano, dopo avere appreso dalla *Pianura proibita* di Cesare Garboli dell'esistenza di *Noi credevamo*, sia rimasto affascinato dal taglio d'anima con cui la tematica risorgimentale vi viene trattata, al punto da sentirsi pronto all'azione.

Romanzo e film si soccorrono l'un l'altro. Il primo apre l'interno di un appartamento torinese dove il settantenne Domenico Lopresti, impiegato statale in pensione, vive con la moglie Marietta e i figli Teresa e Luigi, autocondannato al silenzio: «[...] uscire, parlare. Ecco: parlare. Non me la sento, non voglio e le palpebre chiuse difendono la mia volontà»⁷. Il secondo si avvia

morte apparso su «La Tribuna» sotto lo pseudonimo di Anna Banti), che risente comunque dell'esperienza visiva.

⁴ Precisamente: nel n. 2 del febbraio 1950 appare la recensione alla *Manon* di G.-H. Clouzot, nel n. 4 dell'aprile 1950 la recensione a *La bellezza del diavolo* di R. Clair e nel n. 8 dell'agosto 1950 il saggio sul Neorealismo nel cinema italiano.

⁵ G. FINK, *Il cinema: i «Cimeli pallidissimi»*, in *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi a Firenze, 8-9 maggio 1992*, a c. di E. BIAGINI, Olschki, Firenze 1997, p. 31.

⁶ BANTI, *Cinema: 1950-1977*, a c. di M.C. PAPINI, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, Firenze 2008, p. XII.

⁷ BANTI, *Noi credevamo*, Mondadori, Milano 1967, p. 11.

nella compagna cilentana nell'anno 1828 dove i soldati borbonici scovano un cospiratore: «Ja, jesse fore, ja». Il capitano lo prende per il bavero e gli intima di parlare («Allucca viva 'o rre!») ma l'uomo non apre bocca, sputa in terra.

Il comportamento di questo irriducibile anonimo è un commento al passato di Domenico e al motivo della sua condizione presente: calabrese, è stato un patriota antiborbonico che, dopo avere assistito al tradimento degli ideali repubblicani, si è insediato, a mo' di flagello, nella città del vincitore e in una indifferenza per il progresso della Storia. Ma un giorno prende la penna in mano e, in prima persona, ripercorre le sue memorie nella necessità di pesare, al filtro della distanza, errori e fedeltà.

Se Domenico è il protagonista del romanzo della Banti, elaborato sulla base delle carte del nonno rivoluzionario, il film di Martone si dirama a seguire le strade di tre personaggi (Salvatore, Domenico e Angelo), diversi per estrazione sociale ma uniti dal consacrimento alla Giovine Italia.

La vicenda di Salvatore, umile figlio di manenti, si esaurisce nel primo dei quattro capitoli in cui si articola il film (*Le scelte*). Salvatore si è trasferito con la moglie Rosa a Torino per coordinare la spedizione promossa da Mazzini. In particolare, viene incaricato di andare a Ginevra e di procurarsi il pugnale con cui Antonio Gallenga, detto Procida, dovrà attentare alla vita del re di Savoia Carlo Alberto. Ma Gallenga scompare, il piano fallisce e con esso l'insurrezione. Così Salvatore prende la sua sposa incinta e fa ritorno al paese natale.

Nel giorno del battesimo del figlio Saverio si consuma un duello tra Salvatore e Angelo. Costui considera l'amico un traditore, che alle prime difficoltà ha rinnegato il nobile progetto di una patria libera e giusta per ritornare servo dei latifondisti. Stravolto dall'ira, afferra un coltello e, a colpi ripetuti, quei colpi che, metaforicamente, Salvatore non ha saputo sferrare alla monarchia tiranna, lo uccide. E scappa.

La prima parte si chiude con il funerale di Salvatore. Da lontano, valigia alla mano, Domenico saluta il "fratello", mentre la voce di Mazzini, severa, predica la perseveranza.

Nella seconda parte (*Domenico*) romanzo e film si congiungono. Scrive la Banti:

Tante volte eravamo stati frugati, perquisiti fino alle più intime nudità, che ormai lo subivamo passivamente, senza reagire; ma mai lo fummo in modo così vituperoso come in quella gelida sera, nel piazzale davanti al carcere, sotto il nevischio. Fu questo il marchio definitivo che ci segnò nelle carni e nell'animo. Tutto, intorno a noi, era abbruttimento, la stessa solitudine del luogo ne era macchiata. Livido il cielo, livide le nostre membra seminude di

bestie tremanti fra truci scimmioni vestiti da soldati, mentre il comandante del Bagno pretendeva atterrirci con un discorso furibondo: il suo benvenuto. Pare che ci minacciasse delle più orrende torture, ma credo che nessuno di noi fosse in grado di ascoltarlo: la sua voce pesante e insieme stridula mi arrivava col fragore di una valanga misto a squittii di uccelli rapaci⁸.

Martone inquadra il piazzale davanti al carcere di Montefusco e si sofferma sul gesto delle guardie che, a mano a mano che ordinano a Domenico e agli altri condannati di spogliarsi, ammucchiano gli indumenti su una cassa contenente i libri che hanno portato con sé, sommergendoli.

Il comandante assiste alla scena da una grata. E qui il regista, forse come omaggio a colei che, nel suo piccolo, pure aveva contribuito alla fioritura degli studi sul Caravaggio⁹, sembra riferirsi alla *Decollazione di San Giovanni Battista*, dove il boia si accinge ad allungare il colpo finale sotto lo sguardo di due carcerati alle sbarre.

Martone rende esplicito l'implicito della Banti: il Domenico del romanzo non ricorda le parole dette dal comandante, che, sullo schermo, suonano forti in condanna dell'attività di lettura e di scrittura:

[...] leggere è tempo perduto, se va a farni' comm'a vuje, tutti dottori, e guardate comme ve site arruvinare. Mannaggia 'e penne, 'e carte, 'a 'nchiostra, e tutt'e libri 'ncoppa'a faccia ra terra, sono quelli che vi hanno sconvolto la mente. Non chiedete mai libri, carta e penna o altro oggetto che serva a scrivere! Non dovete corrispondere con nessuno fuori da questo Bagno. Oltre ai libri che tenete con voi, e che solo se vi comportate bene vi saranno restituiti, non ne sperate altri. Venticinque legnate per ogni briciolo di carta, venticinque per ogni penna o matita; puntali e natiche a sangue per ogni lettera clandestina che qui entra o esce.

Questo discorso fa da contrappunto al pensiero di Domenico, il quale, non solo ha cara la lettura al tempo della barbarie («Io mi fingevo assorto nella lettura di un mio Dante che entrando a Montefusco mi era stato confiscato e soltanto adesso, dopo lunghe richieste, mi era stato concesso, tartassatissimo, tagliuzzato, frugato»¹⁰) ma, scrivendo la propria autobiografia, riconosce la virtù salvifica della scrittura:

⁸ Ivi, p. 132.

⁹ Cfr. L. LOPRESTI, *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio*, in «L'Arte», a. XXV, fasc. 2-3, marzo-giugno 1922, p. 116; LOPRESTI, *Sul tempo più probabile della «Madonna dei pellegrini»*, a S. Agostino, in «L'Arte», a. XXV, fasc. 4, luglio-agosto 1922, p. 176.

¹⁰ BANTI, *Noi credevamo*, cit., p. 148.

[...] oggi tengo al mio cervello e dunque alla mia memoria come all'unica speranza di sopravvivere, non so dove, non so per chi, dato che per nessuno scrivo. Sopravvivere? Mi correggo: vivere¹¹.

C'è una situazione che ritorna vivissima alla mente di Domenico. Nonostante la condivisione della sofferenza, resta, tra i carcerati, la divisione in classi:

Nel carcere superiore eravamo suddivisi in una diecina di camerotti – Castromediano li chiamava topaie, e tali erano – che si aprivano su una corsia comune. Quello che Sigismondo e i suoi amici avevano scelto e ripulito alla meglio si distingueva dagli altri per una lindura e un ordine particolari: che erano già un lusso. Io mi ero allogato avendo a compagni artigiani costumati ma poverissimi, giacché povero anch'io, pochi conforti potevo procurarmi¹².

Il film calca sul sentimento di pietà che Domenico nutre nei confronti degli umili attraverso una scena: dopo avere richiesto agli aristocratici di ammettere alle loro discussioni politiche notturne anche i detenuti plebei, motore del cambiamento, dinanzi alla loro indecisione si ritira nella sua cella e posa uno sguardo sul compagno assennato alla destra e una mano sul compagno alla sinistra ad accomodargli la coperta.

Ciò che unisce altolocati e poveracci è la resistenza contro chi vorrebbe estorcere loro la confessione:

[...] ci spinsero in mucchio in cortile e lì trovammo allineati un manipolo di “cacciatori” col fucile spianato contro di noi. “Gridate viva il re” intimò il comandante “o ordino di sparare.” Noi, zitti e composti in silenzioso furore¹³.

Nella ricerca dei voltabandiera la Banti (e Martone) inserisce, quasi per compensazione, l'amicizia tra Sigismondo di Castromediano, monarchico, e Domenico, repubblicano. Pur opposti per ideologia, i due soccombono davanti alla legge del rispetto. Il duca scusa Domenico, che «h[a] un cattivo carattere»¹⁴. E Domenico, quando il duca viene accusato di avere firmato una supplica per uscire dal carcere, non dubita della sua integrità e lo accompagna ai cancelli della libertà.

¹¹ Ivi, pp. 139-140.

¹² Ivi, pp. 152-153.

¹³ Ivi, pp. 154-155.

¹⁴ Ivi, p. 149.

Nella terza parte (*Angelo*) recuperiamo Angelo, invecchiato ma inalterato nella sua indole di uomo più stomaco che cervello. Un tetto sotto cui ripararsi, la salute che borbotta sono fatti secondari rispetto all'ansia di lottare con il tempo, con i compagni che ripetono come fantocci di aspettare, con gli occhi che non se la sentono di dormire e che nelle luride strade parigine, dove è esiliato, cercano coscienze che abbiano il suo stesso fervore demoniaco. Parla pochissimo, ne ha abbastanza dei discorsi a tavolino che hanno lasciato l'Italia immutata: vuole agire, rischiare spirito e corpo. Così, insieme a Felice Orsini e ad altri cospiratori, pianifica di uccidere Napoleone III davanti al teatro dell'Opera, confidando in questo delitto anche come assoluzione personale per l'assassinio di Salvatore. Ma l'attentato viene scoperto e Angelo è condannato alla decapitazione.

Prima di arrivare alla conclusione (se di conclusione si può parlare), dobbiamo volgerci ai personaggi femminili. Tra le donne del romanzo spicca Cleo, la cognata francese di Domenico; nel film la principale comparsa femminile è Cristina di Belgiojoso, una figura storica assente nel libro della Banti.

Cleo si sporge dai ricordi di Domenico nel momento in cui intona un canto che lega ostinazione e perdita:

Di prima sera la sentivo cantare a mezza voce accompagnata dall'arpa: presi l'abitudine di ascoltarla a Chiaravalle dove si stava per lunghi mesi, per economia. Ero sui quattordici anni e da tempo sapevo tutto sulla setta e su tante altre cose, sicché mi credevo uomo fatto, adesso a mio padre pensavo di rado, pur avendo restituito alla sua memoria stima e rispetto. Ma il suo modo di cospirare, quel poco che mi era venuto all'orecchio dei Carbonari e delle "vendite" mi pareva un giocare al gatto e al topo, insomma roba vecchia. Io almanaccavo ben altro, sognavo la lotta dichiarata, la guerra aperta, anche se non mi rendevo ben conto contro chi si dovesse combattere. Studiavo disordinatamente, senza dare esami e leggevo quel che mi capitava, in specie libri di storia che mi prestava don Zimadore. Per il momento non facevo progetti, aspettavo con impazienza non so che occasione, languendo per il desiderio di possedere un fucile tutto mio. Quel tempo fu per me una lunga estate, giacché passavo la santa giornata vagabondando dove mi piacesse, oppure oziando in giardino dove, appunto, mi raggiungeva il canto melanconico di Cleo¹⁵.

Per chi si strugge questa donna due volte straniera, francese e passionale in una famiglia di italiani meridionali che hanno in onore la brutta terra? Per

¹⁵ Ivi, pp. 471-472.

l'immagine di Gioacchino Murat, l'uomo impavido che odiava gli oppressori e che era stato fucilato come traditore e ribelle.

Il trasporto che inconsciamente il giovane Domenico prova verso questa cognata impetuosa e fragile si trasforma in trasporto verso la causa rivoluzionaria e culmina nell'assestamento del delirio di Cleo in punto di morte, che gli ordina di recarsi nella cella dove Murat era stato tenuto prigioniero e di recuperare un fantomatico piano per liberare il Regno.

Anche l'apparizione di Cristina di Belgiojoso è incorniciata dalla musica:

Monsieur Vincenzo Bellini a obtenu une commande du Théâtre de l'Opéra de Paris, ainsi les français se feront pardonner leur volatilité: je crains en effet qu'ils se fatigueront bientôt de la monarchie constitutionnelle, comme ils se sont fatigués de la monarchie absolue, puis de la république sous toutes ses formes, puis de l'empire, puis à nouveau de la monarchie... Mais maintenant on va écouter la musique de notre ami.

L'ironico discorso di benvenuto agli esuli italiani e alle grandi personalità della cultura e della politica francese riunite nel suo salotto parigino, e il suo stesso aspetto candido e sottile che non si accorda alle forme prosperose delle altre dame dell'epoca testimoniano che ci troviamo di fronte a una donna d'intelletto, che sposa il progresso nelle arti e nella società e predica finemente il suo credo democratico: «[...] quando mi valgo del verbo credere esprimo una speranza e non già una cognizione».

Angelo è rapito dalla sua bellezza fuori canone e, soprattutto, dal suo attivismo politico che lo esalta nella campagna mazziniana. Ma, mentre Cristina, per quanto sentimentale, non manca di controllo razionale, che la porta a considerare l'educazione del popolo alla rivoluzione un processo lungo e faticoso, Angelo pecca di impazienza.

Nella quarta e ultima parte (*L'alba della nazione*) il film si riallaccia al romanzo. L'Italia unita sotto la monarchia sabauda è fatta, il sogno repubblicano è svanito. Eppure Domenico, ormai anziano e segnato dagli anni di prigionia, accorre alla chiamata di Garibaldi che vuole conquistare Roma militarmente contro il volere del governo italiano. L'ultima delusione lo attende ad Aspromonte, dove i garibaldini sono sbaragliati dalle forze piemontesi.

Credono che io dorma, che passi dal sonno a un dormiveglia incosciente: che, insomma, non abbia più la testa a posto¹⁶.

¹⁶ Ivi, p. 11.

Comincia così il romanzo della Banti, dalla fine. Essi, quelli che siedono nel parlamento del nuovo Regno, i trasformisti, gli immorali, i tracotanti credono che la vicenda di Domenico sia caduta nell'oblio. E invece Domenico si mette a scrivere, porta alla luce anni di cospirazioni, di rivolte, di detenzioni infami. Attraverso l'uso dell'io capisce lo sbaglio commesso. Bisognava ascoltare di più e meglio la voce della massa, l'urlo di chi ha troppo patito per avere mai torto e che in questa sofferenza avrebbe trovato la forza per il rinnovamento radicale della realtà italiana. Poi, vinta questa battaglia, bisognava capire che la guerra era ancora in atto. La guerra vera, quella difficile: la Vita:

Ma io non conto, eravamo tanti, eravamo insieme, il carcere non bastava; la lotta dovevamo cominciarla quando ne uscimmo. Noi, dolce parola. Noi credevamo¹⁷.

¹⁷ Ivi, p. 513.

Antonio Saccone

«LE BELLE LETTERE E IL CONTRIBUTO ESPRESSIVO DELLE TECNICHE».
PROSA LETTERARIA E LINGUAGGIO TECNOLOGICO SECONDO GADDA

1. Gli scritti teorici e inventivi di Carlo Emilio Gadda costituiscono senza dubbio un tassello fondamentale del mosaico che nel Novecento italiano raffigura la ricca e problematica storia del rapporto tra letteratura e scienza.

Formazione scientifica e operatività tecnica alimentano la cultura filosofica e la pratica di romanziere dell'ingegnere Carlo Emilio Gadda, disegnandone il profilo intellettuale e narrativo sui criteri governati dalla razionale esattezza, baluardo imprescindibile per reggere il confronto etico e conoscitivo con il caos del mondo, le dissonanze della vita: non certo per costringerle in un'unitaria armonia, piuttosto per ribadirne le centrifughe proliferazioni, senza per questo «abdicare al tentativo di descrivere razionalmente il mondo»¹. Proprio avendo come punto di riferimento la scienza e l'operare degli scienziati, Gadda affermerà in un'intervista che il suo lavoro di scrittore «è non stilismo, non è scrittura ricercata, è un esperimento»².

Nel modo gaddiano di rappresentare la realtà fenomenica si riversa una folta tradizione di scienziati e 'filosofi naturali' in cui spiccano i nomi di Lucrezio, Copernico, Galileo, Cartesio, Darwin, Leibniz, Freud. Dalla disarticolazione dell'antropocentrismo, dalla teoria evoluzionistica, dal calcolo infinitesimale,

¹ Così P. Antonello, che aggiunge limpidamente: «Alle disfatte gnoseologiche che la realtà ci impone, soccorre in aiuto a Gadda il suo istinto alla razionalità che, proprio perché rappresentato attraverso il percorso di stampo giudiziario diventa, prima che una esigenza conoscitiva, una esigenza etica, un istinto di giustizia» (P. ANTONELLO, *Il mondo come sistema di relazioni: Il pasticciaccio gnoseologico di Gadda*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze p. 46). Per una messa a punto agile e proficua dell'esperienza intellettuale e letteraria si veda ora G. PATRIZI, *Gadda*, Salerno editrice, Roma 2014.

² C.E. GADDA, «*Per favore mi lasci nell'ombra*». *Interviste 1950-1972*, a c. di C. VELA, Adelphi, Milano 1993, p. 79.

dai procedimenti legati all'indagine microscopica, dalle categorie freudiane dell'eros, Gadda mutua la coscienza della proteiforme e labirintica complessità del mondo, delle sue pieghe e disarticolazioni, in cui l'io umanistico, infranti la sua monolitica identità, il suo tradizionale statuto tolemaico, si disperde in una disseminazione di atomi e nuclei psichici, che rende lo scrittore lombardo apparentabile ad un altro narratore-ingegnere, l'austriaco Robert Musil. Sulla fitta tessitura cognitiva disegnata da quell'album di famiglia è allestito il romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Qui, come nella *Coscienza sveziana*, le vicende umane si configurano come malattia, enigma che esclude ogni svelamento. La morte, su cui il commissario Ingravallo è incaricato di sviluppare le sue ricerche, rimarrà inspiegata. Ne consegue che la narrazione, in sintonia con la frantumazione delle figure della scienza, si concentra e si disperde in un intrico di proliferanti digressioni, in cui ad accamparsi al centro della scena è il dettaglio, segno patologico della realtà. L'investigazione del «pasticciaccio» si avvolge e si decompone al suo interno:

[...] le inopinate catastrofi [...] sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti³.

La costruzione romanzesca si caratterizza, così, per assenza di linearità, come scrittura del non-finito, impossibilitata ad acquisire compiutezza ed organicità. Ne deriva una violenza che investe finanche la singola parola, distorcendola in una torsione plurilinguistica, in un «impiego spastico»⁴, mostrandone l'inadeguatezza ad illuminare le cose, a trarle dalla loro oscurità.

In una delle sue *Lezioni americane*, quella dedicata alla *Molteplicità*, Calvino, riflettendo sull'antinaturalismo di Gadda e sul conseguente annullamento di ogni oggettività, osserva:

Prima ancora che la scienza avesse ufficialmente riconosciuto il principio che l'osservazione interviene a modificare in qualche modo il fenomeno osservato, Gadda sapeva che «conoscere è inserire alcunché nel reale; è, quindi, deformare il reale»⁵.

³ GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano 1957, p. 3.

⁴ GADDA, *Come lavoro*, in Id., *I viaggi e la morte*, rifluito in *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a c. di L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, D. ISELLA, Garzanti, Milano 2008, p. 437.

⁵ I. CALVINO, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a c. di M. BARENGHI, I, Mondadori, Milano 1995, p. 719.

Insomma la conoscenza deforma il dato, istituendone la mobilità. Il riferimento di Calvino, nel segnare con una forte sottolineatura la capacità di Gadda di anticipare sul piano epistemologico gli effetti di intuizioni non ancora ufficialmente registrati dalla scienza, è al principio di indeterminazione, elaborato da Karl Heisenberg nello stesso giro di anni (seconda metà degli anni Venti) in cui l'autore del *Pasticciaccio* scrive *Meditazione milanese* (da cui Calvino trae la sua citazione)⁶. Quel principio, destinato a ribaltare la meccanica quantistica classica, a mettere in discussione la legge di causalità, e con essa la visione deterministica della realtà, assegna alla persona stessa dello scienziato nel momento in cui compie le sue misurazioni un ruolo che non è più quello di semplice spettatore. Del fenomeno posto sotto esame non è possibile, così, portare alla luce l'indiscutibile fisionomia. Si esaurisce del tutto l'illusione positivista di poter descrivere, mettere in ordine e dominare ogni aspetto della realtà. Se si tengono a mente le modalità in cui Gadda costruisce la macchina romanzesca del suo *Pasticciaccio*, «il più “assoluto giallo” che sia mai stato scritto, un “giallo” senza soluzione» (come ebbe a dire Sciascia)⁷, non si può non certificarne la congruenza con la rivoluzione scientifica ed epistemologica avviata dalla fisica moderna⁸.

2. Ovviamente non è mio intento in questa cursoria conversazione ripercorrere la vicenda e il senso complessivo dell'intreccio che l'autore lombardo stabilisce tra scienza (con le sue applicazioni tecnologiche), filosofia e linguaggio letterario, quanto verificarne la consapevolezza in un testo per molti versi inaugurale del sistema conoscitivo e direi anche compositivo gaddiano. Mi riferisco a *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* di cui a mio avviso è importante rimarcare in via preliminare la data di pubblicazione (1929) e la sede (la rivista «Solaria», a cui l'autore aveva cominciato a collaborare da qualche anno). In

⁶ GADDA, *Meditazione milanese*, Einaudi, Torino 1974, p. 7.

⁷ L. SCIASCIA, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in Id., *Cruciverba* (1988), poi in Id., *Opere*, II, 1971-1983, a c. di C. AMBROISE, Bompiani, Milano 2003², p. 1196.

⁸ Botti associa sagacemente «l'ambiguità ellittica della *detection* consentita all'indagatore del pasticcaccio [...] alla consapevolezza disillusa di un ordine ferito da un corrompimento inespiable che vela la progressione di certe investigazioni nei giallisti di più inquieta tendenza» (F.P. BOTTI, *Gadda o la Filologia dell'apocalisse*, Liguori, Napoli 1996, p. 88). Su tale questione lo studioso riprende, misurandole con acutezza sul racconto gaddiano, le annotazioni di G.P. CAPRETTINI, *Le orme del pensiero*, in U. ECO-T.A. SEBEOK (a c. di), *Il sogno dei tre* (Holmes, Dupin, Peirce), Bompiani, Milano 1983, p. 165: «Nell'ambito di talune forme del racconto giallo novecentesco (Hammet, Chandler) un principio di indeterminatezza alla Heisenberg pare infatti aver sostituito le leggi “trasparenti” del giallo “positivista”».

quella stagione Gadda esercita ancora la professione di ingegnere, a cui ha da qualche anno affiancato l'esercizio narrativo. Ha al suo attivo anche una intensa attività di divulgatore tecnico-scientifico attraverso articoli che spaziano dall'elettrotecnica alla chimica, dalla geologia all'idraulica, dalla meccanica alla metallurgia ecc. La familiarità di Gadda con il lessico delle scienze e delle tecniche va posta in ovvia relazione con i suoi studi da ingegnere elettrotecnico presso il Politecnico di Milano e con la successiva pratica lavorativa. Il testo *Le belle lettere* può in qualche modo offrirsi come il luogo in cui trovano una prima attestazione concettuale alcune delle disposizioni espressive di Gadda, oltre a coronare un periodo, la seconda metà degli anni Venti, di strenuo impegno saggistico. Insomma sin dai primi tempi il linguaggio tecnico-scientifico ha nutrito la fisionomia lessicale della prosa gaddiana. Tra il '28 e '29 l'ingegnere convertito alla filosofia scrive la dissertazione per la tesi di laurea dedicata alla *Teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» di Leibniz*, quel Leibniz verso cui riconoscerà il suo cospicuo debito e da cui trarrà spunti e materiali per il coevo trattato filosofico-scientifico *Meditazione milanese*. Proprio quest'ultimo in termini di poetica troverà gli esiti più significativi e illuminanti nello scritto *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*. Gadda ha anche steso, a quel tempo, sulle pagine solariane, lasciandolo non finito, quello che si può definire il suo primo romanzo, *La meccanica* (composto tra il '24 e il '29, e pubblicato anch'esso, per frammenti, su «Solaria»), esempio incipitario di quell'incompiutezza, per così dire, costitutiva che sigla le modalità compositive e intellettuali dell'intera opera gaddiana. Il titolo, a cui mi pare la critica non abbia dedicata la dovuta attenzione (ancora più significativo quello originario: *La passione della meccanica*) conserva l'eco del mestiere primo dell'autore. Nelle prime due pagine del quarto capitolo si descrive la passione per la meccanica di uno dei protagonisti, il giovane Velaschi, versatissimo in ogni specie di congegno costruttivo o riparatorio di oggetti meccanici: «la bicicletta, la motocicletta e poi l'auto furono la grammatica, la retorica e la filosofia nel di cui soccorso gli venne addestrato l'ingegno»⁹. Atto emblematico di queste capacità forzate sino alla virtù maniacale è

Il frugare in una scatola di legno piallato e sudicio, a scomparti: che contenesse viti e madreviti usate, bulloni unti, lamette di rasoio, candele scompagnate, chiodi di scarpe da montagna frusti mescolati con matassine di trecciuola di rame, pezzi di cordoncino isolato o anche malamante scabbioso, qualche bottone di madreperla, qualche fondo vetrato di scatola di fiammiferi, qualche

⁹ GADDA, *La meccanica*, Garzanti, Milano 1970, p. 105.

penna di pollo rotta in due, per untare, e qualche spazzolino da denti consunto, destinato in vecchiaia alle candele e a' magneti [...]¹⁰.

L'elenco dell'eteroclitico, mirabolante, residuale contenuto potrebbe configurarsi come metafora dei procedimenti con cui l'autore trasforma, fonde, ricompono maniere e linguaggi della sua officina espressiva, a cominciare dalla privilegiata tecnica dell'*enumeratio*.

Si pensi poi alla sede solariana, alla difesa di una sapienza etico-intellettuale, di una cultura-laboratorio, perseguita dalla rivista fiorentina, che se, interessata com'è alla costituzione di un'esemplare civiltà letteraria, rifiuta ogni ipotesi di avanguardia, concede, tuttavia, credito a soluzioni senza dubbio poco ortodosse. Ne è testimonianza la lettura simpatetica del romanzo dell'altro Gran lombardo: mi riferisco ovviamente ai *Promessi Sposi*, in cui paradossalmente trova slancio e motivazione l'oltranza linguistica che regge l'idea gaddiana di letteratura. Nell'*Apologia manzoniana*, apparsa nel 1927 anch'essa sul mensile di Alberto Carocci, Gadda comincia a dire la sua sul rapporto tra etica ed estetica, sugli obiettivi della letteratura, sul linguaggio da impiegare per realizzarle, nel solco della tradizione antiretorica, anticlassicistica e antipuristica: «La mescolanza degli apporti storici e teoretici», «la contaminazione grottesca» – si legge in quel saggio – dovranno governare e animare la struttura retorica delle opere letterarie, in quanto regolatrici del «nostro bizzarro, imprevedibile vivere»¹¹.

3. Soffermiamoci ora più distesamente sulle *Belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, sull'atteggiamento di Gadda in equilibrio tra linguaggio letterario, filosofia (intesa anche come filosofia della scienza) e tecnica, sulla scelta necessaria della letteratura da esso ricavabili. Non è influente che lo scritto sia avviato sotto l'insegna di Galileo:

[...] è possibile dimenticare, per una mezz'ora una volta tanto, le quaranta parole di cui risulta il macinato medio della gran macina critica, per occuparsi invece d'alcuni fatti minuti e potremmo dire modesti, i quali hanno pur tanta parte nel concreto coagularsi d'un'opera verso la sua struttura definitiva? È possibile con una certa galileiana sottigliezza andar entrando, almeno una volta, nel cantiere primo del nostro lavoro, lasciate un attimo le questioni teologiche?¹²

¹⁰ Ivi, p. 106.

¹¹ GADDA, *Apologia manzoniana*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti* I, cit., p. 679.

¹² GADDA, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, ivi, p. 475. Le ulteriori citazioni da quest'opera saranno riportate direttamente nel testo, con il solo numero delle pagine, senza rinvio in nota.

Gadda dà la spinta a quell'interesse per il fondatore della scienza moderna che troverà il massimo interprete decenni dopo in Italo Calvino, dal quale Galilei è celebrato come un prosatore di grandi risorse espressive e argomentative, anzi come il più grande prosatore della letteratura italiana, capace di innalzare la sua scrittura a un grado di precisione ed evidenza e insieme di rarefazione lirica prodigiosa¹³. Nell'autore delle *Cosmicomiche* si rideclina una ricca serie di posizioni relative all'intreccio tra discorso letterario e discorso scientifico rinvenibili nella storia della cultura occidentale. Non solo quelle espresse da Lucrezio, da Dante, da Galileo, ma anche da autori del Novecento, dal chimico Primo Levi, dagli ingegneri Gadda e Musil.

Ma procediamo con ordine. Gadda, per «entrare nel cantiere primo» del suo lavoro, porta l'esempio delle case: per edificarle «non basta l'architetto, c'è bisogno della «bravura del muratore perché siano belle» (p. 475). Tutto l'articolo di «Solaria» è centrato, dunque, sin dalle prime battute, come dice il titolo, sui contributi che le esperienze racchiuse nel linguaggio tecnico, possono dare alle «belle lettere». Questa urgenza di guardare alla concretezza delle tecniche, di riappropriarsi dei loro vari linguaggi, dei «contributi espressivi» che esse possono fornire alle lettere e alle arti (da sottolineare il predicato «espressivi» che ci fa capire che l'interesse non è rivolto tanto ad accogliere tematiche dell'orizzonte tecno-scientifico quanto a recepire dentro l'orizzonte letterario lo statuto ideativo e operativo delle scienze della natura, alle immagini del mondo prodotte dalle scienze, ai linguaggi che le scienze e la tecniche utilizzano nel mettere in opera quelle immagini). Le tecniche interessano a Gadda essenzialmente come imprescindibile modello inventivo, che riprospetta, riconfigurandolo, il nostro sguardo sul mondo, ed è per questo capace di rilanciare le figurazioni della letteratura. Perciò quell'interesse non significa l'opzione per un'eteronoma referenzialità:

Il mondo bisogna pur guardarlo, per poterlo rappresentare. e così guardandolo avviene di rilevare che esso, in certa misura, ha già rappresentato se medesimo: e già il soldato, prima del poeta, ha parlato della battaglia, e il marinaio del mare e del suo parto la puerpera (p. 488).

Il linguaggio artistico facendo proprie le modalità del linguaggio tecnico, che è a sua volta una rappresentazione del reale, inscena, dunque, se stesso come metarappresentazione, rappresentazione di una rappresentazione.

¹³ Cfr. CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura*, in ID., *Saggi 1945-1985*, I, cit., *passim*.

La preoccupazione di tener presente l'effetto realistico è di natura squisitamente linguistica: «Lo scrittore – annota Gadda – ha davanti a sé delle realtà storiche esterne, come il cavatore ha dei cubi di granito da rimuovere» (pp. 475-476). «Tali realtà costituiscono il linguaggio [...] da una gnoseologia alla questione della lingua» (p. 476).

Compito dello scrittore non è tanto rielaborare questi linguaggi quanto «coordinare» (la distinzione è di Gadda stesso) per tendere a un «supersignificato», che non è sintesi totalizzante, ma modo di «espedirsi» (*ibidem*) specifico dell'autore, il suo timbro. Egli si trova di fronte a un limite oggettivo invalicabile: la parcellizzazione dei linguaggi, corrispondente alla varietà delle diverse specializzazioni. Travasarli nella scrittura significa accogliere la frammentarietà del reale, il suo carattere empirico, la sua caotica molteplicità. È dunque necessario mettere in mora la primitiva istanza di sintesi e di totalità dello sviluppo tecnoscientifico. Il doppio della realtà caotica non è semplice mimesi, «coordinare» significa mettere in relazione le cose. Ciò può avvenire sottoponendo quella relazione alla lente d'ingrandimento della rappresentazione analitica, deformandola. Conoscenza è deformazione. Punto di partenza anche per la deformazione espressiva sono le realtà esterne. Ora lo scrittore coordina queste realtà date e conferisce il supersignificato. Il supersignificato è il supersistema che nasce dalla deformazione di quel sistema subordinato che è il dato linguistico preesistente. Senza il quale, afferma Gadda, ricalcando l'argomentare della *Meditazione milanese*, lo scrittore non può procedere alla sua rielaborazione (meglio coordinazione):

Da poi che accade con questo verbo «coordinare» ciò che con tutti i transitivi: non si può coordinare non... un qualche cosa» (*ibidem*).

Queste «diverse realtà esterne», questo «preesistente o dato», questa «esperienza estetica, cumulo di fatti linguistici» (*ibidem*), che si offrono allo scrittore, «segnano» nel campo di azione dell'artista quello che fu per i fisici l'atomo. Gadda insiste nel confronto con la fisica. L'atomo o l'elettrone è, per i fisici, quello che la realtà esterna dei fatti di linguaggio è per i letterati:

I fisici, quando ragionarono, il che non sempre loro accade, capirono che è un controsenso seguire a distinguer atomi nell'atomo: o almeno si decisero a chiamar atomo l'infimo e intangibile nucleo che gli venne fatto di reperire nello indefinito procedere di una "logica" sminuzzatrice onde si studiavano giustificare l'esperienza. Così esiste certa esperienza o realtà esterna cui lo scrittore in pratica accetta, necessariamente accetta, senza preoccuparsi di ricrearla. Come il muratore accetta il già da altri concretato e formato e ben

cotto mattone, e segue a dar forma al “suo” muro. Perfino i futuristi son costretti a chiamar rotaie le rotaie e storia la storia (p. 477).

La registrazione dei diversi codici tecnici è destinata, tuttavia, a produrre un effetto di straniamento ironico: la letteratura si configura come il doppio mimetico-parodico della realtà. Su questi presupposti si fonda la critica gaddiana alla funzione romantica dell'intellettuale. Vent'anni dopo nel saggio *Come lavoro* Gadda scriverà:

l'io rappresentatore-creatore veduto nella sua saldezza, e nella fissità centrica che è propria di quel cavicchio ch'egli è, circonfuso d'un tempo stolido e inerte, a versar luce nella tenebra come riflettore nelle paure della notte, è idolo tarmato, per me. Codesto bambolotto della credulità tolemaica, in ogni modo non ha nulla di comune con la mia identità di ferito, di smarrito, di povero, di «dissociato noëtico»¹⁴.

La prospettiva tolemaica è ancor resistente, per quanto logora:

La stirpe dei poeti profeti e degli scrittori capelluti non si è consunta col consunto ottocento chechè. Ancor oggi le strade, i caffè, le accademie della patria sono illustri per ammirevoli cesarie, barbinfluenze eccitantissime»¹⁵.

È opportuno sottolineare che *Le belle lettere e il contributo espressive delle tecniche* non si sofferma soltanto sull'apporto direttamente lessicale dei linguaggi speciali, ma più in generale sulla «questione de' materiali, cioè delle figure espressive, che le diverse tecniche apportano spaventosamente al magazzino del povero diavolo: dello scrittore: come se al buio bottegghino d'un allampanato *bouquiniste* arrivassero a un tratto quaranta furgoni di Gondrand carichi d'ogni montagna di casse e di cubi, da non saper più dove incantonarli» (p. 478). «Avviene talora – aggiunge Gadda – che lo scrivere de' notai, de' tecnici, degli avvocati e, quello che impressiona, degli spedizionieri e de' ragionieri, sia più che comparabile con quello di certi scrittori. Ciascuno manovra nel suo campo feroce e diritto e, ciò che importa, secondo un'idea: e riesce a scrivere come vuole l'idea: e non è il girovagare prolisso dello pseudo-scrittore, che pare l'onda lunga di cert'uggia oceanica: uggia dello infinito, dell'informe» (p. 481).

¹⁴ GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 431.

¹⁵ Ivi, p. 432.

A quella prosa uggiosa e oceanica Gadda contrappone l'esattezza, la meticolosità del documento tecnico, umile ma efficace nel suo richiamo al dato reale, sostanza di quella letteratura per cui conoscere e rappresentare sono la stessa cosa:

Talune lettere tecniche, o contratti di cessione di terreni, o d'ipoteche, o di forniture d'energia elettrica, o stipulazioni commerciali, o atti statuari di enti e di società, o stesure di sentenze de' tribunali d'appello o del tribunale di cassazione, o atti d'ogni altra occasione o maniera, vengono paragrafati con una così diligente e felice esattezza, con una così appassionata cura, che la loro lettera ne risfolgora viva e diabolica, quanto avviene resulti invece imprecisa, e a stagnare poltigliosa, peciona, o girovagante e generica ed evasiva la prosa di certi flàmini del dio Atramentatore (p. 481).

Gadda continua, con una pagina molto suggestiva:

Ho avuto recentemente sott'occhio una lettera d'uno spedizioniere di Genova, un vero modello, un "exemplum" da collezionare per il mio futuro trattato di retorica. La lettera recava notizia e registro di avvenimenti complicatissimi relativi a tre casse, ottantotto valvole, di cui quaranta di vecchio e quarantotto di modello intermedio tra il nuovo e il vecchio: un dimenticato imbarco d'una delle tre casse cammuffato da provvidenziale recupero per mezzo d'una speciosa gualdrappa di ragioni escogitate là per là: un piroscafo fuori orario della Royal Mail, che pioveva proprio dal cielo e offriva i suoi meglio servigi per un esiguo numero di sterline in più; una tempesta infuriante al largo di Gibilterra, la quale stava malmenando il primo piroscafo, il "Semiramide"; una stiva allagata; delle polizze d'assicurazione; dei permessi di importazione della rappresentanza Commerciale Sovietica; degli avvisi di spedizione in quadruplice copia; nuove valvole, di nuovissimo modello, maturate nel frattempo, per merito e insieme per colpa de' mittenti; nuove angosce, trasfigurate in accuse verso terzi, per la cassa dimenticata, ma recuperata, e poi quelle altre, spedite ma avariate, assicurate ma scompagnate. E poi la documentata puntualità dello spedizioniere e i saluti più distinti; ma non più sciropposi del consueto, oh no (pp. 481-482).

Gadda si chiede come se la sarebbero cavata certi scrittori, con «tutto questo groviglio doganale – portuario – ferroviario – assicurativo – meteorologico». Invece «Quel genovese», conclude, «con la caravella d'una sua prosa leggera, ma solida, insinuante ma irreprensibile, navigò sotto i cumuli delle più nere tempeste, per mezzo l'arcipelago delle casse e delle valvole e per entro i meandri della sua innocenza e delle altrui colpe, abbronzato da tale spigliatezza e sfrontata serenità» (p. 482).

È proprio il fondamento, il *primum* tecnico, che risponde ad un interesse pragmatico, a mettere in moto un processo immaginativo, dal che «verranno fuori il “disinteresse” e l’indugio dell’arte» (p. 483). Un *otium* disinteressato che per Gadda è sempre vincolato ad una finalità conoscitiva, inassimilabile al distinzionismo crociano.

A Gadda interessa anche e *pour cause* sottolineare che «motivi e forme non letterarie» sono rinvenibili nella «curiale e pur meravigliosa prosa di Cesare, presso di cui leggiamo pagine shakespeariane e anche dostoevskiane inquadrare nell’impalcatura imperatoria del bollettino ufficiale» (p. 483). Ma questo avviene anche nella scrittura di Galileo e di Cartesio. L’autore tiene anche a segnare con una forte sottolineare come nella stagione della grande guerra europea alla «retorica balorda», strumento letterario di falsificante menzogna, fosse preferibile «la prosa tecnica dei rapporti d’ufficio» (p. 481).

4. Su queste basi Gadda istituisce l’impalcatura metaletteraria che regge l’intera raccolta di saggi di critica e di teoria *I viaggi la morte*¹⁶, in cui rifluisce nel 1958 anche lo scritto solariano di cui stiamo discorrendo. In quest’ultimo è particolarmente sottolineato il fatto che l’attività coordinatrice dello scrittore è governata da un’ottica gnoseologica, lo stile procede dallo sforzo interpretativo, come viene ribadito nella proposizione saliente del saggio: «il compito del disintegrare e del ricostruire l’espressione emana dalla funzione stessa della conoscenza: è euresi, attività connaturata alla costruzione gnoseologica» (p. 487). E il vocabolo-spia «*euresi*» ritorna in forma aggettivale nella conclusione dello scritto che ribadisce con più solenne icasticità la tesi appena esposta:

Tutta la questione d’altronde, come da qualche accenno s’è visto, si riconnette e subordina ad altre e diverse e prima forse ad una, ch’è grama quant’altre: se l’attività estetica sia realmente prescissa, come da taluni nobilmente è stato affermato, dai momenti che sogliamo chiamare prammatici dell’esser nostro o se nel fondo cupo d’ogni rappresentazione sia ritrovabile ancora quello stesso germinale euristico che è la sintesi operatrice del reale (p. 488).

Queste battute che ho appena citato concludono il saggio gaddiano e aprono alla questione della comune genesi tra rappresentazione e costruzione del reale. Documento di poetica, allestimento teorico, il riferimento al pa-

¹⁶ Sull’ipotesi di una raccolta saggistica, vagamente progettata dal ’45 ma più stringente negli anni Cinquanta, si veda l’ineccepibile investigazione di MARTIGNONI, *I viaggi e la morte* in GADDA, *Saggi Giornali Favole e altri scritti* I, cit., pp. 1297-1371.

radigma ideativo e linguistico della scienza e della tecnica si dispiega come reinvenzione, anzi ricchissima coordinazione metaforico-stilistica. Il che fa dello scritto solariano un esempio tra i più intricanti dell'espressionistica prosa di Gadda, alimentata tra l'altro, a conferma dell'intreccio tra universo letterario e lavoro scientifico, dalla consapevolezza che anche in quest'ultimo, la scrittura sia sempre decisiva perché l'invenzione concettuale è pur sempre legata a parole. In esso, dunque, si può cogliere allo stato embrionale quel programma di deformazione stilistica che solo più avanti muoverà compiutamente la scrittura gaddiana.

Qualche decennio dopo questa posizione verrà ribadita ed estremizzata nel *Dialoghetto* premesso alla prima edizione in libro del 1963 della *Cognizione* con il titolo *L'Editore chiede venia del recupero* (dello stesso anno 1963, e quindi successivo di circa vent'anni alla prima redazione della *Cognizione*), dove la deformazione stilistica del testo viene sempre meno attribuita all'azione distortrice dell'autore sul mondo conosciuto e ritratto, trovando piuttosto origine nella perenne disfunzione e asistematicità propria del reale stesso:

Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata *comunemente* dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...] talché il grido-parola d'ordine "barocco è il G.!", potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine»¹⁷.

¹⁷ GADDA, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1970, p. 236.

Carlo Santoli

L'INCANTO DELL' 'ALTROVE' NELLA POESIA DI CARLO BETOCCHI

L'altrove diviene la cifra del cammino di Carlo Betocchi, un *itinerarium hominis in Deum*, che il poeta rivela, utilizzando una parola più immediata, di concretezza spirituale¹. L'abbrivo è in *Realtà vince il sogno*², che «voleva essere piuttosto un saluto, un modo di dire che c'era anche la sua poesia rispetto ai grandi istituti consacrati dei poeti famosi e che come Ungaretti o Montale aveva cominciato a costruire il proprio monumento»³, perseguendo come unico scopo un amore umile e puro verso Dio. Le liriche sono intessute di sentimento cristiano, in cui la fede, valore giammai in ombra, diviene rivelazione della propria interiorità; dando voce, talvolta, alle esperienze e alle

¹ «Il primo libro non tentava neppure di disegnare quello che Lisi chiamava “il paese dell'anima”, c'era soltanto l'atto di riconoscimento di quelle che sono le trasformazioni improvvise ed eterne della luce, delle voci della natura» (C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 622).

² Il libro è «nato infatti da un'insurrezione interiore, da una forza sobbollente cui dovetti assolutamente abbandonarmi, da un bisogno di dire che sgorgava da sé, impetuosamente. Ero giovane, ed affascinato dalla rivelazione della vita, e dalla mia stessa inconsapevolezza, che ne pareggiava la misteriosità, fino al punto che a volte balzavo addirittura dal sonno, lucidissimo, chiamato a destarmi da quel flusso veemente che avevo dentro e che – dovevo crederlo – s'era già fatto parola nel sonno, che mi buttavo a trascrivere. Rivelazioni, ho detto: che mi facevano sentire in un diverso rapporto con la vita, e in una felicità che posso ben dire piena di gratitudine. La mia poesia partiva di lì: ero colmo di questa capacità di vita che m'era stata data, e la cui giusta misura era quella di farmi sentir creatura fra le creature, con una gioia che pareva rendere illimitati i miei orizzonti. Era questa che parlava in me, e non già un'idea della poesia, e non già la cultura che m'ero fatta, la mia passione della letteratura, che avrebbe potuto essere invece appena lo stame della imprevedibilità a cui mi rimettevo, fin da allora, per ogni atto ulteriore» (V. VOLPINI, *Betocchi*, La Nuova Italia, Firenze 1971, pp. 1-2).

³ BETOCCHI, *Poesie scelte*, a c. di C. BO, Mondadori, Milano 1978, *Introduzione*, p. 1.

sofferenze comuni, muovendo da una «povertà senza eroismi», accettata con naturalezza, ma in una più alta prospettiva.

Betocchi predilige la «realità semplice degli occhi in contrapposizione alle ipoteche del sogno»⁴, espressa tramite le raffigurazioni dei tetti, delle campagne, degli «strepitosi sonagli»⁵ dell'*Ultimo carro*, della «colomba piena di gioia»⁶, dell'allodola «vertiginosa»⁷ dell'*Ode degli uccelli*, del fumo, che sale dal «focolare del duolo» fino alla «celeste abbondanza» in *Vetri*⁸. E così si riesce a scoprire quell'arcano collegamento tra la terra ed il cielo, un'epifania divina per ogni essere umano che impari a «vedere con gli occhi della fede»⁹. Nella poesia «il lettore di *Realità vince sogno* è attratto in un vortice ascensionale che lo risucchia incessantemente verso il cielo»¹⁰, una immagine resa da verbi come «ascendere»¹¹, «salire»¹², «volare»¹³, «lievitare»¹⁴, «sospendere»¹⁵, in attesa di veder manifestarsi una verità altra, divina, una dimensione di grazia e bontà («affiorar sento l'ignota bontà / che nei millenni trasse l'uom dal bruto, / e nell'urto civil, per la vicenda / d'ogni dì, scopro il fremito di un Dio»¹⁶), la coralità («ma qui c'è un cuore e vorrebbe / altri cuori trovare / [...] / ma qui c'è amore e vorrebbe / altro amore infiammare / [...] / vien tu qua, poesia maledetta, / a veder la bellezza / a provare la bontà: / ma qui c'è aiuto e vorrebbe / altro aiuto invocare. / Ciascun dica ove è perso, / e nella voce unita / consensi abbia e richiami»¹⁷), un forte sentimento di umanità, un'attenzione al mondo degli umili, dei lavoratori, al fine di poter insegnare loro l'importanza della speranza in una vita ultraterrena, la tensione verso Dio.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ultimo Carro*, v. 27, ivi, p. 47.

⁶ *Al giorno*, v. 18, ivi, p. 36.

⁷ *Ode degli uccelli*, v. 12, ivi, p. 19.

⁸ *Vetri*, v. 19, v. 24, ivi, p. 32.

⁹ *Ap* 1, 17-20.

¹⁰ BETOCCHI, *Realità vince sogno*, Introduzione di G. LANGELLA, a c. di G. DEVOTO, San Marco dei Giustiniani, Genova 2004, p. 20.

¹¹ *Io un'alba guardai il cielo*, v. 23, in BETOCCHI, *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1955, p. 4.

¹² *Ode degli uccelli*, v. 29; *Silenziosa ansia*, v. 13, ivi, pp. 22, 24.

¹³ *Ode per una cosa effimera*, v. 11, ivi, p. 7; *Musici, Giocolieri, Bambini, Gioia*, v. 15, ivi, p. 15; *Allegrezza dei poveri a Tegoletto*, v. 66, ivi, p. 19.

¹⁴ *Ode per una cosa effimera*, v. 19, ivi, p. 8.

¹⁵ *Dell'ombra*, v. 6, ivi, p. 12.

¹⁶ *Frammento XXXV*, vv. 30-34, in C. REBORA, *Le poesie, 1913-1957*, a c. di G. MUSINI e V. SCHEIWILLER, Garzanti, Milano 1988, p. 68.

¹⁷ *Frammento XXXIX*, vv. 9-10, 13-14, ivi, p. 73.

Anche i colori concorrono alla simbologia biblica come gli «angioli neri»¹⁸ o le «cerulee colombe»¹⁹, che orientano il viaggio verso la salvezza. L'accettazione del dolore, il contrasto tra cielo e terra, luce ed oscurità, riso e pianto, trovano fondamento in figurazioni semantiche chiare e visibili quali «spento»²⁰, «tetro»²¹, «ansia»²², «inganno»²³, «giulivo»²⁴, «giocondo»²⁵, «beato»²⁶, «immortale»²⁷, «immenso»²⁸, «volo»²⁹, «danza»³⁰, «soave»³¹, «tenero»³², «allegro»³³.

Si vedano, ad esempio, *Ode per una cosa effimera* (vv. 29-40), dalle ultime luci del sole al calare della notte e poi, finalmente, alla tanto agognata luce dell'alba definita «cavaliere mattutino» (v. 42); *Allegrezza dei poveri a Tegoletto*, in cui la luna «tra le case tutt'ombra ha levato» (vv. 55-57). In *Dell'ombra*, invece, gli aggettivi «eterna» (v. 18) e «ferma» (v. 20), noia e «pazienza» (v. 24) assumono dignità poetica.

Si disegnano così i confini di quella dimensione dell'«oltre», di cui Betocchi intende rendere partecipe l'umanità, al fine di far comprendere che con la fede in Dio è possibile meglio affrontare le contingenze ed attingere ad una vita migliore. La fede e la pace devono essere ricercate anche nella quotidianità, nelle ore dell'alba (*Canto per l'alba imminente*); la verità risiede nelle cose più umili, una sorta di *amor fati*, nel dialogo con la madre, e la parola «mamma» si incontra più volte, riferita ad elementi naturali come la terra (*Allegrezza dei poveri a Tegoletto*, v. 48: «nera è la notte, nera e pure / mamma la terra fa nera la schiena»).

¹⁸ *Io un'alba guardai il cielo*, v. 5, in BETOCCHI, *Poesie*, cit., p. 3.

¹⁹ *Ibidem*, v. 12.

²⁰ *Al vento d'inverno in Roccastrada*, v. 8 (BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 26).

²¹ *Silenziosa ansia*, v. 14 (BETOCCHI, *Poesie*, cit., p. 24).

²² *Allegrezza dei poveri a Tegoletto*, v. 71, ivi, p. 20; *Silenziosa ansia*, v. 2, ivi, p. 23.

²³ *Ode degli uccelli*, v. 20, ivi, p. 22.

²⁴ *Musica, giocolieri, bambini, gioia*, v. 15, ivi, p. 15.

²⁵ *Domani*, v. 20, ivi, p. 66.

²⁶ *Sulla natura dei sogni*, v. 29, ivi, p. 6.

²⁷ *Canto per l'alba imminente*, v. 32, ivi, p. 46; *Della solitudine*, v. 3, ivi, p. 64; *Elegia del Novembre*, v. 1, ivi, p. 49.

²⁸ *Io un'alba guardai il cielo*, v. 11, ivi, p. 3.

²⁹ *Alla danza, alla luce, ode*, vv. 9-10, ivi, p. 25.

³⁰ *Sulla natura dei sogni*, v. 23, ivi, p. 6; *Alla danza, alla luce, ode*, v. 36, ivi, p. 27; *Sulla natura dei sogni*, v. 2, ivi, p. 5.

³¹ *Sulla natura dei sogni*, v. 4, ivi, p. 5.

³² *Ode per una cosa effimera*, v. 16, ivi, p. 7.

³³ *Sulla natura dei sogni*, v. 32, ivi, p. 6.

Riprendendo le parole di Carlo Bo, egli è «un operaio legato al ritmo della natura ma allo stesso tempo fedele a una disciplina interiore che costituisce l'altro aspetto della sua immagine». L'impegno civile si trasforma in un impegno etico per il poeta, che diviene operaio tra gli operai, e i suoi versi raccontano il lavoro, un mondo pre-industriale, in cui l'uomo non è alienato o reso schiavo del denaro, ma viene esaltato nella sua umanità e nella nobiltà del lavoro, ritraendo quel piccolo popolo di buona volontà, mai nascondendo un affetto nei loro confronti, proclamandosi portavoce di valori condivisi, di carità ed operosità, di quella bontà che porta alla salvezza, partecipando attivamente alla storia degli uomini, calandosi nella semplicità dell'esistenza, raccontando la realtà e rivelando una chiarezza poetica e mistica. La poesia betocchiana nasce dalla capacità di intravedere il soprannaturale, l'ombra divina, nel mondo naturale, da un «animus panteistico»³⁴.

Il mondo non perde mai i suoi margini di oggettività e veridicità, nella certezza di una verità altra che ne alimenta la fede. La poesia si assimila alla preghiera: «si potrebbe tranquillamente dire che la poesia di Betocchi è come un ruscello che nasce da una fonte di carità», è un discorso che tende all'assoluto, e, attingendo alla redenzione, giunge nuovamente ad una condizione di innocenza. Infatti il rapporto più profondo va cercato tra carità e poesia, «una chiesa delle creature e a nessuna è vietato l'ingresso. La sua chiesa è affollata e la sua è una religione zoomorfa»³⁵.

La parola dunque si prefigge di essere immediatamente comunicativa, di suscitare un dialogo tra il proprio io Dio, evocando immagini nitide e ben precise, e nell'intervista con Volpini si comprende quale valore assume³⁶. Il

³⁴ S. ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 52.

³⁵ Ivi, p. 58.

³⁶ Domanda: «Questa tua poetica comporta naturalmente anche un certo modo di usare la parola; sino a che punto la tua stilistica è un proposito e una ricerca e non piuttosto una situazione naturale?», seguita dalla risposta: «Non è un proponimento stilistico, per me nulla è programmato; è un fluire dell'amore e della vita che mi conduce ad agire così. Un poeta autentico fa così. Anche Ungaretti, anche Montale fanno così. L'uso delle parole proviene dalla formazione personale del poeta, dalla sua interiore moralità, e da una sua fede. La fede, la mia fede religiosa, io l'ho ricevuta in eredità, una eredità naturale, materna. Una fede vista agire e vivere in una persona, e si potrebbe dire creare, in una persona com'era mia madre; una persona piena di carità, che aveva rispetto di tutto quello che appartiene alla vita, che accettava tutto e lo faceva con letizia interiore e anche con dolore; non era né una monaca, né una santa, era semplicemente quello che è la povera gente, tanta povera gente santa, che vive e muore sconosciuta.

L'uso della parola proviene da un certo tipo di educazione, e poiché ho visto fin dalla mia fanciullezza la vita giustificata e rasserenata dalla fede in mia madre, ho concepito la poesia

verso è breve, spezzato da *enjambements*, musicale, non disdegnando l'endecasillabo³⁷, in cui si compie «il primato – la vittoria – della realtà sopra il sogno»³⁸.

In *Realtà vince il sogno* percorre un'aspirazione ad una vita grande e piena, è qui che si manifesta la figura di Cristo, un vero e proprio innamoramento (come dirà Rebora in *Curriculum vitae*). Emerge un «[...] modo di vita privato, non certo particolare ma che particolare diventa quando è sostenuto da un'invisibile forza morale che sviluppa caratteri e sensibilità, determina la coscienza esistenziale e che a tali elementi riannoda il senso della parola e della vita stessa nella giovinezza e nella maturità in una coerente e fedele continuità. [...] il piano della fede non si è intersecato con quello mondano in termini di calcolo utilitaristico ma in una perfetta aderenza, anche se bisogna ovviamente pensare che il suo essere cristiano comporta, come per ognuno che lo è, una continua ricreazione della propria misura e del proprio rapporto con Dio e gli uomini»³⁹.

Entrambi palesano il desiderio di non cantare il proprio io, ma l'io comune, facendo valere l'accettazione della propria piccolezza e caducità.

io credo che la poesia potrebbe assumere a titolo le parole – Verso un'azione di fede nel mondo⁴⁰.

[...] sono rimasto fondamentalmente fedele a questa convinzione: la poesia nasce dal rinnegamento di se stesso. Ho scritto una poesia dove si parla del cuore, dove si dice: dimentica te stesso, cerca d'essere il cuore degli altri. E il

come un inno di lode. Credo che non si possa tradire la parola. Sento nascere la poesia lungo le vie del cuore; ma è necessario che le vie del cuore siano sorrette dalla ragione. Se l'intelletto capisce le ragioni del cuore e lascia che il cuore stia lì a soffrire, comprendendo, allora la parola fluisce nella sua semplicità e pregnanza, mantiene il valore rigorosamente semantico, antico, arcaico. Io non mi propongo mai di fare una poesia secondo una tesi estetica. La letteratura corrente tradisce la parola, è evidente: perché si crede che la poesia si possa fare per gioco» (VOLPINI, *Betocchi*, cit., p. 5).

³⁷ AA.VV., *Carlo Betocchi*, Atti del Convegno di Studi Dipartimento di Italianistica Gabinetto Vieusseux Istituto Gramsci Toscana Firenze, 30, 31 ottobre 1987, a c. di L. STEFANI, *Le Lettere*, Firenze 1990, pp. 209-224.

³⁸ G. RABONI, *Introduzione* a BETOCCHI, *Tutte le poesie*, a c. di STEFANI, Garzanti, Milano 1996, pp. VIII-IX. Luigi Baldacci osserva: «c'è, in mezzo, quel lavoro di scardinamento dei metri regolari che era stato promosso dal Carducci barbaro e più ancora dal Pascoli» (*Introduzione* a BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 18); «e cominciando a leggere il Rebora sentivo crescere nel mio animo, quasi per il sommarsi di quei due affetti, il desiderio d'intendere e di poter esprimere ciò che avrei inteso».

³⁹ VOLPINI, *Betocchi*, cit., pp. 11-12.

⁴⁰ Ivi, p. 4.

dono di se stesso per me è fondamentale; l'umiltà della creatura è connessa con la stessa gloria della creatura; è vero che nella vita siamo in un certo stato di sofferenza, ma siamo stati creati, siamo oggetti d'amore⁴¹.

Le visioni celesti di angeli, di bambini, creature innocenti, in *Piazza dei fanciulli la sera*, rendono l'animo festoso. La poesia è piena di pace e di amore; bisogna amare, così come Cristo ha amato e «solo la realtà, e non il sogno, consente dunque una molteplicità di lettura e decifrazione»⁴².

Le occasioni non sono private e Betocchi si pone in comunione con il mondo. Proprio gli animali sono i soggetti prediletti, che divengono il tramite per avvicinarsi a Dio: le creature partecipano – come lui – al mistero della salvezza, attingendo attraverso il dolore la possibilità di avvicinarsi al divino. Il trascorso problematico con la moglie, gravemente ammalata, segna la vicenda esistenziale del poeta, costretto a starle accanto e ad assisterla, rivelando un animo corrucciato, ma redento.

L'autore fin dall'*Avvertenza* ci informa:

[...] se c'è una cosa che mi ha allucinato, è stata la realtà di tutto quello che si vede, e che comunemente vien chiamato il mondo, la quale certe volte mi è sembrato che avesse profondità dove disperavo, e tuttora dispero nei miei momenti migliori, di arrivare⁴³.

L'anima è la realtà, cui il poeta tocca darle forma, null'altro che un ringraziamento sincero ed umile a Dio, un Dio manifesto.

La voce di Betocchi ha il potere di sollevare dentro di noi immagini di un mondo non perfettamente identificabile, meglio ha la forza di immettere dentro di noi un'onda di commozione autentica⁴⁴.

Il suo canto si presenta con volontà consolatoria dell'umanità sofferente e questo è il motivo principale per definirlo «poeta della speranza».

⁴¹ BETOCCHI, *Confessioni minori*, a c. di ALBISANI, Sansoni, Firenze, 1985, p. 50.

⁴² BALDACC, *Introduzione*, cit., p. 15.

⁴³ BETOCCHI, *Confessioni minori*, cit., pp. 379-380.

⁴⁴ *Antologia della critica*, a c. di STEFANI, in BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit. (Garzanti, Milano 1996), p. 603.

Diceva che la realtà vinceva il sogno, ma la sua realtà era così netta e così immediata, proprio perché era naturalmente intenta a commisurarsi con il sogno, con un sogno che scaturiva dalla realtà stessa⁴⁵.

La prospettiva ontologica restituisce un senso ampio e diffuso di gioia, permettendogli di sentirsi vivo fra le cose del mondo. Emerge dunque una forte e sentita religiosità, quantunque si nasconda un animo tormentato che in Dio estingue le asperità dell'esistenza con l'allegria di resistere alle varie tribolazioni, acquisendo uno «spirito di profetica visione, tipico della poesia campaniana», già evidente nella lirica *Io un'alba guardai il cielo*, in cui il recupero di modelli tradizionali conferisce saldezza al componimento, configurandovi un ordine interiore e rinnovandovi il mistero, in cui si annuncia il Dio Creatore⁴⁶.

La fede⁴⁷ si effonde in gesti e parole, di cui avvertiamo la spontaneità «in cui letizia e povertà sono congiunte già nel titolo»⁴⁸, utili a definire il valore dell'opera betocchiana di cui Dio non è «ascòndito» e «la poesia è manifestazione e dialogo con la Provvidenza [...]»⁴⁹. Una spiritualità questa che ricorda quella di Francesco d'Assisi, nel comprendere di essere parte integrante di una creazione perfetta ed ordinata⁵⁰.

⁴⁵ Ivi, p. 626.

⁴⁶ Betocchi qui richiama anche Dante Alighieri, poeta fiorentino, che con il verso raffinato ed immagini preziose ricrea il Paradiso, luogo di delizie e di beatitudine.

⁴⁷ VOLTINI, *Betocchi*, cit., p. 5.

⁴⁸ ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, cit., p. 16.

⁴⁹ Ivi, p. 19. Cfr. anche *Giustificazione di una poetica che non fu mai tale*, vv. 1-5: «Furtivo era il mio scritto, e rapido, lo so, / forse saltando il necessario per l'impossibile, / ma che altro potevo farci, se l'anima / sapeva che di là dal dolore era la gioia, / e volevo affrettarla, renderla visibile».

⁵⁰ «Indefinito vivere / degli uccelli! Essi / canta quest'ode, i messi / della vita che andremo a vivere: / quando risaliremo / in fiumi azzurri / e in celesti sussurri / verso la volontà del cielo» (*Ode degli uccelli*, vv. 25-32). A Voltini dichiara: «la creazione, le creature, sono quello, per me, che con un termine spaziale, e infinitivo, vien chiamato universo. Ma io ho bisogno di concretezza, di termini fissi: e dire la creazione, che le creature, mi offre questo senso di concretezza; e me ne offre la radice, offre l'idea di un Creatore alla mia esigenza di gratitudine. Direi che addirittura per un bisogno innato, e dicasi pure esistenziale, la creazione, le creature, sono altresì e certamente le prime parole del mio vocabolario istintivo, e quasi la matrice delle altre: così come sono quelle che fanno dell'universo la mia famiglia, amata ancor prima che conosciuta: e con un Padre comune. Tale familiarità, in cui mi riconosco una particella della creazione, e tuttavia singola e identificatissima pur con un destino mortale che trova ovunque la sua identità, stabilisce e assicura il primo principio della mia libertà, e quello della mia fraternità con ogni altra creatura, in Dio, creatore comune» (*Betocchi*, cit., pp. 8-9).

È infatti una poesia che si può definire cristocentrica, teologica che «[...] scala a Dio». Non è casuale il rinvio costante all'immagine dei tetti: invito all'individuo a seguire la volontà del cielo⁵¹ in *Allegrezza dei poveri a Tegoletto* (v. 18: «sopra i tetti va rara favilla», vv. 65-66: «o pipistrello, tra il tetto e la strada, / vola balzando, nessuno ti bada») ed in *Vetri* (v. 7: «dai poveri tetti emigro»).

Il «tempo passa» e «sembra non ci sia carità»⁵², in quanto la realtà affatica l'uomo che «chiede al cielo / pane e perdono»⁵³, la «stanchezza», però, non si esaurisce neppure quando si raggiunge la tarda età⁵⁴, in cui la «solitudine stende l'ali sull'intero / mondo [...]»⁵⁵, anzi la solitudine è necessità di «acqua viva» per l'anima errabonda lungo il deserto verso un 'oltre' «indistruttibile / certezza delle sue cose»⁵⁶.

La visione della natura⁵⁷ si caratterizza di significati latenti, che la rendono spia di un'entità trascendente: un'albatrella parla di un'esistenza pacificata con

⁵¹ Come nei *Frammenti lirici*: «poi, come tuon dai tetti si disperde» (*Frammento XXXV*, v. 24) o «quassù, tra i proni tetti» (*Frammento L*, v. 1), cfr. REBORA, *Le poesie, 1913-1957*, cit., pp. 67, 94.

⁵² *Alla chiesa di Frosinone*, vv. 2, 6, da *L'estate di San Martino*, Mondadori, Milano 1961.

⁵³ *Chi s'alza alla fatica*, vv. 5-6, da *Altre poesie (1933-39)*, Vallecchi, Firenze 1955, p. 71.

⁵⁴ *L'età maggiore*, vv. 29-32, da *Poesie del sabato*, a c. di ALBISANI, Mondadori, Milano 1980.

⁵⁵ *Chi s'alza alla fatica*, vv. 11-12, cit., p. 71.

⁵⁶ *Della solitudine*, vv. 13-15. La realtà, cruda e spietata, colpisce Betocchi anche nei suoi affetti più cari, addolorandolo ulteriormente. Come non ricordare quelle dolcissime liriche dedicate alla compagna Emilia: un uomo che trova nella dimensione poetica la possibilità di un sentito, mai disperato, appassionato colloquio con la donna che ha reso la sua «fatica» meno gravosa! «L'essere più soli, e l'aggrarsi dove / tu non sei più, od in remota stanza / dentro al mio petto, quando lento piove / l'amor di te che oltre di te s'avanza» (*All'amata*, vv. 9-12, da *Altre poesie*, cit., p. 77). «Si può ridestare l'abitudine alla speranza nel cuore degli uomini, offrendo subito loro una prova della nostra capacità di sollevarci, terrestri come siamo, sopra le pene del mondo [...] speranze degne della vita eterna che ci attende, rapimenti degni di quelle speranze, e anche lontani da tutti i mali, da tutte le passioni, da tutte le terrene gioie che affliggono e contentano gli uomini, possono contribuire potentemente al sollievo di tanti mali e a dar nuova forza per sopportarli: ed Ella sente certamente, come sento io, che non siamo soli a bearci e a leticficarci del cielo che ci fa dimenticare noi stessi, quando ci avviene di farlo qualche volta: e che non per noi soli che lo facciamo, ma anche per molte anime mute, o forse con molte anime che sembrano mute, alle quali parleremo, non fosse altro, con una diversa luce negli occhi» (BETOCCHI, *Confessioni minori*, cit., pp. 384-385).

⁵⁷ «Romanticamente la natura è sentita in due fasi interdipendenti: sensualmente e psicologicamente; ed il poeta descrive carpandone ed isolandone il movimento segreto fino ad una forma di astrazione d'ascendenza simbolista, [...], costruita, cioè, più sulla sensibilità che sul razziocinio, con il risultato di una misura assai contenuta della comprensibilità. E l'indicazione più pertinente, [...], è senza dubbio quella del Pascoli [...]» (P. CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, Mursia, Milano 1977, p. 25). La natura rimanda anche a Campana e Pascoli,

Dio e col tempo⁵⁸ e «Betocchi, oltre ad accordare la propria vita alle ragioni più esplicite della preghiera, propone una giustificazione della sua presenza, non più sul piano di una rarefatta contemplazione, ma in ordine ad una lettura comunionistica della realtà»⁵⁹, testimoniando uno slancio naturale d'amore e di carità verso il prossimo⁶⁰ e un desiderio di redenzione, possibile in una dimensione temporale assoluta, estranea all'immanenza cronologica, «[...] per far entrare nella sua consapevolezza umana tutte le creature viventi che come lui soffrono e godono dello stesso mistero della salvezza, nell'intento di mostrare come il valore della fede debba tendere a dilatarsi al significato ecumenico di amore e di preghiera, ad un paradigma di uguaglianza della povertà e della semplicità con la sensibilità cristiana»⁶¹.

Tutti possiamo ritrovare noi stessi condividendone la continua ricerca di una esperienza spirituale «quando, stanchi dei nostri / pensieri solitari, / stanchi dei nostri amari / sogni, stanchi d'esser soltanto nostri, / ci rovesciam, baleni / rapidi da una nube / incontro a chi più cupe / ore conosce, e sembra aspetti e preghi»⁶², benché, di fronte agli eventi di una esistenza tormentata e faticosa⁶³,

cfr. BETOCCHI, *Diario Fiorentino*, capitoli XII e XIV, a c. di M. BALDINI, trascrizione di F. LOMBARDI, Bulzoni, Roma 2010.

⁵⁸ «Era lontano il suo cuore / e stava sospeso nel cielo; / nel mezzo del raggianti sole / bruno, dentro un bruno velo. / Ella si godeva il vento; / solitaria si rimuoveva / per far quell'albero contento / di fiammelle, qua e là, ardeva. / Non aveva fretta o pena; / altro che di sentir mattino, / poi il suo meriggio, poi la sera / con il suo fioco cammino» (*Dell'ombra*, vv. 5-16).

⁵⁹ CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, cit., p. 29.

⁶⁰ «La tua mente illusoria rifiutala / se non ha altri argomenti che te: / e il tuo cuore, se non ha che i tuoi / lamenti. Non avviliti / compassionandoti. Sii non schiavo di te, / ma il cuore di ciascun altro: annullati / per tornar vivo dove non sei / più te, ma l'altro che di te si nutra, / distinguilo dal numeroso, / chiama ciascuno col suo nome» (*La tua mente illusoria rifiutala...*). Cfr. anche BETOCCHI, *Diario Fiorentino*, cit., p. 69 («E quella lievità di sostanze e di fatti che, pur gravi che fossero, come i panni d'inverno infeltriti dalla povertà, o avvenissero, come le malattie stagionali o il debito col padron di casa, ci parevano, e non so più perché, quasi le membra più gloriose del nostro esistere, legate insieme quasi tralci alla vite, da quei vincoli?»).

⁶¹ CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, cit., p. 33. «Si pensi alla pittura del Rosai anch'egli artista dell'immagine essenziale; ma forse per cogliere la relazione esatta tra la poesia betocchiana ed un possibile corrispettivo pittorico-figurativo bisogna richiamarsi alle incisioni di Pietro Parigi, un artista che come nessun altro ha saputo restituirci il momento toscano di una religiosità assoluta, immersa in un'aria di solitudine e di miracolo popolare» (BALDACCI, *Le idee correnti*, Vallecchi, Firenze 1968, p. 151).

⁶² *L'Alba*, vv. 37-44, da *Altre poesie*, cit., p. 95.

⁶³ «Ma tu che all'alba, o Padre del creato, / mi hai detto: – Figlio, avviati al lavoro –» (*Alla dolorosa Provvidenza*, vv. 13-14, ivi, p. 108).

il poeta avverta una fede lacerata dal dubbio⁶⁴, che rende impossibile, a volte, il riconoscimento tra il bene e il male, «tra l'eterno concreto e l'inconcreto»⁶⁵.

Non possiamo quindi non richiamare alla memoria la figura biblica di Giobbe, nella raccolta *L'estate di San Martino*⁶⁶, in cui l'amara consapevolezza di un Dio oscuro rende incerta la fede di una creatura fragile, che «[...] non rinuncia al Cristo»⁶⁷:

Tant'è. La mia fede, che non è fede, / è condita di quel coraggio di roccia /
che ne fa massa, veemente d'esistere / così com'è, e nell'inesausto mutarsi /
certa di essere [...]»⁶⁸.

Betocchi è chiamato umilmente a piegarsi ai decreti e al volere della «dolosa Provvidenza»⁶⁹.

Ma si ritorna preziosi ai suoi occhi, / e duramente perdonati, / appena c'è
quello che dice, / che osi dire per sé e per tutti, tra noi, / col cuore pieno di
buio: «Padre, in te mi rimetto, / e il tuo nome sia sempre santificato»⁷⁰.

L'infinito amore vince ogni sogno della vita terrena e caduca⁷¹ dell'uomo, prezioso agli occhi di Dio:

⁶⁴ «Certo siamo qui per morire; ma / vivere come si deve morire, / in croce, con questo Dio che manca / ogni tanto [...]», cfr. *Squille di Lombardia*, vv. 37-40, da *Tetti toscani* (1948-54), ivi, p. 171.

⁶⁵ «Sì può... o forse non si può: ciò che sappiamo è incerto, / ciò che soffriamo, invece, è certo quanto / è più vago, e quindi immenso a sé, e pur futile, / forse, e forse senza fondo ed erroneo; / perché tale / è il male: è fatto come noi, di queste larve / di vita; e il bene è invece l'altro: l'immortale» (*Tra l'eterno concreto e l'inconcreto*, da *Poesie del sabato*, cit.).

⁶⁶ BETOCCHI, *L'estate di San Martino*, Mondadori, Milano 1961, p. 128.

⁶⁷ ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, cit., p. 21.

⁶⁸ *Alla resa dei conti*, vv. 64-68, da *Poesie del sabato*, cit.

⁶⁹ E sempre siamo a dirTi: – Padre, aiutaci! / O, in noi gemendo: – Affliggici, mio Dio! / Che siamo quali dondolan sui rami / gli uccelli, noi, sul ramo della vita. / Ora incerti, or disposti, / veniamo a Te, incapaci di distinguere. / Docili no; indocili / nemmeno. Feriti sempre / da qualche piaga, di cui si riempie / la nostra umanità. / Tra che pericoli, svolazziamo / per reggerci! Di che improvvise croci / empriamo l'aria con l'ali / degli opposti pensieri: con che disegni / fallaci, se pur nati sinceri, / ti disegniamo, divina pace, / tentandoti, o difficile equilibrio... / E ne dondola il ramo, / mentre tra verdi foglie ebbri sentieri / si spalancano. O eternità, / che come i trabocchetti / della vita ci attiri! [...] (*E ne dondola il ramo*, vv. 1-22, da *L'estate di San Martino*, cit.).

⁷⁰ *Nei giorni della piena...*, vv. 33-38, da *Un passo, un altro passo*, Mondadori, Milano 1967.

⁷¹ Cfr. *Giustificazione di una poetica che non fu mai tale*, vv. 13-16: «[...] finché venga la morte / a debellare ogni apparenza, o sogno / e non resti del mondo altro che spazio, / e in quello spazio l'infinito amore?».

– Siamo assai meno considerevoli, / agli occhi di Dio, di quello che ciascuno / di noi non pensi, ogni giorno, di sé. – (vv. 12-14)

Nondimeno il poeta invita a trasalire verso la «volontà del cielo»⁷² come «una farfalla bianca»⁷³, «[...] sotto i [...] piangenti occhi» di una «celeste alba», ridesta l'anima che incede «gagliardamente» a una «fatica innocente»⁷⁴.

Vedevo in un baleno, nella mattinata di rapimento, come sia inane il nostro affannarsi, ad ogni foglia che muove improvvisa, l'affannarsi a cercare di capire, a cercare di definire: c'è o non c'è questo canto di cicale per la campagna? C'è quando gli pare, c'è quando Dio vuole⁷⁵.

I versi coniugano gioia e armonia per una ricerca della verità⁷⁶, che dona serenità all'«uomo glorificato [...] dalla sofferenza»⁷⁷.

E Tu che ci hai fatti di creta / poni su una bilancia le nostre anime, / una bilancia sospesa nell'eterno, / e che non salga / né discenda, / affinché l'eterno / sia il nostro livellamento di gioia / che crede in Te, Creatore⁷⁸.

La tensione metafisica si dispiega con chiarezza attraverso «autentiche apparizioni, rese possibili da un linguaggio che diventa allegoria d'un incontro col trascendente»⁷⁹.

La poesia nasce da una necessità⁸⁰, in quanto rappresenta una «via per esistere»⁸¹, per riportare sulla retta via un'umanità sempre più disorientata, tra

⁷² *Dai tetti*, vv. 1-18; *Ode degli uccelli*, vv. 25-32: «Indefinito vivere / degli uccelli! Essi / canta quest'ode, i messi / della vita che andremo a vivere: / quando risaliremo / in fiumi azzurri / e in celesti sussurri / verso la volontà del cielo».

⁷³ *Pleniluni*, v. 9, *Notizie di prosa e poesia*, Vallecchi, Firenze 1947, p. 111.

⁷⁴ *Chi s'alza alla fatica*, vv. 13-16.

⁷⁵ BETOCCHI, *Diario Fiorentino*, cit., p. 140. Il poeta si muove «[...] tra campagne case monti di un'area geografica ben precisa e circoscritta [...] con cui si arricchisce, senza snaturamenti, il suo discorso di motivi umani ed esistenziali, ed approfondisce quella sua penetrazione di un mondo tanto più sincero ed autentico quanto più è distaccato ed isolato dall'apparenza più vistosa della realtà» (CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, cit., p. 51).

⁷⁶ BETOCCHI, *La verità*, da *Tetti toscani*, cit., p. 165.

⁷⁷ ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, cit., pp. 23-33.

⁷⁸ *Per l'ultima nata*, vv. 17-24, da *Tetti toscani*, cit., p. 164.

⁷⁹ ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, cit., p. 24.

⁸⁰ Intervista rilasciata a Volpini e premessa al volume *Betocchi*, cit., p. 5.

⁸¹ BETOCCHI, *Diario Fiorentino*, cit., p. 127.

dolore e affanni⁸². Eppure, quantunque lo scorrere inesorabile del tempo renda fragile l'esistenza⁸³, «fra tante ombre che vanno / continuamente, all'ombra eterna, / e coprono la terra di inganno»⁸⁴, è possibile vedere lo spiraglio di una speranza di nuovo in una delicata farfalla⁸⁵ che ricorda al poeta di dover morire, condizione necessaria per rinascere.

Tutte le forme diventavan farfalle / intanto, non c'era più una cosa ferma / intorno a me, una tremolante luce / d'un altro mondo invadeva quella valle / dove io fuggivo, e con la sua voce eterna / cantava l'angelo che a Te mi conduce⁸⁶.

Con amore egli evoca malinconicamente il passato e la spensieratezza della fanciullezza⁸⁷, i semplici ma preziosi legami affettivi⁸⁸, in cui vi è una possibilità di salvezza per la società contemporanea che ha perduto la coscienza «della sua povertà, della sua limitatezza»⁸⁹, smarrendosi nell'affannosa e vana ricerca di comprendere, di capire, di «prevaricare sopra quelle che sono le sue miserie»⁹⁰.

Tra tanto «negrore» «[...] il tono non è mutato pur dopo le rovine della guerra, la fiducia continua ad essere il motivo costante di Betocchi, il cielo la

⁸² «Come se, dopo aver preso coscienza che la realtà ha storture e l'uomo ha ferite che non possono essere mitigate e superate nell'illusione di un recupero di una mistica colloquialità [...], egli voglia, al pari di altri poeti religiosi che hanno trovato nella civiltà del passato un motivo di opposizione al disordine e al male di oggi, superare le sue ferite di uomo in un mitico ritorno al senso della sua provincia toscana, contadina e tradizionalista: al senso, cioè di una *charitas* per un tipo di realtà, domestica e privata, rimasta per lo più fuori dagli interessi correnti della poesia del Novecento» (CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, cit., pp. 63-64).

⁸³ *Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale*, da *L'estate di San Martino* (1961).

⁸⁴ *Dell'ombra*, vv. 17-19.

⁸⁵ *Lamata*, vv. 9-12: «Dimenticato? Forse / no: lei non si allontanava / da me. Ma quasi una farfalla / nel suo ricordo volteggiava».

⁸⁶ *Un dolce pomeriggio d'inverno*, vv. 1-6; 13-18, da *Altre poesie*, cit., pp. 103-104.

⁸⁷ *Al fratello e alla sorella in giorni di dolore*, vv.1-8, da *L'estate di San Martino*, cit.; *Alla sorella*, vv. 1-14, da *Altre poesie*, cit., p. 75. Betocchi ricorda anche i bambini, figure leggere, che giocano spensierati in una piazza.

⁸⁸ La madre, la donna amata recano con sé occasioni semplici e quotidiane. Cfr. *A Emilia*, vv. 1-5, da *Tetti toscani*, cit., p. 151.

⁸⁹ Dall'intervista a Volpini, cit., p. 8.

⁹⁰ *Ibidem*. Betocchi non risparmia inoltre da un severo giudizio l'umanità del suo tempo, diventata «la razza assassina» (*Ibidem*), un mondo che «[...] avrebbe potuto essere felice, e che si avviava invece, per i suoi egoismi, delittuosamente alla guerra» (ivi, p. 24). Un «secolo crudele», artefice di «distruzioni massicce», in cui l'uomo, perdendo quell'aura di innocenza, diventa il peggior incubo di sé stesso: capace solo di violenza e di pochi gesti umani e caritatevoli.

vera prospettiva delle sue cose, delle sue pene, delle sue descrizioni [...]»⁹¹. Attraverso «la porta dell'amore, cioè della Grazia»⁹² l'individuo potrà finalmente entrare nella «sua vera ed intera civiltà»⁹³, accettando la condizione di semplice creatura e accogliendo con gioia i decreti benevoli.

Di qui il diario dell'anima, perché sono i sentimenti e le emozioni che irrompono nei versi, in cui «la verità cammina / timidamente»⁹⁴, debole sussurro a quanti sono disposti ad accettarla e a seguirla («là / dove dicon la messa»⁹⁵) verso la «meta favolosa»⁹⁶.

⁹¹ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1968, p. 91.

⁹² *Ivi*, p. 138.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Alla mamma*, vv. 30-31, da *Tetti toscani*, cit., p. 167.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Vagoni-manovra*, v. 23, da *Notizie di prosa e poesia*, cit., p. 99.

Moreno Savoretti

TRA PAROLA E FANTASIA.
LE STRATEGIE DIFENSIVE DI PIN NEL «SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO»

Nella prefazione all'edizione einaudiana del 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*, uscito per la stessa collana nel 1947, Calvino osserva come il problema di coloro che, come lui, si accingevano a scrivere nel periodo immediatamente successivo alla Seconda Guerra Mondiale, fosse di poetica, cioè di «come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*»¹ e soprattutto come riuscire a costruire una letteratura resistenziale, a scrivere cioè quel romanzo della Resistenza che allora «si poneva come un imperativo»².

Per sua stessa ammissione, Calvino si sente in soggezione e sceglie di eludere il peso e la responsabilità di trattare un tema troppo «impegnativo e solenne», ricorrendo alla mediazione di uno sguardo infantile:

Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo...³

La simbolica «regressione» rappresentata dalla figura di Pin, un monellaccio vispo e sboccato e dai modi sfrontati, offre a Calvino un punto di vista unico e originale non solo sulla guerra e sulla lotta partigiana, ma anche sulla stessa realtà, quella «degli esclusi e dei reietti»⁴, così come sul mondo degli adulti, ambiguo e impenetrabile per Pin e dunque riassumibile ai suoi occhi nel binomio donne e armi.

¹ I. CALVINO, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1982¹², p. 9.

² Ivi, p. 12.

³ Ivi, p. 13.

⁴ Ivi, p. 21.

Orfano di madre e abbandonato dal padre marinaio, Pin vive con la sorella prostituta, la Nera di Carrugio Lungo, perennemente sospeso tra due mondi che non gli appartengono e dei quali non riesce a fare parte perché entrambi troppo distanti e incomprensibili: da un lato quello dei ragazzi come lui, con i quali non sa rapportarsi, per i suoi atteggiamenti rudi da finto adulto che fuma e beve, capace soltanto a raccontare storie sconce che li spaventano e fanno infuriare le loro madri; dall'altro quello altrettanto lontano e indecifrabile dei grandi, dal quale Pin vorrebbe essere accettato, a costo di sopportare l'acre gusto del vino e la sensazione di bruciore del fumo nella gola, e per il quale è disposto a cantare a squarciagola canzonacce oscene o tristi canti di prigionia. Ma è anche un mondo, questo, da cui vorrebbe fuggire, perché ambiguo e falso, fatto di uomini dei quali in fondo non capisce la smania e l'ossessione per il vino, la armi e, soprattutto, le donne:

Il vino non piace a Pin: è aspro contro la gola e ariccica la pelle e mette addosso una smania di ridere, gridare ed essere cattivi. Pure lo beve, tracanna bicchieri tutto d'un fiato come inghiotte fumo, come alla notte spia con schifo la sorella sul letto insieme a uomini nudi, e il vederla è come una carezza ruvida, sotto la pelle, un gusto aspro, come tutte le cose degli uomini; fumo, vino, donne⁵.

Nella propria condizione liminare di bambino-adulto, precocemente immerso in una realtà incomprensibile e violenta che, come ha ben rilevato Bruno Falchetto, egli osserva attraverso un'ottica ambivalente e oscillante tra meravigliata disponibilità e disgustato rifiuto⁶, Pin si è costruito una struttura difensiva affidata a due strumenti che gli permettono di volta in volta di esorcizzare le paure e le insicurezze nell'affrontare e comprendere quella stessa realtà, vale a dire la parola e la fantasia.

⁵ CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, prefazione di J. STAROBINSKI, Vol. I, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1991, p. 7 (tutte le citazioni sono tratte da questa edizione).

⁶ «[...] nel suo sguardo si esprime la costruzione di un'ottica particolarmente complessa, contrassegnata da una tensione e una duplicità costitutiva. L'isolamento, la solitudine di Pin, il suo non essere mai a casa propria [...] definiscono in gran parte lo specifico carattere ambivalente della sua esperienza della realtà. Da un lato il suo atteggiamento mostra una totale apertura e disponibilità verso il mondo alla quale corrisponde un senso di meraviglia affascinata [...] Ma sul versante opposto la realtà esterna gli comunica un senso forte di incomprensibilità [...] che provoca una reazione di disgusto e una volontà di rivalsa nella forma di un desiderio di onnipotenza che tende a tradursi nei modi di un sadismo verso gli oggetti e gli animali» (FALCETTO, *La tensione dell'esistenza. Vitalismo e razionalità in Calvino dal «Sentiero» allo «Scrutatore»*, in «Nuova corrente», XXXIV, gennaio-giugno 1987, pp. 36-37).

E se la fantasia entra in gioco soprattutto nei momenti più intimamente e drammaticamente segnati dalla presenza del sesso e della morte, con un ruolo difensivo e di distanziamento, attraverso la parola e la narrazione⁷, invece, Pin ricerca un contatto con gli uomini che vorrebbe essere di complicità e di reciproca accettazione, ma che spesso si traduce in rifiuto e aggressività.

È questo un aspetto fondamentale della personalità di Pin, che lo connota nel suo rapporto con il mondo circostante fin dalla sua entrata in scena, nella straordinaria sequenza iniziale, dove la staticità della descrizione ambientale viene improvvisamente spezzata dalla sua voce che risuona nel carruggio:

Basta un grido di Pin, un grido per incominciare una canzone, a naso all'aria sulla soglia della bottega, o un grido cacciato prima che la mano di Pietromagro il ciabattino gli sia scesa tra capo e collo per picchiarlo, perché dai davanzali nasca un'eco di richiami e d'insulti.

– Pin! Già a quest'ora cominci ad angosciarci! Cantacene un po' una, Pin! Pin, meschinetto, cosa ti fanno? Pin, muso di macacco! Ti si seccasse la voce in gola, una volta!⁸

È un grido che dà il via a una serie di duelli verbali con gli altri abitanti del quartiere, fatti di reciproche battute, canzonature, allusioni più o meno oscene, dai quali Pin esce sempre vincitore, forte della sua sfrontata e fantasiosa esuberanza verbale e incurante degli impropri e delle minacce che gli piovono addosso:

Ma già Pin è in mezzo al carrugio, con le mani nelle tasche della giacca troppo da uomo per lui, che li guarda in faccia uno per uno senza ridere: – Di' Celestino, sta' un po' zitto, bel vestito nuovo che hai. E di', quel furto di stoffa ai Moli Nuovi, poi, non si sa ancora chi sia stato? Be', che c'entra. Ciao Carolina, meno male quella volta. Sì, quella volta meno male tuo marito che non ha guardato sotto il letto. Anche tu, Pascà, m'han detto che è successo proprio al tuo paese. Sì, che Garibaldi ci ha portato il sapone e i tuoi paesani se lo son mangiato. Mangiasapone, Pascà, mondoboa, lo sapete quanto costa il sapone? [...] A canzonare Pin c'è sempre da rimettere: conosce tutti i fatti del carrugio e non si sa mai cosa va a tirar fuori. Mattina e sera sotto le finestre a sgolarsi in canzoni e in gridi, mentre nella bottega di Pietromagro la montagna di scarpe sfondate tra poco seppellisce il deschetto e trabocca in istrada⁹.

⁷ F. PIRAS, *Arbitrarietà e motivazione nel «Sentiero dei nidi di ragno»*, in *Dalla novella rustica al racconto neorealista*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 184-192.

⁸ CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 5.

⁹ Ivi, pp. 5-6.

La forza di Pin, nel momento in cui è costretto a rapportarsi con i suoi simili, è tutta nella parola, nel fascino misterioso e ambiguo delle parole proibite o sconosciute e nella loro capacità di rappresentare un meccanismo di aggressiva autodifesa, ma anche, nella sua condizione di emarginazione e di solitudine, la sola possibilità di interazione e di potenziale, seppure falsa, complicità con gli adulti:

E a Pin non resta che rifugiarsi nel mondo dei grandi, dei grandi che pure gli voltano la schiena, dei grandi che pure sono incomprensibili e distanti per lui come per gli altri ragazzi, ma che sono più facili da prendere in giro, con quella voglia delle donne e quella paura dei carabinieri, finché non si stancano e cominciano a scapaccionarlo.

Ora Pin entrerà nell'osteria fumosa e viola, e dirà cose oscene, impropri mai uditi a quegli uomini fino a farli imbestialire e a farsi battere, e canterà canzoni commoventi, struggendosi fino a piangere e a farli piangere, e inventerà scherzi e smorfie così nuove da ubriacarsi di risate, tutto per smaltire la nebbia di solitudine che gli si condensa nel petto le sere come quella¹⁰.

Capire gli uomini e la vita è difficile e allora non resta che affidarsi alle parole, da quelle più oscene e irripetibili a quelle più commoventi, ripetendo discorsi sentiti dai grandi o imparati dalle canzoni dei carcerati. La parola, tuttavia, è uno strumento che va usato con cautela perché non si trasformi in un ulteriore motivo di incomprensione ed emarginazione, poiché permette, sì, l'ingresso e l'accettazione nella comunità degli adulti, ma può al tempo stesso causare la frattura e il distacco definitivo da quella stessa comunità, come avviene dopo il furto della pistola al marinaio tedesco e, soprattutto, dopo il litigio e la fuga dal distaccamento partigiano del Dritto.

La parola, che dovrebbe avere per Pin un potere quasi salvifico di collegamento e integrazione con il mondo circostante, in certi casi diviene paradossalmente un ostacolo, quando non addirittura, nella sua visione limitata di bambino, la causa di una potenziale perdizione, come nei lunghissimi istanti precedenti il furto durante i quali è necessario tenere la lingua stretta tra i denti perché non succeda qualcosa di irreparabile:

Adesso la «cosa» è successa: la paura finta di prima diventa paura vera. Bisogna aggomitolare in fretta il cinturone intorno alla fondina, e nascondere tutto sotto il maglione senza impastoiarsi braccia e gambe: poi tornare a quattro piedi

¹⁰ Ivi, pp. 10-11.

sui propri passi, pian piano e senza mai togliere la lingua di tra i denti: forse se si togliesse la lingua di tra i denti succederebbe qualcosa di spaventoso¹¹.

Non esiste per Pin alcuna possibilità di contatto con il prossimo nel silenzio, nell'assenza della parola o nell'impossibilità di dialogo, come avviene con i soldati tedeschi che lo portano in caserma dopo il furto: con i tedeschi e i fascisti non si può comunicare perché sono esseri sconosciuti o che parlano una lingua di cui non si capisce niente e con i quali dunque è inutile usare la parola come arma di difesa, parlando della sorella o canzonandoli:

I tedeschi sono peggio delle guardie municipali. Con le guardie, se non altro, ci si poteva mettere a scherzare, dire: – Se mi lasciate libero vi faccio andare a letto gratis con mia sorella.

Invece i tedeschi non capiscono quello che si dice, i fascisti sono gente sconosciuta, gente che non sa nemmeno chi è la sorella di Pin. Sono due razze speciali: quanto i tedeschi sono rossicci, carnosi, imberbi, tanto i fascisti sono neri, ossuti, con le facce bluastre e i baffi da topo¹².

Con queste «razze speciali» è impossibile trovare un punto di incontro, ma altrettanto difficile appare l'approccio con tutti quegli adulti che sono troppo distanti dal suo orizzonte interpretativo, come le persone buone, con le quali Pin non è in grado di stabilire un rapporto e che anzi lo mettono a disagio, oppure coloro che appaiono talmente compresi nel proprio ruolo da non presentare punti di debolezza o di contatto, come Lupo Rosso che sa parlare solo di politica e di comunismo o Pelle, ossessionato dalle armi e dalle donne.

Pin si trova a proprio agio soltanto quando può riportare l'interazione con gli altri sul suo terreno privilegiato, quello che prende le mosse dal ristretto orizzonte del carrugio, popolato di prostitute, ex galeotti e sfaccendati frequentatori di osterie, le cui vicende egli può facilmente riversare nella propria narrazione oscena e provocatoria, ma sostanzialmente fedele a questo universo di miseria e rassegnazione.

Parallela alla dimensione della vita reale, con il suo portato di sesso e violenza, di miseria e ipocrisia, vi è la dimensione virtuale, quella che il lettore ritrova nelle fantasticherie di Pin, in quei momenti di intima regressione durante i quali egli si isola dalla realtà, rilegendola e deformandola in una prospettiva infantile che ne annulla gli aspetti più crudi o incomprensibili.

¹¹ Ivi, p. 18.

¹² Ivi, p. 27.

Attraverso il sogno a occhi aperti, Pin insegue i suoi desideri inconsci di bambino, alla ricerca di affetto e dello sbiadito ricordo di un'antica felicità mai più goduta. Si tratta di momenti cruciali della vicenda, distribuiti sapientemente lungo tutto il romanzo e sempre associati ai passaggi di maggiore tensione emotiva, agli episodi dominati dalla presenza del sesso e della morte e che sono sostanzialmente tre: il furto della pistola e il primo momento di solitudine presso il sentiero dove fanno il nido i ragni; la vista delle schermaglie erotiche e del rapporto sessuale tra il Dritto e la Giglia; l'incontro finale con Cugino al sentiero, nel momento di massima disperazione e solitudine.

Esemplare, in questa prospettiva, è allora il primo e fondamentale snodo del romanzo, che segna l'inizio del percorso di potenziale, e secondo alcuni non conclusa¹³, iniziazione del protagonista, l'atto che dovrebbe sancirne la definitiva integrazione nella comunità dei grandi, cioè il furto della pistola al marinaio tedesco impegnato in un rapporto sessuale con la sorella.

Per la prima volta Pin si trova di fronte a un gesto estremo, irreparabile, che non consente, una volta compiuto, una qualsiasi riconciliazione con gli adulti e per questo è necessario esorcizzarne la portata devastante rifugiandosi nella dimensione intima e protettiva dell'immaginazione. Di fronte a una realtà drammatica e spaventosa che lo costringe a doversi «muovere nella notte solo e attraverso l'odio dei grandi», egli si affida alla fantasia per dare voce al proprio desiderio di affetto e di accettazione:

Pin vorrebbe sdraiarsi nella sua cuccetta e stare a occhi aperti e fantasticare, mentre il tedesco di là sbuffa e la sorella fa dei versi come per un solletico sotto le ascelle, fantasticare di bande di ragazzi che lo accettino come loro capo, perché lui sa tante cose più di loro, e tutti insieme andare contro i grandi e picchiarli e fare cose meravigliose, cose per cui anche i grandi siano costretti a ammirarlo ed a volerlo come capo, e insieme a volergli bene e a carezzarlo sulla testa¹⁴.

È, questo, uno dei momenti nei quali si può ritrovare quel tono fiabesco che Cesare Pavese per primo ha colto nel romanzo¹⁵ e che si contrappone

¹³ I. CARTASSO, *Il percorso circolare di Pin come «iniziazione mancata»*, in «Forum Italicum», 31, 1, 1997, pp. 63-73.

¹⁴ CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 17.

¹⁵ «Diremo allora che l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, "diversa"» (C. PAVESE, «*Il sentiero dei nidi di ragno*», in «L'Unità» (Roma), 26 ottobre 1947, ora in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, pp. 273-276 e quindi in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1973², pp. 245-247).

all'esistenza ambigua e violenta degli adulti «che si accoppiano e si uccidono come i vermi». Nell'universo fantastico dove Pin si rifugia non c'è spazio per le voglie ferine e ancestrali degli uomini: sesso e violenza sono banditi per lasciare spazio alla dimensione ludica e infantile. E anche quando la violenza e la morte si insinuano prepotentemente e persistono nella rielaborazione fantastica, vengono depotenziate e depurate dalla loro carica di negatività e di concreto esito mortale per assumere i contorni rassicuranti della rivisitazione, dell'abbassamento al livello di gioco nel quale anche la pistola, arma reale così «lucida e minacciosa» da far paura a Pin stesso e agli altri ragazzi, si trasforma in un giocattolo che si limita a spaventare i grandi e a farli cadere a terra svenuti:

Chissà cosa direbbero se domani Pin andasse in mezzo al loro, e scoprendola a poco a poco mostrasse loro una pistola vera, lucida e minacciosa e che sembra stia per sparare da sola. Forse loro avrebbero paura e anche Pin forse avrebbe paura a tenerla nascosta sotto il giubbotto: gli basterebbe una di quelle pistole per bambini che fanno lo sparo con una striscia di fulminanti rossi e con quella fare tanto spavento ai grandi da farli cadere svenuti e chiederli pietà¹⁶.

Attraverso le proprie fantasticherie Pin esprime dunque un disperato quanto inconsapevole bisogno di integrazione, così come l'inconscio desiderio di poter vivere un'infanzia simile a quella degli altri ragazzi, che giocano «con pistole di latta e spade di legno». Le lusinghe ambigue e contraddittorie del mondo degli adulti non sono altro che conseguenza e imposizione della vita reale, alla quale bisogna necessariamente adeguarsi, sforzandosi di mostrare il proprio lato più cinico e coriaceo e dalla quale è possibile fuggire soltanto con la fantasia e le promesse di felicità del sogno a occhi aperti.

Questa volontà del protagonista di essere soltanto un bambino, tuttavia, non appare sempre così esplicita, dal momento che Calvino opera un sapiente depistaggio nei confronti del lettore, disseminando lungo tutto il romanzo segnali ambigui e contrastanti. Pin sostiene infatti di non amare i giochi degli altri bambini – poiché si annoia subito e non capisce che gusto ci trovino a fingere la realtà – e si appassiona soltanto ai giochi veri e reali, che non sono la rappresentazione fanciullesca e deformata della vita, ma sono momenti e atti della vita stessa, come quando lui e Lupo Rosso fuggono dalla prigione in modo rocambolesco con stratagemmi da libro illustrato, ma con le pallottole

¹⁶ CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 17.

vere che sibilano da ogni parte, senza sapere se si è stati colpiti o meno, e la paura reale che, dopo a mente fredda, fa sudare le mani e tremare le gambe.

Apparentemente, dunque, la dimensione infantile sembra non appartenere a Pin, sia perché ne viene escluso dagli altri ragazzi, che non amano giocare con lui¹⁷, sia perché egli stesso esplicitamente la rifiuta, anche quando potrebbe esprimersi attraverso un gioco solitario ma nuovo e potenzialmente emozionante:

Ora Pin è solo tra le tane dei ragni e la notte è infinita intorno a lui come il coro della rane. È solo ma ha la pistola con sé, e ora si mette il cinturone con la fondina sul sedere come il tedesco [...] Adesso si può estrarre la pistola con un grande gesto come si snudasse una spada, e dire anche: «All'assalto, miei prodi!» come fanno i ragazzi quando giocano ai pirati. Ma non si sa che gusto ci provino quei mocciosi a dire e a fare quelle cose¹⁸.

Tuttavia non possiamo non considerare come, in fondo, si tratti pur sempre del punto di vista limitato ed emotivamente condizionato di Pin, il quale interpreta la realtà attraverso il filtro della propria esperienza di fanciullo. Pin non ama i giochi da bambino semplicemente perché non è in grado di comprenderli, perché è un'esperienza che gli è stata sempre negata e che forse in qualche modo rifiuta perché non sa gestirla, come gli accade con le persone gentili e i gesti di affetto.

Pin capisce il mondo adulto fintanto che può rileggerlo e interpretarlo attraverso il filtro della propria fantasia, trasformandolo in gioco e vivendolo nella sua proiezione fantastica.

L'universo virtuale di volta in volta ricreato dalla fantasia è il luogo unico del possibile idillio con la natura, della riconciliazione con gli animali e con gli uomini solitamente così lontani e incomprensibili, dove l'io diviso di Pin (per usare la nota formula di Vittorio Spinazzola riferita a Calvino¹⁹) può finalmente trovare una vera e totale ricomposizione. Solo nei suoi sogni,

¹⁷ «Ma i ragazzi non vogliono bene a Pin: è l'amico dei grandi [...]. Pin alle volte vorrebbe mettersi coi ragazzi della sua età, chiedere che lo lascino giocare a testa e pila, e che gli spieghino la via per un sotterraneo che arriva fino in piazza Mercato. Ma i ragazzi lo lasciano a parte, e a un certo punto si mettono a picchiarlo» (ivi, p. 10).

¹⁸ Ivi, p. 24.

¹⁹ V. SPINAZZOLA, *L'io diviso di Italo Calvino*, in «Belfagor», XLII, 5, 30 settembre 1987, pp. 509-531 (poi in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987)*, a c. di G. FALASCHI, Garzanti, Milano 1988, pp. 87-112 e quindi in *L'offerta letteraria. Narratori italiani del secondo Novecento*, Morano, Napoli 1990, pp. 43-74).

insomma, Pin può affrancarsi dal ruolo di eterno escluso – impossibilitato a partecipare alla vita degli adulti se non attraverso un continuo e frustrante atto voyeuristico²⁰ – e dare piena rappresentazione al proprio bisogno di affetto e di completezza attraverso un rapporto non ambiguo e dimidiato, quando non addirittura distorto, con il mondo dei grandi, un rapporto purgato e purificato dagli aspetti più ripugnanti e incomprensibili, ma al tempo stesso più attraenti, del sesso e della violenza.

Se il rapporto con il prossimo rappresenta per Pin un «irrisolvibile dramma di contatto»²¹, la fantasticheria gli consente di viverlo ponendo tra sé e gli altri un provvidenziale e necessario distanziamento, quella distanza che, secondo la celebre intuizione di Cesare Cases²², caratterizza parte della narrativa calviniana a partire dal *Barone rampante* – dove si palesa nel distacco anche fisico dagli altri uomini attraverso la scelta di Cosimo di vivere sugli alberi²³ – e che, a mio avviso, si può ritrovare anche in romanzi apparentemente distanti dal *Sentiero* come *Marcavaldo*, dove l'isolamento dalla realtà, cioè dalla falsità e dai pericoli della città opprimente e alienante, è reso possibile dalla fantasia del protagonista e dalla sua capacità di costruirsi un universo interiore ingenuo e per certi versi un poco infantile.

L'effetto di protettivo distanziamento operato dalla fantasia si ritrova anche nel secondo momento chiave del *Sentiero dei nidi di ragno*, vale a dire l'episodio del rapporto sessuale tra il Dritto e la Giglia al quale Pin vorrebbe assistere, rinunciando a partecipare all'altrettanto eccitante battaglia che i partigiani si accingono a combattere, e che ha molti punti in comune con l'episodio iniziale. Se durante il furto della pistola il ricorso alla fantasticheria ha il compito di allontanare la paura di essere scoperto e di attenuare la

²⁰ A. PONTI, *Come leggere il «Sentiero dei nidi di ragno» di Italo Calvino*, Mursia, Milano 1991, p. 51.

²¹ «[...] un personaggio, Pin, per il quale la vita è un irrisolvibile dramma di contatto con gli altri, sicché si sente costretto ad eliminare il dolore proiettando le cose a distanza, come ricordo o come speranza» (FALASCHI, *Italo Calvino*, in *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976, p. 100).

²² «Questo *pathos* della distanza, se è segno di elezione, è anche causa d'infelicità, incapacità di adattarsi alla realtà immediata [...]. In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l'opera di Calvino. In entrambe le situazioni estreme l'uomo è mutilato, e si tratta di ricomporlo» (C. CASES, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, p. 160).

²³ Marabini vede nel personaggio di Pin «quasi una potenziale disposizione a vivere sopra le cose del mondo – malgrado il realismo grottesco e bistorito circostante – e a farsi antenato del successivo “antenato”: il “barone rampante”» (C. MARABINI, *Italo Calvino*, in *Gli Anni Sessanta narrativa e storia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 171).

tensione emotiva per il pericoloso e potenzialmente mortale contatto con la pistola, in questo frangente Pin deve ricorrere alla fantasia per contrastare soprattutto l'irruzione dell'elemento mortale, rappresentato in prima istanza dalla carcassa del falchetto Babeuf che il Dritto gli ordina di seppellire e, in seguito, dall'inizio improvviso e spaventoso della battaglia:

Su un rovetto, a pochi passi da loro, c'è il falchetto stecchito, impigliato per le ali. [...]

– Via! – Il Dritto è pallido d'ira – non voglio più vederlo! Vallo a sotterrare!

Pin: vallo a sotterrare. Prendi la vanga e sotterralo, Pin! [...]

Ora Pin alza il falchetto per una zampa: ha artigli curvi e duri come ganci. Pin cammina con la zappa in ispalla portando il falchetto ucciso con la testa a penzoloni. Traversa i campi di rododendri, un tratto di bosco, ed è nei prati. Sotto i prati che salgono per il monte a gradini smussati, sono seppelliti tutti i morti, con gli occhi pieni di terra, i morti nemici e i morti compagni. Ora anche il falchetto. [...] Pin depone il falchetto nella fossa e fa franare la terra sopra, con il calcio della zappa.

In quel momento scoppia un tuono e riempie la valle: spari, raffiche, colpi sordi ingranditi dall'eco: la battaglia! Pin s'è tratto indietro con paura. Fragori orribili squarciano l'aria: vicini, sono vicini a lui, non si capisce dove. Tra poco proiettili di fuoco cascheranno su di lui. Tra poco dal giro dei costoni sbucheranno i tedeschi, irti di mitraglie, piomberanno su di lui.

– Dritto!

Pin ora scappa. Ha lasciato la zappa piantata nella terra della fossa. Corre e l'aria si squarcia di fragori intorno a lui²⁴.

L'intera sequenza è dunque, e ancora una volta, accompagnata, intervallata e interrotta dalla presenza della morte, significativamente connessa all'elemento sessuale di cui impedisce il godimento voyeuristico, non solo attraverso l'allontanamento imposto dal Dritto dal luogo dove l'atto si sta consumando ma anche, e in maniera ancora più improvvisa e terribile, attraverso il fragore delle armi.

L'episodio non è peraltro privo di conseguenze, non soltanto perché è all'origine della fuga di Pin dal distaccamento dei partigiani – in quella che è l'ultima e decisiva tappa del suo percorso narrativo e di crescita –, ma soprattutto perché lo pone nuovamente, e suo malgrado, nella necessità di doversi difendere attraverso l'uso della parola, certificandone in tal modo il definitivo fallimento in quanto strumento di interazione. Incapace, come

²⁴ CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 122-123.

spesso accade ai bambini, di valutare la portata delle proprie parole e le conseguenze che queste possono avere, Pin si avventura in un pericoloso gioco in cui si diverte ad assegnare il comando di un ipotetico distaccamento a ognuno degli uomini del Dritto. La scena è carica di tensione e si sviluppa in un crescendo drammatico nel momento in cui tutti capiscono che l'esito finale del gioco porterà il giovane protagonista a rivelare esplicitamente e in modo ingenuo ciò che tutti sanno e che ipocritamente tacciono, vale a dire l'avvenuto rapporto sessuale tra il Dritto e la Giglia e dunque la condizione di "cornuto" del cuoco Mancino:

– Oilì, oilà, – comincia a improvvisare Pin, – il marito in guerra va, oilì oilà, la mogliera a casa sta! [...]

Per la prima volta il Dritto vede che nessuno gli obbedisce. Prende un braccio di Pin e lo storce: – Sta' zitto, sta' zitto, hai capito?

Pin sente dolore ma resiste e continua a cantare: – Oilì oilà la moglie e il comandà, oilì oilà cosa farà. [...]

Il Dritto torce tutte e due le braccia di Pin, adesso, sente le ossa sottili tra le sue dita; a momenti si spezzano:

– Zitto, bastardo, zitto!

Pin ha gli occhi pieni di lacrime, si morde le labbra:

– Oilìn oilàn in un cespuglio van, oilìn oilàn come due can!

Il Dritto gli abbandona un braccio e gli tappa la bocca con una mano. È un gesto sciocco, pericoloso: Pin gli affonda i denti in un dito, schiaccia con tutta la forza. Il Dritto getta un grido che lacera l'aria. Pin si stacca dal dito e si guarda intorno. Sono tutti con gli occhi addosso a lui, i grandi, questo mondo incomprensibile e nemico: il Dritto che si succhia il dito sanguinante, Mancino che ride ancora come in un tremito, la Giglia livida e gli altri, tutti gli altri a occhi lucidi, che seguono la scena senza tirare il fiato.

– Porci! – grida Pin, scoppiando a piangere. – Cornuti! Cagne!

Ormai non c'è che andarsene. Via. Pin è scappato²⁵.

Dopo aver spezzato, e questa volta in modo forse definitivo, il filo che lo lega all'ultimo luogo di potenziale socializzazione rimastogli – dopo che si sono dissolti a uno a uno tutti i legami con coloro che rappresentavano il suo circoscritto universo, da Pietromagro incarcerato agli uomini dell'osteria, tutti deportati o uccisi –, a Pin non resta che fuggire, sfogando la propria frustrazione in un pianto rabbioso e disperato. Ancora una volta i grandi gli hanno voltato le spalle, quei grandi falsi e incomprensibili contro i quali

²⁵ Ivi, pp. 136-137.

adesso rivolge le proprie fantasie di vendetta e di rivalsa in un'alternanza di rancore e desiderio di integrazione²⁶.

E tuttavia, proprio questo ultimo momento di disperazione, successivo all'allontanamento dal distaccamento, interrompe la circolarità della vicenda di Pin aprendo uno spiraglio di speranza nella sua infinita ricerca, in quanto reca in sé i sintomi di un cambiamento e di un'evoluzione fino a questo punto del romanzo rimasti latenti. Nell'ammettere a se stesso che le proprie fantasticherie sono false e forzate, egli prende infatti coscienza dell'inevitabilità sia della solitudine²⁷, sia del contatto diretto con il mondo «peloso e viscido» degli adulti, senza più la possibilità, o la necessità, di trincerarsi dietro l'effetto distanziante e falsamente protettivo delle sue armi:

Pin sta andando per i sentieri che scendono dal Passo della Mezzaluna, a grandi passi: ha una lunga strada davanti a sé. Ma intanto s'accorge che l'entusiasmo dei suoi propositi è falso, voluto; s'accorge d'essere sicuro che le sue fantasticherie non s'avvereranno mai e che lui continuerà a vagabondare bambino povero e sperduto²⁸.

Parola e fantasia, dunque, che lungo tutto il romanzo hanno permesso a Pin di esorcizzare le proprie paure e di allontanare la realtà per non patirne le conseguenze più dolorose, hanno perso ogni potere e non sono più in grado di soccorrerlo, annientato com'è dalla solitudine e dalla disperazione in cui è precipitato. Per sopportare questa condizione di emarginazione ed estraneità alla vita non resta che un'ultima possibilità di salvezza, cercando ancora una

²⁶ «Ma Pin un giorno diventerà grande, e potrà essere cattivo con tutti, vendicarsi di quelli che non sono stati buoni con lui: Pin vorrebbe essere grande già adesso, o meglio, non grande, ma ammirato o temuto pur restando com'è, essere bambino e insieme capo dei grandi, per qualche impresa meravigliosa [...]. Pin farà il partigiano per sconto suo, con la sua pistola, senza nessuno che gli storca le braccia fino quasi a romperglielle, senza nessuno che lo mandi a sotterrare i falchi per rotolarsi in mezzo ai rododendri, il maschio con la femmina. Pin farà cose meravigliose, sempre da solo [...]. Allora tutti gli uomini lo rispetteranno e lo vorranno con loro in battaglia (ivi, pp. 139-140).

²⁷ «C'è un sentimento della solitudine, per così dire, originario, che ciascuno porta con sé e coincide con l'insicurezza; e c'è un sentimento della solitudine che costituisce un punto d'approdo, una verità accertata e accettata dalla quale si deve ripartire per intrattenere rapporti non equivoci col prossimo e col mondo» MILANINI, *Esistenzialismo e neorealismo*: «Il sentiero dei nidi di ragno», in *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990, p. 34 (già in «Belfagor», 40, 5, settembre 1985, pp. 529-546, con il titolo *Natura e storia nel «Sentiero» di Italo Calvino*).

²⁸ CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 140.

volta rifugio nei luoghi magici e a lui solo noti, dove forse tutto è possibile, cioè il sentiero dove fanno il nido i ragni e dove potrebbe nuovamente avverarsi il miracolo dell'incontro con Cugino, come già accaduto in altri due momenti chiave del romanzo (efficacemente distribuiti nell'economia della narrazione e dunque, non a caso, sempre successivi ai momenti di drammatica rottura e di distacco): la prima volta dopo il furto della pistola e la fuga rabbiosa dall'osteria dove gli uomini non dimostrano più alcun interesse per l'azione coraggiosa di Pin e per il suo esito, e la seconda volta dopo la fuga dal carcere e l'abbandono da parte di Lupo Rosso. In entrambi i casi, così come nell'episodio conclusivo, Pin viene allontanato, o meglio si autoesclude, dalla comunità degli adulti perché vengono meno i filtri e le difese sia della fantasia, che si scontra con la dura indifferenza degli uomini dell'osteria rispetto alle attese, sia della parola, che mette a nudo l'ipocrisia dei protagonisti della tresca amorosa, ma anche di tutti gli altri partigiani, spettatori consapevoli eppure silenziosi. Né la fantasia ormai impotente né la parola fattasi nemica riescono più a lenire il dolore provocato e imposto dalla realtà e contro cui Pin appare indifeso e incapace di reagire se non abbandonandosi a un pianto disperato e vero, un pianto da bambino:

Pin prende la via del torrente. Gli sembra d'essere tornato alla notte in cui ha rubato la pistola. Ora Pin ha la pistola, ma tutto è lo stesso: è solo al mondo, sempre più solo. Come quella notte il cuore di Pin è pieno d'una domanda sola: che farò?

Pin cammina piangendo per i beudi. Prima piange in silenzio, poi scoppia in singhiozzi. Non c'è nessuno che gli venga incontro, ora²⁹.

Come nella notte del furto della pistola Pin si ritrova solo e disperato, sperduto tra i beudi dove già altre volte si è compiuto in miracolo di un incontro tanto inatteso quanto fondamentale. A questo punto, però, neppure i luoghi magici deputati ad accogliere e proteggere i suoi sogni e le sue paure possono assolvere al ruolo di trasposizione nel reale del suo universo fantastico, tanto più ora che la loro sacralità è stata profanata dall'irruzione iconoclasta e distruttiva di Pelle che vi ha introdotto la violenza e la brutalità della guerra e della Storia³⁰.

²⁹ Ivi, p. 144.

³⁰ «Pin è al suo torrente [...] Sale per il sentiero, a cuore in gola. Ecco i nidi: ma la terra è smossa, dappertutto si direbbe che una mano è passata, strappando l'erba, muovendo le pietre, distruggendo le tane, rompendo gli intonachi d'erba biascicata: è stato Pelle! Pelle sapeva il posto: è stato lì con le labbra sbavate tremanti d'ira, ha scavato il terriccio con le

E soprattutto viene sancita in maniera irrevocabile la totale inefficacia delle armi difensive alle quali pure egli si aggrappa disperatamente e inutilmente per l'ultima volta di fronte all'apparente tradimento di Cugino, anche lui rivelatosi uguale a tutti gli altri per quel bisogno di andare a trovare la sorella-prostituta, un tradimento tanto più inaccettabile e insopportabile proprio perché giunge da colui che sembrava essere il «grande amico» da sempre cercato. Caduta ogni difesa, Pin torna a essere un bambino come tanti, solo e disarmato di fronte al peso terribile di una realtà che lo annienta e consapevole che ormai il proprio destino è la solitudine.

Tuttavia a questo punto qualcosa è cambiato, e non solo nella consapevolezza del giovane protagonista: il miracolo si avvera una seconda volta in un arco temporale molto breve e in maniera definitiva, perché poco dopo Cugino torna sui propri passi sostenendo di averci ripensato e di aver provato schifo. In realtà è tornato così presto perché ha già svolto il proprio compito, cioè quello di uccidere la donna in quanto spia e collaboratrice dei nazifascisti, ma nella prospettiva infantile e personale di Pin il gesto assume davvero i contorni di un segnale decisivo: il ripensamento di Cugino è per lui realmente conseguenza dello schifo provato al cospetto della sorella e tanto basta a riabilitare l'uomo ai suoi occhi, facendolo assurgere al ruolo di «grande amico» con cui condividere i propri segreti e i propri sentimenti, anche quello apparentemente alieno a tutti gli altri uomini come il rifiuto del sesso e delle donne.

Le fantasie rancorose che ancora pochi istanti prima facevano desiderare a Pin che Cugino venisse ucciso dai tedeschi come punizione per il suo essersi rivelato uguale agli altri si dissolvono definitivamente, sostituite da un rapporto vero, da un dialogo sereno e non oppositivo con l'unico adulto che può comprendere i suoi sentimenti e condividere la sua solitudine, perché il solo ad aver conservato alcuni aspetti della fanciullezza. Cugino è il «grande amico» tanto atteso, a cui mostrare i nidi dei ragni, con cui camminare tra le lucciole mano nella mano parlando senza timori di ogni cosa, arrivando perfino a considerare, nel comune ricordo delle proprie madri, che anche le donne in fondo non sono tutte uguali.

Da questo momento Pin può finalmente osservare la realtà senza averne più paura: mantenendola, certo, alla giusta distanza perché vista da vicino è pur sempre schifosa come le lucciole, ma che, come le lucciole, può anche rivelarsi bellissima. Non è un approdo definitivo, né una riconciliazione to-

unghie, ha ficcato stecchi nelle gallerie, ha ucciso tutti i ragni uno per uno, per cercare la pistola pi-trentotto!» (ivi, p. 141).

tale con il mondo dei grandi, ma forse l'inizio di una storia che il lettore può immaginare nuova e diversa, nella quale Pin, se non altro, non sarà più «solo e sperduto» nell'affrontare «quella storia di sangue e corpi nudi che è la vita degli uomini»³¹.

³¹ Ivi, p. 14.

Francesco Sielo

CURZIO MALAPARTE: IL ROVESCIAIMENTO, L'INDIFFERENZIAZIONE
E IL CORPO NELLA RAPPRESENTAZIONE DISTOPICA DI NAPOLI

Se in Girard l'«undifferentiation»¹, ovvero la caduta, l'abolizione dei limiti sociali, viene considerata alla base delle narrazioni distopiche, in Frye «uno dei temi centrali della struttura metaforica demonica», (ovvero della distopia, «la presentazione di un mondo che il desiderio umano rifiuta totalmente»²), è la parodia, il rovesciamento parodico. Le due dinamiche sono spesso sovrapposte in quanto la scomparsa dei limiti sociali e la loro sostituzione con gerarchie diverse e prima inammissibili procede spesso da un rovesciamento parodico della struttura sociale preesistente³ per cui si potrebbe evocare anche la categoria bachtiniana del carnascialesco.

Nella rappresentazione letteraria che Malaparte dà della città di Napoli dopo l'armistizio e dopo l'occupazione alleata, si ritrovano tanto il rovesciamento dei valori, per cui l'onore si converte in vergogna e il lecito in illecito, quanto l'abolizione delle stesse distinzioni tra questi concetti morali. Per Malaparte tuttavia ogni concetto morale si riflette sul corpo poiché l'«esperienza umana fondamentale e forte è quella fisica, che si fa sul corpo, col corpo»⁴: il corpo vergine si converte alla prostituzione, la carne umana quasi non si distingue più dalla carne animale e viene venduta allo stesso modo, il maschile e il femminile si rovesciano l'uno nell'altro e infine si stemperano nell'ibridi-

¹ R. GIRARD, *To Double Business Bound*, John Hopkins University Press, Baltimore 1988, p. 136.

² N. FRYE, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 2000, p. 193.

³ «The plague is universally presented as a process of undifferentiation, a destruction of specificities. This destruction is often preceded by a reversal». GIRARD, *To Double Business Bound*, cit., p. 136.

⁴ Intervista a Liliana Cavani. L. TORNABUONI, «La pelle è la nostra bandiera», in «La Stampa», 23 maggio 1981.

smo, persino la distinzione fondamentale tra corpo vivo e corpo morto diventa straordinariamente incerta.

Se generalmente la narrazione distopica si pone al di là di un limite, una frattura spaziale o temporale assoluta rispetto al mondo reale, per Malaparte questa soglia apocalittica è l'armistizio, vero e proprio trauma che si configura come impossibilità di ricostituzione del mondo precedente e dunque come «apocalisse culturale»⁵: la narrazione assume allora non già un valore terapeutico ma una responsabilità rivelatoria, il compito di mostrare impietosamente e fino in fondo le conseguenze del trauma, da quelle più corporee e concrete a quelle più psicologiche e astratte.

Il rovesciamento della struttura sociale e la sua semi-cancellazione derivano dall'episodio traumatico ma trovano nel tessuto storico, sociale, urbanistico e culturale di Napoli un ambiente unico in cui svilupparsi. Una città come Napoli, descritta tradizionalmente in relazione al corporeo (dalla piacevolezza dei suoi paesaggi al modo di vita degli abitanti) e talvolta in un'insanabile dicotomia tra rappresentazioni utopiche e distopiche (il «paradiso abitato da diavoli» e varianti), si presta anche troppo facilmente al discorso malapartiano.

Per Malaparte l'umiliazione della «peste» a Napoli è dovuta a due fattori: il primo è il contrasto tra la cultura antica, quasi rassegnata al male, dell'anti-modernità e lo scottante giudizio morale che i vincitori danno degli sconfitti⁶ e il secondo fattore consiste nell'antitesi tra la bellezza tangibile della città e la bruttezza intangibile ma non meno evidente delle sue condizioni morali e civiche. Dunque le testimonianze della cultura antica convivono con l'emergenza storica del presente, acuita dalla vittoria americana che «in Europa segna la nascita dell'egemonia di una civiltà giovane che non si alimenta del passato, del tempo e della memoria»⁷, mentre la bellezza sensuale del paesaggio convive con l'ossessione dei bassi bisogni corporei (il cibo, il sesso). L'antica cultura partenopea (e italiana) sa così bene come comportarsi col vincitore che quasi non prova più vergogna della sconfitta; la cosa più importante è esistere, continuare a sopravvivere anche se come corpo nudo, disanimato, addirittura marcio: «un mucchio di carne marcia, ecco quel che troverete in

⁵ Ovvero uno di quei «prodotti storici», secondo De Martino, che esprimono il «rischio antropologico permanente [di] non poterci essere in nessun mondo culturale possibile». E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, Einaudi, Torino 2002, pp. 14-15.

⁶ «Credono che un popolo vinto è un popolo di colpevoli, che la sconfitta è una condanna morale, è un atto di giustizia divina». C. MALAPARTE, *La pelle*, Mondadori, Milano 2003, p. 14. D'ora in avanti citato con la sigla P.

⁷ G. MARRONE, *Il mito di Babele in «La pelle» di Curzio Malaparte*, in «Rivista di studi italiani», 2001, 2, p. 223.

Europa, quando l'avrete liberata [...]. Ecco che cosa è l'Europa, ormai, un mucchio di carne marcia»⁸.

Per quanto riguarda il secondo fattore Malaparte afferma, assistendo al mercato dei bambini avviati alla prostituzione: «È una vergogna che il cielo, in certi momenti, sia com'era il cielo quel giorno [...]. Quel cielo delicato e crudele, che sulla collina di Posillipo dolcemente incurvandosi si faceva rosso e tenero come la pelle di un bambino»⁹. La bellezza fisica della città, descritta quasi liricamente, diventa un correlativo straniante dell'orrore dei corpi infantili venduti. Addirittura le mura stesse della città si trasfigurano per testimoniare l'accaduto:

mi sembrava che quell'alto, antico muro avesse vita, fosse una cosa viva, un muro di carne, dove apparissero tutte le avventure della carne umana, dalla rosea innocenza dell'infanzia alla verde e gialla malinconia dell'età declinante [...] già prossima all'ultima, meravigliosa avventura del disfacimento¹⁰.

L'intera città viene quindi rappresentata come un solo corpo, e precisamente un «labirinto di vicoli che si avvolge, come un groviglio d'intestini»¹¹ e, secondo Frye, abbiamo nel mondo distopico o «demonico il labirinto o dedalo [che] può diventare il groviglio dei visceri nel ventre»¹², in contrapposizione alla «strada dritta» del mondo utopistico (che Frye definisce apocalittico in senso etimologico). Nella *Pelle* il tema della catabasi, la discesa dell'eroe agli inferi, si mescola a quello dell'attraversamento/smarrimento nel labirinto e alla discesa nella terra come nel «grembo». Tuttavia il corpo materiale e morale della città è in disfacimento: già in *Kaputt* Napoli viene descritta, dopo l'apocalisse dei bombardamenti e dell'armistizio, come una massa indistinta, amorfa, senza limiti né distinzioni. Non solo urbanisticamente ma anche sociologicamente la città e i suoi abitanti si presentano come un *pastiche* senza forma e quindi, in effetti, impossibile da analizzare compiutamente. «Ridendo sguaiatamente, il treno fischiò, rallentò, e si fermò davanti a un enorme mucchio di macerie e di stracci insanguinati: e quella era Napoli»¹³: è rimasto solo il nome a definire un oggetto ormai indistinguibile, per cui è impossibile non solo la razionalizzazione ma perfino il conforto dell'empatia. Malaparte si limita a

⁸ P, p. 116. «L'Europa è ormai una mamma marcia». Si veda l'omonimo racconto malapartiano.

⁹ Ivi, p. 110.

¹⁰ Ivi, p. 111.

¹¹ Ivi, p. 55.

¹² FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 197.

¹³ MALAPARTE, *Kaputt*, Garzanti, Milano 1972, p. 433. D'ora in avanti citato con la sigla K.

osservare, sforzandosi di destituire quello che vede di ogni anteriore interpretazione, di ogni vecchia sovrastruttura che aiuti a formalizzarne il senso, «frugando con l'occhio in fondo alle strette, altissime spaccature aperte fra palazzo e palazzo, che son le nobili vie dell'antica Napoli»¹⁴. Lo sguardo di Malaparte decostruisce il già noto e una città non è più un insieme di palazzi accostati ma uno spessore in origine continuo, interrotto poi subitaneamente da spaccature e fenditure (i “cretti” di Burri), profonde come abissi, che ritornano infine nella sfera familiare del lettore dopo essere state chiamate col loro nome (le vie, le strade).

Tuttavia lo straniamento non si esaurisce col ritorno al familiare ma permane sottilmente nella coscienza del lettore che può così costruirsi un'immagine mentale molto diversa dallo stereotipo, e forse più vicina a quella che doveva essere la realtà effettiva della Napoli del '43. È il procedimento dell'arte informale, a cui Malaparte è stato accostato tra gli altri da Fabiano Fabbri¹⁵, e che consiste nell'osservare la realtà senza filtri precostituiti, lasciando che i grumi di materia accumulati sulla tela suggeriscano all'osservatore una realtà altra: così la Napoli rappresentata da Malaparte non è astratta, “tratta fuori”, dalla realtà effettiva e neppure ne è una semplice deformazione espressionista bensì è una Napoli alternativa, come creata ex novo dal trauma apocalittico.

Una città simbolica, che può stare per mille altre città in rovina citate nel romanzo, rappresentata come un corpo reificato, disanimato, che denuncia l'estrema violenza subita, quella dell'indifferenziazione, per cui ogni forma viene ridotta a “maceria”. Allo stesso modo si vedrà la materia viva e foggata nella nobile forma umana ridotta a semplice sangue e carne innanzitutto dalla guerra e in secondo luogo dalla reificazione della prostituzione nel dopoguerra. Non a caso il capitolo dedicato a Napoli, l'ultimo di *Kaputt*, si intitola *Sangue* e tratta di uno dei temi ricorrenti dello scrittore, il sangue inteso come essenza sacra dell'uomo, materia nobile sprecata «inutilmente»¹⁶ nella guerra, mentre il primo capitolo de *La pelle*, intitolato *La peste*, si occupa del tema della carne umana, materia un tempo nobile, ora svilita e venduta indistintamente, come carne animale, nel dopoguerra.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. FABBRI, *Malaparte scrittore informale: la vita sotto la pelle*, in Curzio Malaparte. *La rivolta del Santo maledetto*, a c. di DI BIASE, Cuen, Napoli 1999.

¹⁶ Dedicato in esergo a *La pelle*: «All'affettuosa memoria [...] di tutti i bravi, i buoni, gli onesti soldati americani [...], morti inutilmente per la libertà dell'Europa». Malaparte sembra quasi sottintendere che ci sarebbero motivi “utili” per versare il proprio e l'altrui sangue.

In questo spazio nuovo, come appena creato e inassimilabile alla rappresentazione tradizionale di Napoli, lo scrittore può ambientare le sue immagini più inverosimili, metafora di una realtà altrettanto inverosimile se giudicata da chi non ne è stato testimone.

Nella rappresentazione malapartiana di Napoli il corpo è sempre molteplice, collettivo, indistinto: è il corpo della folla a costituire la materia viva della città.

Si vedeva un brulicar di gente, uno stare, un andare, un gesticolare, un raggrupparsi accoccolati per terra [...]; e dormire alla rinfusa uomini, donne, bambini, accavallati gli uni sugli altri [...], nei cortili, fra le macerie, all'ombra di mura pericolanti, o all'imbocco di quegli antri scavati nel nero tufo madido di salmastro che in ogni parte di Napoli si sprofondano nelle viscere della terra¹⁷.

L'indifferenziazione e il rovesciamento del familiare creano poi forme alternative. «La misteriosa turba dei lèmuri e dei mostri che vivono rintanati nelle grotte, nei cortili, e nei “bassi” [...], in fondo ai cento oscuri vicoli che formano il labirinto del Pallonetto» viene descritta come non del tutto umana: «vegliardi calvi e sdentati, dal muso di cane [...] vecchie immense [...], dalla testa di uccello piccolissima e risecchita [...]. Bambini sciancati, dai volti scimmieschi»¹⁸ e in fondo a questa carrellata di figure grottesche «una creatura, bestia o uomo non so», nascosta da una coperta per aumentarne il mistero: «Ed io pensai [...] che quell'orrendo mostro, quel dio segreto di Napoli, fosse una donna o un uomo con la testa animalesca, o di vitello, o di capra, o di cane»¹⁹.

Con il rovesciamento tutto quello che è nascosto nelle viscere della città viene esibito e in questo senso la scrittura di Malaparte tende ad esibire l'osceno: la figura su cui si regge la narrazione sembra essere quella di un climax che, arrivato all'apice, venga bruscamente riportato al grado zero della cronaca realistica e verosimile per poi ricominciare l'amplificazione orrorifica, quella che Gaetana Marrone chiama «l'esibizione iterativa di immagini escatologiche»²⁰. L'apocalisse della liberazione americana assume, per Malaparte,

una violenza terribile, cui davano un carattere nefando, quasi diabolico, i suoi grotteschi, laidi aspetti di macabra festa popolare, di kermesse funebre:

¹⁷ K, p. 433.

¹⁸ Ivi, pp. 435-436.

¹⁹ Ivi, p. 438.

²⁰ MARRONE, *Il mito di Babele in «La pelle» di Curzio Malaparte*, cit., p. 227.

quelle danze di negri ubriachi e di donne quasi nude, o nude addirittura, nelle piazze e nelle strade, fra le rovine delle case distrutte dai bombardamenti; quel furor di bere, mangiare, di godere, di cantare, di ridere, di scialare, e di far baldoria, nel lezzo orrendo che esalavano le centinaia e centinaia di cadaveri sepolti sotto le macerie²¹.

Come si può vedere anche solo da questo frammento la descrizione dell'apocalisse ha inizialmente i caratteri di un carnevale e del resto Luigi Baldacci definisce *La pelle* come «un carnevale all'inferno»²². Il rovesciamento carnascialesco lo si può vedere anche nel trattamento di altri temi: il patriottismo per cui ha maggior amor di patria chi getta nel fango le bandiere o il rapporto vinti-vincitori, per cui sono «i vinti che governano il mondo»²³.

Per quel che riguarda il corpo il rovesciamento implica l'infrazione dei tabù: «perché dir vergogna? [...] prostituirsi era divenuto un atto degno di lode, quasi una prova di amor di patria, e tutti, uomini e donne, lungi dall'arrossirne, parevano gloriarsi della propria e della universale abbiezione»²⁴. La semplice esibizione del corpo trascende quindi inevitabilmente in vendita, secondo livello del climax, nel vendere ciò che per convinzioni profondamente radicate non può essere venduto. La vendita del proprio corpo viene però rapidamente superata dalla vendita dei corpi altrui e più precisamente dei corpi di bambini:

«Two dollars the boys, three dollars the girls!» [...] «Non è poi cara una bambina per tre dollari. Costa molto di più un chilo di carne d'agnello [...]. Quanto può pesare una bambina di otto o dieci anni? Venticinque chili? Pensa che un chilo d'agnello, sul mercato nero costa cinquecento e cinquanta lire, cioè cinque dollari e cinquanta cents»²⁵.

In questa scena si inserisce anche la dinamica dell'abolizione dei limiti. La differenza tra uomo e animale viene derubricata a differenza tra carne d'uomo e carne d'animale: entrambe queste carni poi sono commercializzabili e dunque la differenza tra loro si riduce ulteriormente a una semplice questione

²¹ P, p. 28.

²² L. BALDACCI, *Introduzione* a P, pp. IX-X.

²³ P, p. 56. Si veda anche: «Facevamo a gara a chi buttava più "eroicamente" le armi e le bandiere nel fango [...]. Era stata proprio una bellissima festa, una festa indimenticabile». P, pp. 53-54.

²⁴ Ivi, p. 29.

²⁵ Ivi, p. 13.

di prezzo. Il rovesciamento ironico qui interviene a indicare come più rara e quindi più preziosa la carne d'agnello rispetto alla carne di bambina. Ulteriore rovesciamento è infine quello per cui non viene venduta solo la carne degli sconfitti ma anche la carne dei vincitori e soprattutto degli afroamericani. Il commercio non sessuale del corpo consiste nella schiavitù e quindi i vincitori vengono venduti dai vinti, come "schiavi": «il padrone di un negro trattava il suo schiavo come un ospite caro [...]. E il negro, ogni sera, tornava recando in dono zucchero, sigarette, spam [...], tutti i tesori d'ogni genere ch'egli sottraeva ai magazzini militari»²⁶. I soldati afroamericani vengono descritti da Malaparte come facilmente sfruttabili in quanto più inclini ai piaceri del cibo e del sesso e per questo più ricercati sul mercato. A ogni modo quasi tutti gli esempi del degrado morale italiano, addotti dallo scrittore, vedono il coinvolgimento dei neri o delle donne²⁷. Tuttavia questa dialettica tra vincitori e vinti assume a Napoli una precisa declinazione: «a Napoli queste cose accadono da mille anni [...]. Il popolo napoletano sarebbe morto di fame già da molti secoli, se ogni tanto non gli capitasse la fortuna di poter comprare e rivendere tutti coloro, italiani o stranieri, che pretendono di sbarcare a Napoli da vincitori e da padroni»²⁸.

Ad un livello ancora superiore del climax, il corpo viene usato in modo perverso, esibito proprio in quanto disumanizzato e ridotto a merce: è il caso dell'episodio delle parrucche, dove la prostituzione è solo il punto di partenza dell'accumulazione visionaria. Per compiacere i gusti degli afroamericani, che cercavano donne bionde, gli sfruttatori della prostituzione modificano il corpo delle donne napoletane, scure di carnagione e di capelli, spingendole a schiarirsi la pelle con spessi strati di belletto e i capelli con acqua ossigenata. Infine inventano delle parrucche bionde da mettersi sul pube: «non era una cosa ridicola: era una cosa triste, e orribile»²⁹, qualcosa che va al di là della semplice mercificazione sessuale del corpo e che ha invece a che fare con l'umiliazione dell'altro e la volontaria auto-degradazione. I soldati americani, consapevoli di essere i responsabili della corruzione morale degli italiani/napoletani, degradano anche se stessi, partecipando alla squallida messinscena

²⁶ Ivi, p. 22.

²⁷ Si veda ad esempio il soldato afroamericano che si fa fotografare seduto sul trono nel Palazzo Reale: sembra che, per Malaparte, la vergogna non stia soltanto nel soldato vincitore che si siede al posto del re del paese sconfitto ma che questo soldato sia nero. Oppure: «le donne che, presso ogni nazione, sono il riparo più debole contro il vizio, e la porta aperta ad ogni male». P, p. 29.

²⁸ Ivi, p. 21.

²⁹ Ivi, p. 70.

delle parrucche o della “verGINE di Napoli”, dove la prostituzione in quanto atto sessuale non è più presente ma è sostituita dall’esibizione anatomica della verginità.

Il rovesciamento prevede quindi una messa in scena della progressiva perdita di diritti da parte del corpo umano: l’apice del climax è quando il corpo viene mangiato. Secondo Frye «le immagini del rituale cannibalesco»³⁰ sono uno dei temi fondanti della forma narrativa demonico-distopica: non ci sono veri e propri episodi di cannibalismo nel romanzo ma questo culmine dell’orrore viene evocato in almeno due diversi episodi.

Il primo accade alla tavola del generale Guillaume, dove lo scrittore viene bonariamente deriso come cronista non attendibile: non è infatti possibile «che a Malaparte sia capitato tutto quel che racconta in *Kaputt*» e ci si chiede «se quel ch’egli fa è arte, o no»³¹. Ironicamente Malaparte racconta, per riabilitarsi, un inverosimile e sadico aneddoto: «son costretto a rivelarvi che poco fa, a questa stessa tavola, mi è capitata la più straordinaria avventura della mia vita. Non ve ne siete accorti, perché sono un ospite bene educato [...]. Guardai nel piatto e inorridii. Tra la semola vidi spuntare prima un dito, poi due dita, poi cinque, e finalmente una mano dalle unghie pallide. Una mano d’uomo»³².

L’aneddoto vuole forse mettere in luce come la vera straordinarietà non sia nel cannibalismo ma nel fatto che si possa mangiare e discorrere amabilmente a pochi metri da un uomo che ha perso una mano, per l’esplosione di una mina, e non l’ha ancora ritrovata. Il pretendere poi di averla mangiata per buona educazione, per non interrompere il convito, è ancora più sottile, perché ironizza su come i valori più banali e condivisi debbano necessariamente sparire di fronte alla crudeltà della guerra e su come sarebbe innaturale se così non fosse. Malaparte stesso rivela poi che nel piatto c’erano soltanto ossicini di montone, da lui disposti ad arte come «lo scheletro di una mano».

Il secondo episodio ad alludere al cannibalismo è contenuto nel capitolo *Il pranzo del Generale Cork*: per descrivere il comportamento dei vincitori a Napoli, Malaparte racconta di come il generale, avendo proibito la pesca nel golfo per ragioni militari, faceva mettere in tavola le specie rare dell’acquario cittadino. Accade così che a un pranzo di gala «una bambina, qualcosa che assomigliava a una bambina, era distesa sulla schiena in mezzo al vassoio, sopra un letto di verdi foglie di lattuga [...]. Era la prima volta che vedevo

³⁰ FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 195.

³¹ Ivi, p. 255.

³² Ivi, pp. 256-257.

una bambina cotta, una bambina bollita»³³. Questa scena è un esempio di un procedimento malapartiano tipico, dove la vena realistica e razziocinante non si estingue mai, anche nelle descrizioni più paradossali: si ha un impianto quasi allegorico che fa vivere insieme sia il significato concreto sia quello figurale. L'allegoria viene sempre risolta e illustrata razionalmente alla fine dell'aneddoto e così risulta chiaro che si tratta di un anfibio o di un mammifero marino, «la famosa Sirena dell'Acquario», e non di una bambina. Tuttavia anche dopo la spiegazione razionale permane una sottile inquietudine, instillata dalla prima descrizione. Ma questo procedimento retorico è uno dei meccanismi di base del romanzo e lo troviamo anche in una delle metafore fondamentali ovvero quella della «peste». La peste di cui parla Malaparte viene dapprima presentata come una vera e propria epidemia e solo dopo qualche pagina lo scrittore avverte che:

era quella una peste profondamente diversa, ma non meno orribile, dalle epidemie che nel medioevo devastavano di quando in quando l'Europa. [Essa] non corrompeva il corpo ma l'anima. Le membra rimanevano in apparenza intatte, ma dentro l'involucro della carne sana l'anima si guastava, si disfaceva. Era una specie di peste morale³⁴.

L'elemento di realismo corregge ma non annulla l'orrore visionario delle immagini e Marie-anne Rubat du Merac afferma che Malaparte «force la vérité en donnant une dimension hyperblique à l'horreur et au scandale pour lui faire prendre valeur de symbole»³⁵. Quella che viene rivelata da Malaparte come una malattia sociale porta però come conseguenza a una corruzione reale dei corpi (la vendita, l'esibizione grottesca, la schiavitù). Come scrive Girard «between the plague and social disorder there is a reciprocal affinity»³⁶ e, nella modernità, il disordine sociale risulta più inquietante e destabilizzante della vera e propria peste. Dopo l'illuminismo la fiducia, ormai naturalizzata nell'uomo moderno, che la medicina scientifica possa curare e debellare ogni epidemia, riducendo l'imperversare della «peste» ad una questione di giorni, fa sì che maggiore preoccupazione destino le conseguenze sociali dell'indifferenziazione, poiché la sociologia non ha ancora dimostrato un controllo così avanzato del corpo sociale come quello della medicina sui corpi fisici.

³³ Ivi, pp. 198-199.

³⁴ Ivi, p. 28.

³⁵ M. RUBAT DU MERAC, «Maledetti», «Benedetti» ou les Américains vus par Curzio Malaparte dans «La Pelle», in «Italies», 2001, 5, p. 153.

³⁶ GIRARD, *To Double Business Bound*, cit., p. 137.

Uno dei limiti che viene a cadere è quello tra maschio e femmina. Differenza fisiologica per eccellenza ma, evidentemente, anche culturale e sociale, esempio perfetto di come il corpo sia rivestito di tabù, valori morali e consuetudini. Malaparte afferma: «Dopo ogni guerra, dopo ogni rivoluzione, così come dopo una carestia o una pestilenza, si sa che i costumi decadono. Nei giovani, la corruzione dei costumi è altrettanto un fatto morale quanto fisiologico, e sconfina facilmente nell'anormalità. Il suo aspetto più frequente è l'omosessualità»³⁷. Nel romanzo Malaparte si riferisce per lo più al travestitismo, come esempio di persone che, anche nella propria corporeità, manifestano i caratteri di entrambi i sessi. A Napoli tuttavia l'indifferenziazione causata dalla peste va a unirsi e scontrarsi con l'anti-illuminismo della sua antica cultura per cui, non solo l'omosessualità è tradizionalmente accettata ma esistono ancora tracce di riti come quello della "figliata", in cui l'unione tra due persone dello stesso sesso viene formalizzata da una cerimonia in cui si finge il parto di un simulacro. Nella fattispecie si assiste alla scena in cui un uomo muscoloso e baffuto, vestito da donna, partorisce una bambola di legno dal fallo gigantesco, una sorta di Priapo. A questo rito però il narratore-testimone reagisce con malcelato disgusto, sia nei confronti dei giovani aristocratici europei che partecipano al rito voyeuristicamente, approfittando della loro condizione superiore rispetto ai poveri vinti napoletani, sia riguardo al rito in sé.

Un limite che viene invece costantemente rimarcato, quindi in controtendenza all'indifferenziazione girardiana, è quello tra corpo sano dei vincitori e corpi «smagriti», «enfiati», «orribili» dei vinti: tuttavia la differenziazione è qui funzionale a rimarcare la virulenza del morbo che, in effetti, aggredisce sia vinti che vincitori, pur con effetti diversi.

Il popolo napoletano «aveva subito amato quei magnifici soldati, così giovani, così belli, così ben pettinati, dai denti così bianchi»³⁸. Ma il paradosso sta nel fatto che questi corpi siano portatori sani del contagio: «tutto ciò che quei magnifici soldati toccavano, subito si corrompeva»³⁹. Le autorità americane provano allora a bloccare l'accesso per i soldati ad alcune zone della città ma è tutto inutile perché i soldati vogliono appunto andare nelle zone più povere e approfittare della loro condizione privilegiata. Gli americani provano a fermare la peste poiché provocare il degrado morale della città è una vergogna anche per loro: «non avevano compassione soltanto dell'infelice popolo napoletano:

³⁷ P, p. 120.

³⁸ Ivi, p. 30.

³⁹ Ivi, p. 31.

avevano compassione anche di se stessi»⁴⁰. A venire abolito è quindi in ultima analisi anche il limite tra vincitore e vinto: c'è una differenza di ruoli ma non di essenza ed entrambi sono inerti di fronte allo spettacolo della corruzione, di fronte all'estendersi del dominio della pelle.

Ma uno dei limiti più importanti a cedere nel nuovo ordine delle cose è la differenza tra vivi e morti: sin quasi dalle prime pagine la presenza dei morti è ossessiva e costante ma soprattutto indistricabilmente fusa all'esistenza quotidiana dei vivi. Già in *Kaputt* era presente un indebolimento di questo confine e Malaparte scriveva come i superstiti «erano scheletri vestiti di cenci, dal cranio coperto di una pelle gialla, tesa fra osso e osso»⁴¹ ma in *La pelle* la tematica della contiguità e confusione tra vivi e morti è un *leitmotiv* che ricorre ciclicamente (come in generale tutte le tematiche del libro che vengono rappresentate a intervalli irregolari, più e più volte). In una delle prime scene, la presentazione di Malaparte alle truppe del Corpo Italiano della Liberazione, i vivi vengono visti come già morti, come delle macabre rappresentazioni di quello che saranno in futuro:

guardavo quei soldati italiani vestiti di uniformi tolte ai cadaveri inglesi, quelle mani esangui, quelle labbra pallide, quegli occhi bianchi. Qua e là sul petto, sul ventre, sulle gambe le loro uniformi erano sparse di nere chiazze di sangue. A un tratto mi accorsi con orrore che quei soldati erano morti [...]. Guardai il colonnello Palese, anch'egli era morto. La voce che usciva dalle sue labbra era umida, fredda, viscida, come quegli orribili gorgoglii che escono dalla bocca di un morto se gli appoggi una mano sullo stomaco⁴².

In altre scene i morti diventano inequivocabilmente morti viventi, uno dei *topoi* più significativi delle narrazioni apocalittiche nell'immaginario popolare contemporaneo: «provatevi a dir di no a un morto, a dirgli che non avete tempo da perdere con un morto [...]. Vi si rivolterà contro come un cane arrabbiato, e tenterà di mordervi, di stracciarvi la faccia a unghiate»⁴³. I morti reclamano metaforicamente, con la loro stessa morte ingiustificata, una spiegazione ai sopravvissuti ma contemporaneamente i superstiti temono davvero, realmente, la minaccia dei morti, ne sono ossessionati. In altre parole le sofferenze dello spirito non sono scomparse, si sono incarnate, sebbene lo scrittore affermi che i napoletani «non soffrivano nell'anima ma soltanto

⁴⁰ Ivi, p. 31.

⁴¹ K, p. 436.

⁴² P, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 65.

nella carne. Non soffrivano altra specie di pena, se non quella della carne»⁴⁴. L'orizzonte del corpo si fa totalizzante e, dopo la fine dei combattimenti, si inaugura una nuova specie di guerra, una guerra anti-epica, che da «lotta per non morire» diventa «lotta per vivere».

C'è una profonda differenza tra la lotta per non morire, e la lotta per vivere. Gli uomini che lottano per non morire serbano la loro dignità, la difendono gelosamente [...], si aggrappano a tutto ciò che costituisce la parte viva, eterna, della vita umana, l'essenza, l'elemento più nobile e più puro della vita: la dignità, la fierezza, la libertà della propria coscienza⁴⁵.

In breve la lotta «nobile, dignitosa, leale»⁴⁶, la lotta propria del modo epico, è quella dell'uomo che difende un mondo che sta crollando. Quando tuttavia il crollo è già avvenuto si lotta per la pura sopravvivenza: «Una volta si soffriva la fame, la tortura, i patimenti più terribili, si uccideva e si moriva per salvare l'anima [...]. Oggi si soffre e si fa soffrire per salvare la pelle»⁴⁷.

La lotta epica è la lotta dell'eroe in difesa di una comunità, la lotta "distopica" è quella che l'individuo compie solo per se stesso: si lotta insomma, dopo l'apocalisse, per una vita che si è ridotta alla semplice sussistenza del corpo.

Se l'inizio di ogni narrazione apocalittico-distopica è posto sotto il segno dell'irreversibilità, per cui sembra impossibile risolvere il trauma, la conclusione di molte narrazioni distopiche apre a una nuova speranza. Così dopo l'eruzione del Vesuvio, dopo che il trauma della liberazione è diventato evidente nel cataclisma naturale, ogni corpo sembra come «appena creato», «appena uscito dal caos, ancora fresco del travaglio della creazione, ancora vergine»⁴⁸ e persino i morti «erano morti ancora informi, non del tutto creati, i primi morti della creazione»⁴⁹.

Questa speranza però viene disillusa dalla vera conclusione del romanzo, dove si assiste alla quiescenza del vulcano, metaforizzato come un corpo morto, un corpo che è però l'essenza della civiltà e vitalità di Napoli: il Vesuvio, «avvoltasi la fronte in un sudario di fredde nuvole, aveva gettato all'improv-

⁴⁴ Ivi, p. 49.

⁴⁵ Ivi, pp. 39-40.

⁴⁶ Ivi, p. 40.

⁴⁷ Ivi, p. 117.

⁴⁸ In sole tre pagine si possono contare quindici ricorrenze dell'avverbio «appena» con diverse declinazioni di «creato», «nato», «modellato», «sorto» e «risorto», a testimonianza dell'uso della ripetizione nello stile malapartiano. P, pp. 244-246.

⁴⁹ Ivi, p. 244.

viso un gran grido, e il gelo della morte aveva impietrìto le sue vene di lava ardente», quasi un «Dio morto che ingombrava, nudo, immenso cadavere, il triste cielo di Napoli»⁵⁰.

⁵⁰ Ivi, p. 304.

Giovanni Turra

RENATO POGGIOLI COLLABORATORE DI «OMNIBUS»:
SAGGI, RECENSIONI, RICORDI

1. Introduzione

Alla fine degli anni Trenta, Renato Poggioli è uno dei protagonisti indiscussi della stagione culturale del nostro paese. Aspirando a una letteratura che non solo fosse consapevole del valore della tecnica ma avesse anche una profonda dimensione morale, aggiorna la lezione della «Ronda» e si adopera più di altri nel tentativo di coniugare la cura per lo stile con l'intensità del contenuto.

Liberatosi via via di certe secchezze e aridità presenti nel linguaggio specialistico dei suoi esordi, viene meglio definendo la misura e il passo della sua prosa – peraltro già riconoscibili nel coro delle voci della nuova critica italiana – durante la collaborazione con «Omnibus», il settimanale di attualità politica e letteraria fondato da Leo Longanesi nel '37 e chiuso dalla censura fascista due anni dopo.

Occuparsi del collaboratore di Longanesi acconsente senza dubbio a una migliore messa a fuoco dello stato delle lettere italiane del tempo: slavista d'eccezione e critico militante, Poggioli fu in prima linea sul fronte della creazione letteraria e diede un contributo rilevante all'edificazione di una più moderna letteratura nazionale.

2. Gli anni di formazione

Dopo la laurea¹, l'esistenza di Renato Poggioli (Firenze, 1907 - Crescent City CA, 1963) si svolse in gran parte fuori dei confini nazionali. Anche dall'e-

¹ Dopo aver intrapreso lo studio del russo da autodidatta – avvalendosi poi dell'insegnamento di Zoja Voronkova, moglie di Ettore Lo Gatto –, nel 1929 si laureò con Nicola Ottokar (1884-1957, illustre medievista emigrato dalla Russia sovietica e dal 1930 professore

stero tuttavia, Poggioli non smise di svolgere un'intensa attività pubblicistica in Italia, sia come critico che come traduttore, individuando nella produzione straniera le opere più consone al nuovo spirito che andava allora diffondendosi nei giovani letterati italiani.

Grazie a una borsa di studio, frequenta i corsi dell'Università di Praga nell'anno accademico 1931-32. Tornato in patria, è incaricato di slavistica presso l'Ateneo fiorentino nel 1933-34. L'anno seguente si reca di nuovo nella capitale boema, dove ricopre le mansioni di segretario dell'Istituto di Cultura Italiana. Nell'autunno del '35 insegna lingua e letteratura italiana presso l'Università Stefan Batory di Wilno – allora città polacca, oggi Vilnius, capitale della Lituania. Vi rimane due anni. Nel 1937, ottiene il trasferimento presso l'Università Józef Pitsudski a Varsavia².

Gli anni trascorsi in Cecoslovacchia e in Polonia gli permettono di acquisire una non comune conoscenza non solo della cultura di questi due paesi, ma anche di quella russa. La Praga del primo dopoguerra, con la sua cospicua colonia russa, è infatti una delle capitali intellettuali dell'emigrazione: lo slavista fiorentino riesce così ad entrare in contatto con molti scrittori transfughi e con i numerosi studiosi di letteratura russa che vivevano allora nella città boema³.

Nonostante il conseguimento della libera docenza in filologia slava presso l'ateneo fiorentino nel dicembre 1937, l'anno seguente Poggioli si risolve ad abbandonare il Vecchio Continente: la decisione di lasciare l'Europa è conseguente al rapido deteriorarsi della situazione politica, in Italia e in Europa, dopo il Patto di Monaco (30 settembre 1938). Nel '38 ottiene l'incarico di lettore di italiano presso lo Smith College di Northampton, piccola cittadina dell'entroterra del Massachusetts. Invece di rientrare da Firenze a Varsavia per riprendere lì l'attività di lettorato, al termine delle vacanze estive s'imbarca per gli Stati Uniti, informandone il Ministero degli Affari Esteri soltanto al suo arrivo a New York.

nell'Università di Firenze) discutendo una tesi su Aleksandr Blok. Cfr. G. GHINI, *Renato Poggioli (1907-1963)*, Web 2005. <http://www.Uniurb.it/lingue/docenti/ghini/bibliografia/pdf>, p. 2. Esponente della 'seconda ondata' della slavistica italiana (dopo la generazione dei 'pionieri', Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver), Poggioli è stato il più rilevante studioso italiano di letteratura russa moderna del primo dopoguerra.

² Cfr. L. BÉGHIN, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo: gli anni di formazione di Renato Poggioli (1928-1938)*, in «Archivio russo-italiano», IV, Salerno 2005, p. 497.

³ Andare a studiare in Unione sovietica nel primo dopoguerra era alquanto difficile; perciò la frequentazione degli emigrati offriva spesso agli slavisti occidentali un primo contatto con le realtà russe.

Gli anni di formazione erano finiti e, come molti intellettuali della diaspora europea oltre oceano, Poggioli iniziò un brillante percorso nel sistema universitario americano. Nominato nel 1939 alla Brown University di Providence (Rhode Island), entrò nel 1947 a Harvard, ove insegnò slavistica e letteratura comparata. Nella primavera del '63, durante un soggiorno di studio presso l'Università di Stanford, in California, rimase coinvolto in un incidente automobilistico. In seguito alle ferite riportate, il 3 maggio 1963 morì nell'ospedale di Crescent City CA.

3. Poggioli e «Omnibus»

La collaborazione di Renato Poggioli con «Omnibus» data dal 1° maggio 1937: all'interno della pagina intitolata «Il sofà delle muse», tra un corsivo di Quarantotti Gambini, un aforisma di Bacchelli e una recensione di Benedetti, lo slavista fiorentino inaugura la rubrica «Corriere russo»⁴. Lo scopo era di fornire, tempestivamente e a largo raggio, informazioni sugli avvenimenti culturali più significativi della Russia dei Soviet e di altri paesi dell'Est.

I contributi di Poggioli al settimanale, in numero decisamente corposo, consistono in massima parte di saggi di traduzione⁵ e profili più e meno brevi, destinati a scrittori nella maggioranza dei casi russi, quindi cechi⁶, polacchi⁷, bulgari⁸ e serbi⁹, che assumono talvolta i contorni di brevi monografie. Ad essi, insieme con altri, si riferisce Poggioli nel '39, nella pagina prefatoria a *Pietre*

⁴ Secondo le circostanze, il titolo della rubrica variava in «Corriere ceco» (o «cèco»), «polacco», «balcanico», «slavo».

⁵ Di Ciapek tradusse *Il musicista Kalina*, in «Omnibus» [d'ora in poi «O»], 28 (1937), p. 5; di Turghenev, *Una gita a Frascati. Ricordi*, in «O», 37 (1937), p. 7; di Herzen, *Avventura napoleonica*, in «O», 35 e 36 (1938), p. 7; di Sklovski, *Viaggio sentimentale*, in «O», 39 e 40 (1938), p. 7.

⁶ *Ricordo di Vrchlicky*, in «O», 26 (1937), p. 7; v. oltre.

⁷ Si tratta della recensione al romanzo *Il sale della terra* di Josef Wittlin, di cui era da poco uscita la traduzione tedesca («O», 7 [1937], p. 4).

⁸ *Ricordo di un poeta bulgaro* («O», 19 [1937], p. 7), dedicato a Penčo Slavejkov, chiude il cerchio con i suoi esordi: i primi articoli e le prime traduzioni di Poggioli vertevano, infatti, sui poeti bulgari Nikolaj Liliev (*Il poeta bulgaro Nikolaj Liliev*, in «Rivista di letterature slave», 3 [1928], pp. 221-230), Pëjo Javorov (*Il poeta bulgaro Pëjo Javorov*, ivi, 4-5-6 [1928], pp. 317-337) e Penčo Slavejkov (di cui tradusse il poemetto *Râliza*, in ivi, 3-4 [1929], pp. 229-237).

⁹ Ne *La guerra vista da uno scrittore serbo* («O», 19 [1937], p. 7), Poggioli recensisce *L'anno 1914* di Stevan Jakovlevic, ufficiale d'artiglieria nell'esercito serbo durante il primo conflitto mondiale.

di paragone, l'auto-antologia consegnata ai tipi di Parenti prima di prendere congedo dal pubblico italiano. Scrive infatti:

L'autore [...] presenta in questo libro, raccolti in un'unica serie, questi scritti che, se pur nati come articoli, e dettati da un'occasione esteriore, come un necrologio o un premio letterario, gli sembrano nondimeno non troppo lontani dall'ideale modello del «saggio» critico, e che, come tali, ha ritenuto meritevoli non tanto di una ristampa, quanto d'aggiornamento e di revisione¹⁰.

All'interno della misura compatta e circoscritta messa a disposizione dal settimanale di Longanesi (due colonne al massimo)¹¹, Poggioli si muove a suo agio, mettendo a punto la forma del saggio breve o medio-breve, che è la dimensione comunicativa a lui più congeniale: in ogni intervento, esibisce una scrittura tra le più nitide e stringenti, che garantisce il massimo della chiarezza espositiva e argomentativa nel giro limitato di uno spazio chiuso.

La necessità di toccare temi vari, di presentare la produzione corrente della letteratura russa dell'emigrazione e di quella interna (ma non solo russa, come si è già accennato), gli consente di creare un serbatoio di spunti da dilatare, a distanza di tempo, in riflessioni più meditate e distese, come sarebbe accaduto con i capitoli di *Pietre di paragone*. È il caso de *La morte di Zamiatin* che, con *Il trotskismo di Pasternak*, forma i due pannelli del primo pezzo consegnato da Poggioli a «Omnibus».

Il necrologio riprende *Nota sullo stile di Zamiatin*, scritto anni prima per «Il Convegno»¹², e si integra con *Eugenio Zamiatin l'ultimo dei nichilisti*, apparso in «Nuova Antologia» in quello stesso 1937¹³. Si va così a costituire *Antinomie di Zamiatin*, profilo critico dettagliato ed esaustivo che è la quinta prosa del volume edito da Parenti¹⁴. Questo, in buona sostanza, il *modus operandi* utilizzato da Poggioli: inserire o prelevare intere tessere compositive

¹⁰ R. POGGIOLI, «Al lettore», in *Pietre di paragone*, Parenti Firenze 1939, p. 9.

¹¹ Il tipo dell'intervento proposto da Longanesi ricalca per certi aspetti quello adottato da «Pan», la rivista fiorentina fondata da Ugo Ojetti nel '33 e cessata due anni dopo, cui Poggioli partecipò per la letteratura russa, contribuendo alla rubrica «Notizie» (non firmata). «Notizie» fu inserita da Ojetti in calce a ogni fascicolo come ideale prosecuzione della sezione «Lettere», ideata dallo stesso direttore per «Pègaso», a cui peraltro anche Poggioli aveva collaborato con un solo intervento (POGGIOLI, *Quadrumvirato del palcoscenico russo*, in «Pègaso», 5 (1933), pp. 570-583). Cfr. A. CRISTIANI, *Renato Poggioli e le riviste tra le due guerre*, in «mediAzioni», 5 (2008), <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

¹² POGGIOLI, in «Il Convegno», 7-8 (1930), pp. 257-262.

¹³ ID., in «Nuova Antologia», 1569 (1937), pp. 358-360.

¹⁴ Il titolo riprende alla lettera quello del corsivo apparso ne «La Nazione», 23-24 aprile 1933.

per dare forma a un nuovo testo, attraverso un processo volta per volta di sottrazione o di addizione.

Così attacca l'annuncio funebre di Zamjatin¹⁵:

Un giornale russo dell'emigrazione m'ha dato la triste notizia che il dieci marzo [1937], poco più che cinquantenne, è morto a Parigi Eugenio Zamiatin. Ricordo ancora con quale grazia spiritosa, durante un soggiorno a Praga, mi parlò della sua vita [...] di teatro, di cinematografo, di letteratura, di politica, d'arte, di scienza.

Nel prosiegua, ancorché scorciati, tutti i passaggi argomentativi si armonizzano in una sintesi efficace e persuasiva:

La mia vita è tutta paradossi e contraddizioni: nei primi anni della rivoluzione insegnavo contemporaneamente ingegneria navale al Politecnico, e 'tecnica' della prosa alla Casa delle Arti di Pietrogrado. [...] Amo appassionatamente la tecnica e l'ingegneria, il cui influsso è evidente nel mio stile, ma amo ancor di più la vita e l'anima umana... Perciò odio gli uomini-macchine e ho sempre combattuto contro di loro. Del resto, prima o poi, anche nel loro ingranaggio entra un corpo estraneo...

Anche per il tramite del discorso diretto libero, Poggioli assicura a un testo interlocutorio, qual è *La morte di Zamiatin*, l'eccezionale chiarezza della scrittura, l'intelligenza e la solida padronanza della materia: «Se dimentico i suoi occhi, nei quali c'era un molle ed acuto sorriso mongolo ed orientale, il suo aspetto mi pare ancora quello d'un nobile britannico, signorile e compito anche nei modi e nel vestire». Nella chiusa, Poggioli fissa la tenerezza con cui la compagna di Zamjatin guardava ed ascoltava «questa simpatica figura di costruttore e di distruttore, questo curioso incrocio di nihilista e di gentiluomo»¹⁶.

Costruito più o meno così è anche l'ultimo contributo di Poggioli per «Omnibus»¹⁷, *Gli ottant'anni di Oblomov*, del 31 dicembre 1938. Il breve saggio prende le mosse da *Oblomov*, pubblicato l'anno prima in «Circoli»¹⁸ ed è, a ben vedere, l'epitome di *Interpretazione di Oblomov*, seconda campata

¹⁵ Qui e altrove i nomi russi e bulgari sono stati traslitterati secondo le regole in uso presso la slavistica italiana; allo stesso modo sono stati mantenuti i segni diacritici del ceco e del polacco. Tuttavia nei titoli e nelle citazioni è stata riprodotta la grafia adoperata da Poggioli.

¹⁶ Per le citazioni e le espressioni tra virgolette, cfr. ID., *La morte di Zamiatin*, in «O», 5 (1937), p. 7.

¹⁷ ID., in «O», 53 (1938), p. 7.

¹⁸ ID., in «Circoli», 7 (1937), pp. 36-38.

di *Pietre di paragone*. Ne *Gli ottant'anni*, spiccano le note che rilevano la psicologia oblomoviana e l'epicità del romanzo di Gončarov, interpretato non come un ritratto critico della Russia ottocentesca ma come un'opera d'arte compiuta, addirittura ubertosa:

Benché lo scrittore ingannasse se stesso e i suoi interpreti attribuendo al proprio capolavoro il compito di descrivere «il tempo d'arresto della Russia addormentata», per noi egli è invece il poeta della natura al colmo, quando le creature e le cose raggiungono nella luce del meriggio il loro apogeo e le forme sembrano ferme ed eterne¹⁹.

La ricerca del giro cadenzato del periodo e dei modi evocativi della parola (non si contano, nella sua prosa, anafore, tricolon, assonanze e sinestesie), per Poggioli non è un esercizio gratuito o compiaciuto, semmai sorvegliato e funzionale alla logica di un discorso sempre plausibile:

Il segreto dell'arte di Gončarov sta in questa potenza di crescita [...]. Essa dà veramente il senso vegetale d'una maturazione, e non per nulla Gončarov è l'unico poeta russo dell'estate [...]. Il suo romanzo è perfetto, isolato e succoso come un frutto: «Io non ho visto e contemplato se non ciò che era cresciuto e maturato dentro di me».

In questo passaggio, affatto consonante con i modi più riconoscibili della prosa d'arte, l'andamento prosodico del settenario informa di sé alcuni segmenti sintattici («succoso come un frutto», per esempio); né c'è da stupirsi: gli antecedenti di questa disposizione alla ricerca del periodo ben tornito, del gusto per la scelta lessicale di intonazione preziosa ed elegante si erano segnalati anni prima, e con maggiore evidenza, in un intervento solariano dal titolo *Gli esiliati della cultura*²⁰, nel quale Giuseppe Langella rileva «movenze addirittura fiabesche»²¹.

¹⁹ Per afferrare l'originalità dell'interpretazione di Poggioli, la si paragoni a quella data dieci anni prima da Lo Gatto che, nella prefazione alla sua traduzione del romanzo di Gončarov, insisteva sulla dimensione sociale dell'opera e, nella scia della critica russa ottocentesca, vedeva impersonata nel personaggio di Oblomov una delle caratteristiche etniche del popolo russo. Cfr. LO GATTO, *Ivan Gonciaròv e «l'Oblòmov»*, in I. GONCIARÒV, *Oblòmov*, Slavia Torino 1928, pp. XXIII-XXX.

²⁰ POGGIOLI, «Solaria», 1 (1933), pp. 45-54. Il titolo e la materia dell'intervento solariano saranno ripresi nell'introduzione a *La violetta notturna* (Lanciano, Carabba 1933), il suo primo volume di traduzioni: una raccolta di versioni da poeti russi del '900.

²¹ G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, Vita e pensiero Milano 1982, p. 104. D'altra parte, fin da giovanissimo Poggioli si era diletta nella composizione di versi in forme chiuse;

Insomma, sul versante della ricerca e della sperimentazione stilistico-letteraria, *Morte di Zamiatin* e *Gli ottant'anni di Oblomov* forniscono due casi illuminanti per cogliere i processi di una scrittura in perenne espansione verso una cifra più alta e ispirata, e per intendere la duttilità del suo autore a conformare la qualità della propria prosa agli orientamenti culturali della rivista ospitante.

4. Poggioli e l'U.R.S.S.

In «Omnibus», Poggioli nega a più riprese che la Rivoluzione del '17 abbia segnato una rottura all'interno della lettere russe: «La letteratura sovietica attuale non eccelle in nessun genere»²²; il repertorio teatrale sovietico «non è altro che un aborto meschino, ricchissimo di tendenze e di ideologia, ma poverissimo di poesia»²³. Insomma, nelle sue espressioni migliori, la giovane produzione sovietica non era che una creazione di epigoni.

Il bilancio umano del sacrificio degli scrittori e più in generale degli intellettuali è espresso con termini non meno espliciti. Se Blok si era spento «per esaurimento ed inanizione»²⁴, di Mandel'stam si parla già al passato (sarebbe morto il 27 dicembre 1938): «Componeva i suoi versi fra le gente, e li recitava uno per uno, ogni giorno»²⁵. A Pasternak, secondo Poggioli «il più grande autore russo contemporaneo», il Consiglio degli Scrittori Sovietici aveva rivolto accuse feroci, ascrivendogli i reati di «assenteismo politico» e «individualismo contenutistico»²⁶. Zamiatin, autore del romanzo distopico *Noi* – un attacco a fondo «contro lo spirito di caserma, contro l'uccisione dell'individuo» – era stato imprigionato due volte: una sotto lo zar, e una al principio della rivoluzione; ed era stato chiuso «nella stessa prigione e nello stesso corridoio, quasi nella stessa cella»²⁷. Giudicato dalla «Gazzetta Letteraria» di Mosca «nemico del popolo», il romanziere Boris Pilniak di lì a poco «sarebbe stato

al riguardo, cfr. L. BERTI, *Ricordo per Renato Poggioli*, in «Inventario», 18 (1963), p. 1; e T. LANDOLFI, *Morte di un amico*, in «Il Corriere della Sera» (31 maggio 1963), poi in Id., *Un papiere di chiocciolate*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 15-20.

²² POGGIOLI, *Il teatro russo*, in «O», 3 (1938), p. 7.

²³ Id., *La morte di Zamiatin*, cit. Cfr. anche Id., *Eugenio Zamiatin. Il teatro sovietico: attori, poeti, registi*, in «Scenario», 4 (1932), pp. 17-34.

²⁴ V. SKLOVSKIJ, *Viaggio sentimentale* [trad. di POGGIOLI], in «O», 39 e 40 (1938), p. 7.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ POGGIOLI, *Il trotskismo di Pasternak*, in «O», 5 (1937), p. 7.

²⁷ Id., *La morte di Zamiatin*, cit.

giudicato per i reati di prammatica»; e cioè: «danneggiamento e sabotaggio», «deviazione ideologica e diversione controrivoluzionaria», «anarco-trotskyismo e menscevismo piccolo-borghese»²⁸.

Più emblematico ancora il caso di Nikolaj Bucharin, che aveva avuto l'imprudenza di accusare di «oblomovismo», vale a dire di pigrizia fisica e morale, tutto il popolo russo fino a prima della rivoluzione. Attaccato ferocemente dalla «Pravda», il politico sovietico era stato costretto a scusarsi e a ritrattarsi per iscritto: «Fu quella la prima delle tante disavventure che dovevano condurlo alla disgrazia totale, all'imminente processo per alto tradimento»²⁹. Questo episodio dimostra come fino a poco tempo prima la storia di Russia e di Europa fosse stata considerata soltanto un antefatto della Rivoluzione d'Ottobre.

Al contrario di Bucharin, nel *Compendio di Storia dell'U.R.S.S.* compilato dagli insegnanti del Seminario Storico dell'Istituto Pedagogico di Mosca sotto la direzione del professor Shestakov, il concetto marxista della lotta di classe era stato trasformato nel senso nazionale: pertanto, l'accoglienza al libro di Shestakov «era stata addirittura entusiastica». Sotto le direttive di Stalin, la «Pravda» aveva concluso il suo panegirico affermando che «solo nella luce del passato poteva palesarsi tutto lo splendore del nostro glorioso presente»³⁰.

In diversi altri casi sparsi per le pagine di «Omnibus», Poggioli parla della Russia d'anteguerra come di un luogo «favoloso e dimenticato»³¹; e denuncia la desolazione di un paese i cui poeti e scrittori, scegliendo di non uniformarsi all'ideologia del regime, erano costretti al silenzio o all'esilio dall'establishment politico. Anni dopo, introducendo *Il fiore del verso russo*, la sua definitiva antologia della poesia russa novecentesca, Poggioli avrebbe ribadito la medesima opinione: la letteratura sovietica «era ormai dominata da una pleiade di narratori mediocri che non servivano neppure [...] la causa del popolo russo, ma le esigenze d'agitazione e propaganda del partito, del regime, dello stato»³².

²⁸ Id., *Un nemico del popolo*, in «O», 18 (1937), p. 7.

²⁹ Nikolaj Ivanovič Bucharin (Mosca 1888 - ivi 1938) fu redattore capo delle *Izvestija* nel febbraio 1934. Nel 1937 fu arrestato con l'accusa di trockismo, sottoposto a processo e condannato a morte. L'esecuzione capitale avvenne nel marzo 1938.

³⁰ Per le espressioni tra virgolette, cfr. POGGIOLI, *Storiografia*, in «O», 31 (1937), p. 7.

³¹ Id., *Tre esiliati: Kuprin, Rathaus, Lou Andreas*, in «O», 15 (1937), p. 3.

³² Id., *Il fiore del verso russo*, Einaudi, Torino 1949, p. 114. La preferenza per autori ostili al comunismo di Stalin valse al libro feroci stroncature da parte del PCI e provocò non pochi dissensi all'interno della redazione dell'Einaudi. In merito al caso Poggioli, si rinvia al volume di L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 563-574.

5. Rapporti col fascismo

Quella che Poggioli nutre nei confronti del fascismo è una noia tutta di cervello, sintomatica del malessere della generazione dei nati intorno al 1910, cresciuti e formati all'ombra delle prefetture. Essa tuttavia non assunse mai forme politiche ben definite e rimase sostanzialmente scialba; per rendersene conto, basta dare una scorsa veloce alla sua bibliografia.

Se pure scrisse su «Solaria», da subito guardata con sospetto dal regime e costretta infine a chiudere, Poggioli non disdegnò riviste attestare su posizioni decisamente filofasciste o che erano dirette emanazioni del potere: si pensi a «Pan» di Ugo Ojetti, a «Civiltà fascista» (i redattori responsabili del mensile cambiavano di anno in anno), infine a «Quadrivio» dell'antisemita Telesio Interlandi. Alcuni articoli inoltre, anche fra quelli pubblicati su periodici strettamente letterari e spesso estranei all'atmosfera del fascismo, non sono immuni da luoghi comuni cari alla retorica mussoliniana; fra cui, quello della romanità e delle sue varianti: latinità e italianità³³.

Anche in «Omnibus» Poggioli esalta il primato della civiltà mediterranea e dell'Italia. Allusioni alla superiorità dell'eredità romana si leggono qua e là, soprattutto quando mette da parte le analisi strettamente letterarie per lanciarsi in considerazioni più generiche sulla storia culturale degli slavi. Il pezzo del 21 agosto 1937 attacca così: «Il concetto latino di cultura parte indubbiamente da una volontà simile alla famosa decisione di Candido, che fu quella di “coltivare il proprio giardino”»³⁴.

Questo concetto presuppone che la cultura sia «un terreno fertile e ben preparato», dove ciascuno «semina quello che vuole e raccoglie quanto può».

³³ Il più importante testo di questo tipo è indubbiamente un articolo dell'aprile 1935 intitolato *Russi e germanici*. Pubblicato pochi mesi dopo l'assassinio del cancelliere austriaco Engelbert Dollfuss e l'invio di divisioni italiane sul Brennero, lo scritto è basato sulla contrapposizione fra lo spirito mediterraneo e quello slavo-germanico: «Slavi e Germani nutrono con eguale intensità l'aspirazione barbarica di dilagar nello spazio, conquistando terre da distruggere e da devastare». La prima guerra mondiale aveva ulteriormente accentuato il dissidio fra i popoli latini e quelli slavo-germanici, giacché questi ultimi avevano ormai «abbandonato Cristo per due eretiche religioni, quella pagana del sangue e quella economica della classe», ossia il nazismo e il bolscevismo. Per le espressioni tra virgolette, cfr. POGGIOLI, *Russi e Germanici*, in «Circoli», 2 (1935), pp. 176-185. Considerazioni sulla superiorità dei popoli latini e cattolici, in particolare di quello italiano, si leggono anche in *Un libro sulla cultura boema* («Giornale di politica e di letteratura», 9 [1932], p. 74), *Glossario* («Solaria», 6-7 [1933], pp. 57-60), *Da Lubiana a Zagabria, capitale della Croazia* («Civiltà fascista», 3 [1934], p. 264), *L'Eurasia ovvero il sesto continente* («Civiltà fascista», 3 [1937], p. 174).

³⁴ Id., *Il collettivo*, in «O», 21 (1937), p. 7.

Era questo il modo migliore di arricchire «le cantine, i granai e le soffitte» della comunità. I tedeschi e gli slavi, forse perché dovevano arare «un terreno più incolto del nostro», avrebbero concepito questa «libera e dolorosa fatica» come un dovere da compiersi secondo un piano ordinato e cadenzato, quasi si fosse trattato di «taylorismo o stakanovismo spirituale»³⁵.

In *Ricordo di Vrchlicky*, al riguardo del più grande poeta di lingua ceca Poggiori scrive: «È dall'Italia e dalla latinità ch'egli doveva trarre, in terra slava ed influenzata dalla cultura germanica, il più e il meglio della sua ispirazione». Vrchlicky seppe far vibrare tutte le corde della lirica, in cui «il suo primo e ultimo esempio furon due poeti italiani, Leopardi e Carducci». Tradusse quasi tutto Dante, il *Rerum vulgarium fragmenta* e i *Trionfi* di Petrarca, il *Furioso* e la *Liberata*. In definitiva, il suo merito più grande consisté «nell'aver brillato d'una luce riflessa, quella emanata dalla nostra letteratura e dal genio della latinità», che, grazie alla sua mediazione, «poterono trionfare in un paese d'Europa con uno splendore raro nel secolo scorso»³⁶.

Da questi veloci passaggi si evince chiaramente il punto di vista di Poggiori: l'Europa si sarebbe salvata dal baratro soltanto per il tramite di Roma, attingendo come in passato il senso autentico dei principi e dei valori che i latini seppero esprimere, del decoro e della misura ideali dei classici, dell'armonia della vita.

Nella primavera del 1946, in un'Europa ancora in pezzi per le devastazioni della guerra, usciva il primo numero di «Inventario»³⁷. Apre il fascicolo un lungo articolo intitolato *Non programma ma proemio*, a firma Poggiori³⁸; punto di partenza, la constatazione che tutto il continente europeo, non solo l'Italia e la Germania, aveva perso.

³⁵ Per le espressioni tra virgolette, cfr. *ivi*.

³⁶ Per le espressioni tra virgolette, cfr. *Id.*, *Ricordo di Vrchlicky*, 26 (1937), p. 7.

³⁷ Diretta da Luigi Berti e Renato Poggiori (che ne era in realtà il «foreign editor»), questa rivista trimestrale (poi bimestrale) manifestava una notevole apertura alle letterature straniere. Era del resto costituita da un prestigioso comitato di redazione composto di T.S. Eliot (letteratura inglese), Harry Levin (letteratura americana), Henry Peyre (letteratura francese), Vladimir Nabokov (letteratura russa), Herbert Steiner (letteratura tedesca), Pedro Salinas (letteratura spagnola), Manfred Kridl (letteratura polacca), Giuseppe Ungaretti (letteratura italiana). A mezza via tra il periodico accademico e la rivista di creazione, «Inventario» alternava saggi critici su opere del passato o del presente con testi contemporanei, italiani o stranieri, di orientamento piuttosto neoclassico.

³⁸ POGGIORI, *Non programma ma proemio*, in «Inventario», 1 (1946), pp. 1-6.

Si ritrovano alcuni concetti cari al Poggioli degli anni Trenta, come quello della tradizione o quello dell'impegno morale dello scrittore. È difficile però non avvedersi che il testo suona anche come una sorta di palinodia e che, nella descrizione dell'intellettuale italiano del primo dopoguerra, convinto assertore del primato culturale della Penisola, è in parte se stesso che Poggioli ritrae. La guerra e l'emigrazione negli Stati Uniti dovevano aver segnato in lui una profonda soluzione di continuità e una presa di coscienza dolorosamente avvertita.

6. Il teatro

Un raggruppamento tematico che raggiunse una consistenza significativa all'interno delle esplorazioni di Poggioli nei più diversi territori delle arti e delle lettere è quello dedicato al mondo del teatro. Esso si giova non poco di quanto Poggioli seppe mettere in luce nei corsivi anche lunghi che veniva pubblicando sul finire degli anni Trenta, soprattutto in «Omnibus».

Già nella prefazione a *Pietre di paragone* scrive di voler riservare a un nuovo libro gli scritti «consacrati alle arti dello spettacolo»³⁹. Dopo la guerra, in una missiva a Cesare Pavese⁴⁰, Poggioli acclude un particolareggiato resoconto di tutti i manoscritti che intendeva prima o poi pubblicare; tra questi, un volumetto contenente alcuni interventi dedicati appunto «alle arti dello spettacolo». L'indice menziona anche il titolo *Quadrumvirato del palcoscenico russo*, apparso in «Pègaso» nel lontano '33⁴¹: vi cadevano i nomi di Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov e Tairov.

Nel '38, in «Omnibus», Poggioli pubblica tre articoli dedicati alla messinscena dell'avanguardia bolscevica. In *Teatro russo*, i nomi sono in parte altri rispetto a quelli indicati in «Pègaso»: Stanislavskij è fatto passare sotto silenzio, Vachtangov è sostituito da Diki, si aggiunge Ochlopov, restano Mejerchol'd e Tairov. Informava Poggioli che il fenomeno più interessante «era senza dubbio il tramonto da lungo tempo annunciato, ma che non si prevedeva così rapido», dei quadrumviri. E dal momento che l'arte dei soviet non eccelleva in alcun genere, si era dovuto ricorrere al vecchio metodo di sceneggiare romanzi e

³⁹ Id., «Al lettore», in *Pietre di paragone*, cit., p. 9.

⁴⁰ Datata Harvard University, 10 ottobre 1949. Ora in C. PAVESE - R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*». *Carteggio 1947-1950*, a c. di S. SAVIOLI, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2010, pp. 102-108.

⁴¹ POGGIOLI, in «Pègaso», 5 (1933), pp. 570-583.

racconti (perlopiù stranieri) o alla ripresa di testi classici. Il più grande successo della stagione appena trascorsa era stata l'allestimento attuato da Dancenko, «il vecchio collega di Stanislavski», d'una riduzione teatrale di *Anna Karenina*.

Le conseguenze di questa produzione erano state inattese e paradossali, perché «essa aveva segnato la rivincita dell'attore sul regista». Si assisteva pertanto alla rinascita di quel «“divismo”» contro cui, quarant'anni prima, era insorta la riforma di Dancenko e Stanislavskij. La nuova esigenza del pubblico era stata recepita molto favorevolmente anche dalle autorità culturali e politiche, che avevano visto nel «culto risorto del grande attore» uno di quei ritorni alla tradizione allora accolti con tanta benevolenza. La critica, «disciplinata e obbedientissima», si era messa a proclamare con zelo «la fine della tirannia del regista» e «il trionfo d'una nuova democrazia: quella dell'interprete»⁴².

Il 19 febbraio 1938 si riparte da qui. Nel profilo dedicato a Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd, questi è definito «ardente sostenitore della tirannica supremazia del regista sull'interprete». Direttore della sezione teatrale presso il Commissariato per l'Istruzione, aveva inaugurato nel '20 il «Teatro dell'Unione», che più tardi avrebbe preso il suo nome. «Fu allora – scrive Poggioli – ch'egli introdusse le sue famose novità negative: abolizione della ribalta, del sipario, delle quinte e delle scene, in nome della comunione tra lo spettatore e l'interprete».

Al sistema psicologico e suggestivo di Stanislavskij, Mejerchol'd aveva sostituito «il cosiddetto metodo biomeccanico», inteso come «esercizio acrobatico e sportivo» e «razionalizzazione del movimento»; inoltre, abolendo il costume tipico e sostituendolo con una tuta azzurra «comune ed anonima», aveva trasformato gli attori in «maschere astratte». In un certo senso, l'arte di Mejerchol'd si era espressa «in una sublimazione del circo».

Sennonché, in data 17 dicembre 1937, la «Pravda» aveva pubblicato un articolo in cui l'operato artistico e politico del grande regista era sottomesso a un'aspra critica e a una severa revisione. Le «Izvestia», l'altro organo di stampa dei soviet, avevano rincarato affermando che il teatro di Mejerchol'd non solo era divenuto superfluo, ma addirittura «nocivo all'educazione politica ed artistica delle masse». I due articoli erano evidentemente ispirati dall'alto, ed infatti la decisione ufficiale e definitiva non aveva tardato ad arrivare: «L'8 gennaio scorso la stampa sovietica pubblicava un decreto [...] in forza del quale il “Teatro Mayerhold” veniva dichiarato disciolto»⁴³.

⁴² Per le espressioni tra virgolette, cfr. ID., *Il teatro russo*, in «O», 3 (1938), p. 7.

⁴³ Per le espressioni tra virgolette, cfr. ID., *Mayerhold*, in «O», 8 (1938), p. 7.

La deliberazione era stata motivata dalle ragioni elencate da Poggioli:

1) nel corso di tutta la sua esistenza quel palcoscenico aveva assunto sempre le posizioni e le tendenze «formalistiche» dell'arte borghese; 2) nelle sue messinscene di commedie sovietiche il grande regista aveva dato prova di tendenziosità politica d'opposizione, «in modo da falsare la vita di Mosca e calunniare personalità del Partito»; 3) l'assenza assoluta, durante gli ultimi anni, di qualsiasi opera di giovani drammaturghi sovietici dal suo repertorio; 4) il fatto di essere stato l'unico direttore che in occasione del recente anniversario della rivoluzione d'ottobre non avesse messo in scena alcuna operazione di carattere celebratorio⁴⁴.

Tale era stata la condanna pronunciata dalla Russia di Stalin contro il maestro ormai sessantenne del teatro nazionale: a suo tempo decorato con l'ordine della Bandiera Rossa come artista che aveva «“ben meritato del popolo e della rivoluzione”»⁴⁵, era stato fino ad allora considerato l'orgoglio del bolscevismo e l'uomo di punta dell'avanguardia scenica mondiale.

Il trittico dedicato al teatro russo si conclude il 20 agosto del '38 con il necrologio di Kostantin Sergeevič Stanislavskij, «uno dei più grandi riformatori dell'arte scenica che vanti l'età moderna», morto due settimane prima. Si rilevano alcuni passaggi che, a distanza di qualche mese, gettano luce su quanto Poggioli aveva già scritto a proposito di Mejerchol'd: «Verso il 1905, all'epoca della prima rivoluzione russa, [...] Stanislavski riconosceva pubblicamente che l'opera di rinnovamento compiuta dal suo “Teatro d'Arte” di Mosca aveva esaurito il suo ciclo, e che era giunto il momento di tentare strade completamente sconosciute». E più oltre: «A tale scopo egli fondò un apposito “Studio”, al quale affidò il compito di creare un nuovo stile, adatto a interpretare opere d'arte spiritualmente diverse dal dramma realista e psicologico [...], che la sua scuola aveva portato ai più alti fastigi»⁴⁶. A dirigere lo «Studio» Stanislavski aveva chiamato un attore e inscenatore di grande talento, allora appena trentenne: Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd.

In «Omnibus» Poggioli prestò attenzione anche al teatro ceco⁴⁷. In *V & W* è da subito chiarito che la sigla designava Voskovec e Werich, i beniamini teatrali del pubblico praghese, «due tra i più deliziosi buffoni che abbiano

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Per le espressioni tra virgolette, cfr. ID., *Stanislavski*, in «O», 34 (1938), p. 9.

⁴⁷ Nel corso degli anni Trenta, la frequentazione da parte di Poggioli dei teatri di Cecoslovacchia e Polonia, cioè di due paesi che, sensibili alla lezione dei grandi riformatori russo-sovietici,

mai calcato le tavole del palcoscenico». Come Petrolini, V. & W. facevano tutto da sé, su un canovaccio di buffe avventure e allegre canzonette. L'origine goliardica di quel teatro era evidente nella volontà di prendere in giro «tutto quello che ci insegnano a scuola»⁴⁸. Ne *Il collettivo* si parla del «D. 37», «il più moderno dei teatrini d'avanguardia» di Praga, le cui messinscene erano presentate sotto la ragione sociale del nome del suo direttore seguito da una parola «ormai fatale»: «*Burian & Kolektiv*». Il loro sistema di lavoro, lo stesso attuato dalle scuole di Copeau e di Stanislavski, era quello della collaborazione di «tutte le forze», guidate dalla «volontà suprema del direttore», e fuse insieme dal «fuoco del sacrificio e dell'entusiasmo»⁴⁹.

La ventilata composizione degli scritti «consacrati alle arti dello spettacolo» alla fine non si fece. A testimonianza di quel progetto restano però, con altre mirabili pagine perlopiù pubblicate in «Scenario» e «La Nazione», i compendi e i profili critici di «Omnibus», senz'altro orientati secondo l'angolo visuale del loro autore, ma dettagliatissimi.

7. «Pezzi di colore»

Sul finire degli anni Trenta, alla domestichezza per la ricerca e la frequentazione di largo respiro, Poggioli accompagna l'estroso interesse a sperimentare generi diversi: in «Civiltà fascista», è il caso del reportage letterariamente felicissimo *Da Lubiana a Zagabria, capitale della Croazia*⁵⁰; in «Omnibus» si cimenta invece, e con esiti di indubbia qualità artistica, nei cosiddetti «pezzi di colore», che svelano un lato ancora poco indagato della scrittura del grande slavista. Eccone una veloce rassegna.

erano all'avanguardia dell'arte della scena, l'aveva messo a contatto con gli esperimenti più avanzati della drammaturgia.

⁴⁸ Per le espressioni tra virgolette, cfr. Id., V & W, in «O», 6 (1937), p. 10. Poggioli si era occupato di V & W già in *Scenario di Cecoslovacchia*, in «Scenario», 6 (1936), pp. 282-284 e 1 (1937), pp. 24-30.

⁴⁹ Per le espressioni tra virgolette, cfr. Id., *Il collettivo*, in «O», 21 (1937), p. 7. L'articolo coincide in più parti con *Un palcoscenico d'avanguardia a Praga. Il teatro D. 37*, in «La Nazione», 13 maggio 1937.

⁵⁰ «Civiltà fascista», 3 (1938), pp. 257-264. Altri saggi di scrittura di viaggio poggioliana sono *Luce di Roma nelle terre tristi del Nord. Wilno e i suoi santuari*, in «La Nazione», 21 gennaio 1937, e *Viaggio in Lettonia*, ivi, 11 marzo 1937. In «O», sono da ricondursi all'odeporica *Una gita a Frascati* di Turgenev (37 [1937], p. 7) e *Avventura napoletana* di Herzen (35 e 36 [1938], p. 7), entrambi nella versione italiana di Poggioli.

In *Un amore di Dostoevski* è raccontata, non senza un certo gusto per il pettegolezzo aneddótico, la straziante vicenda sentimentale che per qualche tempo legò l'autore dei *Karamazov* alla giovanissima Polina – vezzeggiativo di Apollinarija Prokof'evna Suslova. Non era «né bella né buona», ma «capricciosa e raffinata»: chi la vide, «ce l'ha descritta alta e flessuosa, forse troppo magra». La loro relazione si trasformò subito in una pena insostenibile: «Rozanov ci assicura che la Polina del *Giocatore* è quella della realtà, e che anche i tormenti amorosi del protagonista del famoso racconto, sono autobiografici»⁵¹.

Un amore fa il paio con *Contrasti di Dostoevski*: Poggioli vi sostiene che era possibile conoscere la vera personalità del grande romanziere – il quale, nei suoi capolavori, «fu sempre d'una straordinaria discrezione per ciò che lo riguarda direttamente, in una maniera che trae dell'umiltà e non dell'ipocrisia» – soltanto in modo indiretto.

Attraverso «l'involucro» o «la mediazione» di un personaggio», egli ci aveva lasciato «la testimonianza dei più tremendi episodi della sua vita, la condanna del proprio corpo, con le sue vergogne e i vizi palesi e segreti, ed i misteri più reconditi della sua anima». Dostoevskij, infatti, aveva attribuito la malattia che lo tormentava fin dall'infanzia, l'epilessia, tanto a un personaggio puro e positivo, il principe Myskin de *L'idiota*, quanto a «un mostro umano, il bastardo Smerdiakov» de *I fratelli Karamazov*. Analogamente, aveva confidato le sue sensazioni ed emozioni di dissipatore e di prodigo, «di maniaco del tappeto verde e della *roulette*», al protagonista de *Il Giocatore*.

Privo di controllo e di senso della misura, scosso da furibonde passioni, Dostoevskij aveva scritto di sé in una lettera privata: «Sempre e dovunque io giungo fino al limite estremo, e tutta la vita sono andato fuori confine». Ma non dubitò mai del suo genio e della sua missione; coerentemente con ciò, Poggioli concludeva così quel medaglione: «Diceva sempre di aver scritto solo una decima parte delle opere che recava in mente, ed affermava di possedere nel cervello un'idea che se fosse stata esprimibile avrebbe redento l'umanità»⁵².

Ne *Il poeta e la ballerina*, attraverso la passione tormentata e dolorosa, scandita da eccessi e scandali di ogni tipo, tra la danzatrice statunitense Isadora Duncan e Sergej Esenin, a quel tempo la voce più alta della poesia russa, Poggioli conduce per mano il lettore dentro la *café-society* di quegli anni; fino

⁵¹ Per le espressioni tra virgolette, cfr. ID., *Un amore di Dostoevski*, in «O», 11 (1937), p. 5. Quanto a Vasilij Vasil'evič Rozanov (1856-1919), esponente di spicco dello spiritualismo russo, Poggioli avrebbe pubblicato *La fenice dell'anima. Saggio sull'opera e il pensiero di V. Rozanov*, in «Inventario», 2 (1950), pp. 4-49; e il volume *Rozanov*, Bowes & Bowes, London 1957.

⁵² Per le espressioni tra virgolette, cfr. ID., *Contrasti di Dostoevskij*, in «O», 11 (1938), p. 12.

alla rottura del matrimonio e al suicidio di Esenin, la cui ultima poesia fu «scritta coll'inchiostro rosso del sangue»⁵³. L'esaltante ricostruzione dell'in-fuocato *ménage* condotto dalla Duncan e da Esenin fa il paio con *Isadorable*, il capitoletto a firma Savinio dedicato in «Omnibus» alla grande ballerina⁵⁴. Ecco le pale di un dittico indivisibile, che testimonia dell'attenzione portata nel settimanale anche al pubblico più desideroso di immedesimarsi in eroi ed eroine dalle passioni travolgenti e dai tragici destini.

Un maggior approfondimento meritano i quattro tempi dedicati alla ricostruzione della vita avventurosa dell'anarchico e dinamitardo russo Boris Savinkov. Figura circonfusa di un alone di avventura e di mistero, Savinkov fornì nei suoi scritti una testimonianza di prima mano sulle organizzazioni terroristiche operanti negli ultimi anni dello zarismo e sulla tragedia di queste forze politiche durante la guerra civile, quando esse, per combattere la dittatura bolscevica, che consideravano un tradimento della rivoluzione, si trovarono schierate con le forze reazionarie.

In *Storia di un terrorista*⁵⁵, Poggioli s'immerge nella complicatissima trama di una *spy-story*, prendendo il piacere del *novelist* di professione: appuntamenti segreti in giro per l'Europa, tradimenti, arresti, evasioni rocambolesche, organizzazioni clandestine, infiltrazioni del controspionaggio, attentati riusciti e falliti sono calati in un racconto dove anche i dialoghi tra i protagonisti – scambi veloci di pura fantasia – trovano ampia ospitalità.

Poggioli in realtà segue molto da vicino *Cavallo pallido*, pubblicato da Savinkov nel 1909, durante il suo esilio parigino. Il romanzo – un impasto riuscitissimo di populismo, terrorismo e decadentismo, la cui epitome a firma Poggioli precedette la prima edizione italiana di quasi quarant'anni⁵⁶ –, si ispira a una delle azioni terroristiche di cui Savinkov fu organizzatore e parte attiva: l'assassinio del granduca Sergej Aleksandrovic Romanov, governatore di Mosca, avvenuto il 17 febbraio 1905. Poggioli restituisce l'esiziale detonazione della bomba con queste parole:

Improvvisamente, al chiasso della strada si sovrappose un fragore pesante, inaspettatamente strano e pieno. Come se qualcuno avesse percosso con forza

⁵³ Per le espressioni tra virgolette, cfr. Id., *Il poeta e la ballerina*, in «O», 22 (1938), p. 5.

⁵⁴ Ne *I misteri di Neuilly*, il primo dei «Viaggi in terza» firmati da Alberto Savinio, in «O», 2 (1938), p. 3.

⁵⁵ POGGIOLI, in «O», 18, 19, 20, 21 (1938), pp. 8 e 10.

⁵⁶ B. SAVINKOV, *Cavallo Pallido*. *Cavallo nero*, Feltrinelli, Milano 1976.

con un martello di ghisa una lastra di ghisa. E, immediatamente, il lamentoso tintinnio dei vetri infranti. Poi si fece silenzio. Nelle strade la gente correva in folla vociante. Un ragazzino cencioso gridava forte qualcosa. Una donna di campagna con una cesta minacciava con il pugno e imprecava. I portieri correvano fuori dai portoni. I cosacchi passavano al galoppo. Da qualche parte qualcuno disse: «È stato assassinato il Generale Governatore»⁵⁷.

Scritto in forma di diario, il libro (e il compendio che ne offrì Poggioli) è assai più che la confessione di un terrorista. Infatti, lungo tutta la narrazione, si dipana il *fil rouge* di un interrogativo incessante che inquieta: «“In nome di che cosa vado a uccidere?”»⁵⁸; e cioè: può il terrorismo essere giustificato secondo il punto di vista etico? La domanda che si pone Savinkov nasceva da una crisi profonda, che spostava l'accento lontano dalla politica: l'ideologia rivoluzionaria, attraverso la finzione narrativa, si spogliava di ogni ideale nobilitante e diventava fine a se stessa.

Credendo di poter riprendere la lotta («“Tutta la mia vita è lotta. Io non posso non lottare”»)⁵⁹, nell'agosto del '24 Savinkov rientrò in Russia da fuorilegge. Immediatamente arrestato e imprigionato, a partire dal 26 agosto subì il processo per «associazione con finalità di terrorismo e di eversione dell'ordine dello Stato». In una sua chiosa, Poggioli ce lo descrive abulico e svogliato: «Si difese poco e pigramente, quasi non discusse le accuse. Egli vedeva liricamente quel processo: era il suo ultimo incontro con la Russia e l'ultima possibilità di spiegarsi ad alta voce. Di pentirsi. (Non dei peccati che gli si imputavano, ma di altri)»⁶⁰. Erano quei peccati storici e morali, di fronte alla Patria e al Popolo, che furono il rovello di generazioni di rivoluzionari russi prebolscevichi.

Dopo il suo ritorno in patria, un'altra sorpresa fu la condanna a dieci anni di reclusione, eccezionalmente lieve per chi aveva combattuto con le armi il regime dei soviet. Si trattava in realtà di una condanna formale: nel maggio del '25 fu data la notizia che Savinkov si era suicidato gettandosi dalla finestra («senza sbarre», puntualizza Poggioli)⁶¹ della sua cella. Pare accertato che egli non si gettò ma fu gettato dai poliziotti: la tecnica dei grandi processi dimostrativi non era stata ancora inaugurata, e un prigioniero come Savinkov, con l'aura di leggenda che lo circondava, era troppo ingombrante e pericoloso.

⁵⁷ POGGIOLI, in «O», 19 (1938), p. 8.

⁵⁸ Id., in «O», 18 (1938), p. 8.

⁵⁹ Id., in «O», 20 (1938), p. 8.

⁶⁰ Id., in «O», 21 (1938), p. 10.

⁶¹ Cfr. *Ibidem*.

In «Omnibus», il nome di Savinkov era già caduto dalla penna di Poggioli. Riferendo del rientro in patria del romanziere Kuprin, riportava la reazione del «sempre apocalittico Merejkovski», il quale aveva dichiarato che la partenza di Kuprin era «la perdita più grossa subita dall'emigrazione dopo il ritorno di Savinkov»⁶².

L'impiego di «apocalittico» esprime al meglio le annose riserve nutrite da Poggioli nei confronti di Merežkovskij. Infatti, nella recensione a *Panorama de la littérature russe contemporaine* di Vladimir Pozner (Parigi, Kra, 1930), già nel '31 aveva biasimato «la povertà artistica e dottrina della macchinosa mitologia di Merezhkovshij [sic], che da noi si continua fedelmente a tradurre, a pubblicare ed a leggere, senza che traduttori, editori e lettori fedeli siano ancora morti di noia»⁶³. Di Merežkovskij tradusse tuttavia, e solo per un tornaconto economico, *Gesù sconosciuto*⁶⁴ e *La missione di Gesù*⁶⁵. Poggioli si dedicò alla traduzione a scopi venali almeno un'altra volta: nell'estate del '38, per pagarsi il viaggio negli Stati Uniti, in sole tre settimane approntò la versione italiana di *La straniera*⁶⁶, di Maria Kuncewiczowa. Il romanzo dell'autrice polacca era però piaciuto a Poggioli, che in una colonna di «Omnibus» l'aveva recensito entusiasticamente⁶⁷.

8. Ricordi e necrologi

Testi meramente informativi e sprovvisti di introspezione psicologica, che giungono però a risultati notevoli, sono, in «Omnibus», i numerosi ricordi e necrologi dedicati da Poggioli ad altrettante personalità, perlopiù russe, delle lettere e della cultura. Vediamone alcuni.

⁶² Per le espressioni tra virgolette, cfr. POGGIOLI, *Tre esiliati: Kuprin, Rathaus, Lou Andreas*, in «O», 15 (1937), p. 3. Dmitrij Sergeevič Merejkovski, poeta, narratore e filosofo, tra gli iniziatori della scuola simbolistica russa, fu un accanito oppositore del regime sovietico. All'estero dal 1920, fu in stretto contatto con Savinkov: in Polonia, i due costituirono un'organizzazione politica russa responsabile della formazione e dell'addestramento di truppe anti-bolsceviche; a Varsavia, pubblicavano il foglio controrivoluzionario «Za Wolność!» («Per la libertà!»).

⁶³ Id., in «Civiltà moderna», 5 (1931), p. 1055.

⁶⁴ Bemporad, Firenze 1933.

⁶⁵ Bemporad, Firenze 1937.

⁶⁶ Mondadori, Milano 1939.

⁶⁷ POGGIOLI, *Premio* [sul Premio della Città di Varsavia assegnato a Maria Kuncewiczowa], in «O», 9 (1938), p. 7.

Il 10 luglio 1937 Poggioli ci informa della scomparsa di Lou Andreas Salomé. Nata a Pietroburgo nel 1861, mentre studiava in Svizzera fu presentata a Federico Nietzsche, che l'amò e celebrò come «“una creatura virginea... acuta come un'aquila e ardita come un leone...”». Poco più che ventenne, Lou Salomé sposò il professor Andreas, amico intimo di Rainer Maria Rilke. Il poeta tedesco fu attratto profondamente dall'ideale mistico della Russia ortodossa, e «sembra che questa inclinazione gli fosse ispirata proprio da Lou Andreas Salomé», che accompagnò Rilke nella propria patria, e visitò insieme con lui Lev Tolstoj. Nella storia della letteratura, più che come scrittrice, Lou Andreas sarebbe rimasta «come amica di Nietzsche e di Rilke»; nella storia del costume, invece, chiudeva forse per sempre quella serie straordinaria di donne russe, «intelligenti e cosmopolite», «decadenti e *deracinées*», che avevano preso a modello «l'indimenticabile Maria Bashkirtsev»⁶⁸.

Nel '37, all'età di ottantatré anni, era morto anche il filantropo e pubblicista Vladimiro G. Certkov. Poggioli ne dà prontamente notizia. Legato «per circostanze d'elezione e di fatto» a Lev Tolstoj, nei primi tempi della sua amicizia con il «conte» fondò una casa editrice, realizzando un'idea del maestro: pubblicare a prezzi minimi libri utili ai contadini. Emigrato all'estero, riprese da Londra l'attività editoriale, stampando gli scritti di Tolstoj a cui la censura vietava la pubblicazione in Russia. Rientrato in patria, divenne l'editore postumo dei manoscritti inediti dell'autore di *Guerra e Pace*, dando alle stampe «quei mirabili racconti degli ultimi anni, che il grande artista aveva serbato nel cassetto, ritenendoli incompatibili con la sua professione di fede». Morendo, Certkov aveva lasciato al Museo Tolstoiano di Mosca interessanti reliquie e manoscritti. I bolscevichi l'avevano sepolto con tutti gli onori⁶⁹.

Di maggior spessore critico rispetto ai precedenti è *Ricordo di Chlebnikov*. Velimir Chlebnikov occupava nella scuola letteraria del futurismo russo una posizione di «teorico verbale e d'animatore» analoga a quella tenuta da Umberto Boccioni nella storia generale del «nostro movimento». Forse perché gli fu concesso di esprimersi più a lungo, egli vi appare come un creatore addirittura più rivoluzionario ed autentico di Majakovskij: «Il suo simbolismo sincopato

⁶⁸ Per le espressioni tra virgolette, cfr. ID., *Tre esiliati: Kuprin, Rathaus, Lou Andreas*, in «O», 15 (1937), p. 3. Quanto a Maria Bashkirtsev (Gavroncy, 24 novembre 1858 - Parigi, 31 ottobre 1884) fu una pittrice, scultrice e scrittrice russa, che visse e lavorò in Francia. Intrattenne una fitta corrispondenza con Guy de Maupassant. Nel 1873 iniziò la redazione del proprio diario, pubblicato postumo nel 1885.

⁶⁹ Per le espressioni tra virgolette, cfr. ID., *L'ultimo tolstoiano*, in «O», 23 (1937), p. 7.

e potente non è fatto di corrispondenze e d'allusioni, di musica e di magia evocativa, ma si realizza mediante una specie di catarsi lirica degli etimi»⁷⁰.

Giri di frase come questo appena riportato, agile ed erudito, permettono di delibare le straordinarie qualità del loro autore: non più o non solo un abile esercizio di calligrafia, la pagina di Poggioli era volta ad esprimere un senso sempre dignitoso della professione letteraria, a dichiarare un credo, convinto e indiscusso, nella sua capacità di impatto nella società.

Anche Pasternak agli inizi era stato futurista, «ma più nel senso di Chlebnikov che di Maiakovski»; vale a dire «con una grande compostezza formale e con una fantasia che tendeva a un clima di solenne ed ermetico intellettualismo»⁷¹. Come parlando d'altro, in «Omnibus» Poggioli non manca di esprimere le sue riserve su Majakovskij. Il che non deve stupire, se già nel '30, in un articolo per «Solaria», Poggioli aveva rivolto aspre critiche all'autore de *Il flauto di vertebre*: con il suo odio per la tradizione, il campione del futurismo russo non era riuscito che a produrre una «poesia oratoria, di propaganda, poesia che ha bisogno dell'anfiteatro, del megafono e dell'alto-parlante, dell'entusiasmo d'un pubblico che [fosse] una plebe per essere valorizzata»⁷².

In «Omnibus», un altro poeta duramente attaccato da Poggioli fu Andrea Belyi: «Da allievo del mistico russo Solovjev, si fece più tardi seguace dell'occulta antroposofia del tedesco Rudolph Steiner [...] per lasciarsi poi attrarre dal caos della Rivoluzione e finalmente accettare l'ordine nuovo del Comunismo». Annota Poggioli: «Non v'è nichilismo peggiore di quello che si nasconde sotto una maschera di rivelazione e d'iniziazione: ed è il nichilismo di uomini come Biely [*sic*] che porta una cultura alla propria estinzione»⁷³.

Con i suoi numerosi interventi – articoli, traduzioni, recensioni –, pubblicati non solo nei periodici letterari destinati agli addetti ai lavori, ma anche in giornali e periodici rivolti a un vasto pubblico, qual era «Omnibus», Poggioli si adoperava senza posa per mettere a conoscenza i lettori italiani, fino ad allora quasi totalmente privi di informazioni sul campo, delle culture slave e soprattutto di quella russa.

⁷⁰ Per le espressioni tra virgolette, cfr. Id., *Ricordo di Chlebnikov*, in «O», 38 (1937), p. 7.

⁷¹ Per le espressioni tra virgolette, cfr. Id., *Il trotskismo di Pasternak*, cit.

⁷² Per le espressioni tra virgolette, cfr. Id., *Vladimiro Majakovski*, in «Solaria», 7-8 (1930), pp. 55-58. Il giudizio in parte si mitiga in *Ricordo di Majakovski*, in «L'Ambrosiano», 3 (1934), p. 3, cartone preparatorio di *Epigrafe per Majakovski*, in *Pietre di paragone*, cit.

⁷³ Per le espressioni tra virgolette, cfr. Id., *I ricordi di Biely*, in «O», 10 (1938), p. 7.

9. Il *litmontage*

In «Omnibus», le considerazioni fatte circolare in merito al romanzo storico allora praticato in Unione Sovietica sono senz'altro illuminanti per una maggiore comprensione di quanto stava avvenendo nel mondo delle lettere russe: infatti, a partire dal Congresso degli Scrittori Sovietici del '34, era stato imposto il dogma del realismo socialista ed era stata inaugurata l'epoca del terrore letterario⁷⁴.

In *Rinascita del romanzo storico*⁷⁵, si avverte che molti scrittori avevano creduto di trovare un'evasione dal giogo dell'ordinanza politica rievocando il passato; il che consentiva di non esaltare i Piani Quinquennali e l'industrializzazione a tappe forzate. Chi non volle rinunciare a un certo colorito politico, aveva scelto episodi o figure che potevano assumere un significato figurale, preannunciando la Rivoluzione del '17. Coloro che invece si erano attenuti ad argomenti rigorosamente umanistici, come Bulgakov e Vinogradov, si erano allontanati dai confini delle patrie lettere, dedicandosi alle vite di Molière o di Stendhal. Avevano però trasformato la cosiddetta biografia romanzata in documentazione pura e semplice, creando un genere del tutto nuovo: il *litmontage*, o montaggio letterario. Esso consisteva in una raccolta ragionata e commentata, a scopi non scientifici ma evocativi, di lettere e testimonianze varie di un'epoca.

Così operò lo stesso Poggioli nel costruire la biografia di Ivan Gončarov: attingendo gustosi aneddoti di diffidenze e suscettibilità, l'esperto slavista tratteggiava, dell'autore di *Oblomov*, una forma di invidia professionale ai limiti della mania di persecuzione: «Tutti i biografi dedicano un capitolo particolare ai suoi attacchi contro Turgheniev»; Gončarov ebbe infatti a dichiarare che *Nido di nobili, Padri e figli* e *Fumo* non erano che sviluppi e idee di progetti di romanzo «ch'egli gli aveva comunicato oralmente». Da alcune lettere e diari si poteva evincere che la sospettosità letteraria di Gončarov aveva assunto proporzioni «addirittura donchisciottesche». Per coinvolgere maggiormente il lettore, Poggioli ricorreva al discorso diretto: «Il famoso romanzo di Flaubert [*Madame Bovary*] è puramente e semplicemente copiato dal mio *Precipizio*, giacché il signor Turgheniev, fin da prima che il mio libro apparisse, ne aveva

⁷⁴ In «O», Poggioli si rifà al suo *Bilancio d'un ventennio di politica letteraria sovietica* («Civiltà fascista», 11 e 12 [1937], pp. 805-819 e 915-934), incentrato proprio sul congresso del '34 e imprescindibile per fissare un momento cruciale della vita politica e artistica della Russia post rivoluzionaria.

⁷⁵ Di anonimo [ma presumibilmente Poggioli], in «O», 13 (1937), p. 7.

reso noto il soggetto al signor Flaubert. [...] La stessa *Éducation sentimentale* non è che una replica condensata del mio romanzo sopracitato...»⁷⁶.

Risponde al medesimo fine la traduzione di un lungo frammento di *Viaggio sentimentale*, l'autobiografia del grande teorico del formalismo russo Viktor Sklovskij. Poggioli vi premise una preziosa avvertenza:

Il frammento che presentiamo è tolto da un libro di memorie, intitolato alla Sterne *Viaggio sentimentale*, e scritto da uno dei più curiosi ed interessanti scrittori della Russia d'oggi: Viktor Sklovski. Lo Sklovski [...] racconta in queste pagine la vita dei letterati della capitale durante gli anni della guerra civile. La «Casa delle Arti», come fu battezzato un vecchio palazzo adibito a tale scopo, divenne il loro ricovero. I corsi dell'Istituto di Storia dell'Arte furono un altro dei mezzi con cui, sotto il patronato di Gorki, si cercò di soccorrere gl'intellettuali e gli artisti: e nei due edifici funzionò una specie di accademia, dove Sklovski insegnava estetica e teoria letteraria⁷⁷.

Poggioli trascelse inoltre i *loci* più efficaci a rendere l'eccezionale personalità del fondatore del formalismo: «Si dice che lo zucchero e i grassi siano indispensabili al funzionamento del cervello»; «Se non avete vissuto in Russia dal '17 al '21 non vi potete figurare a che punto il corpo e il cervello abbian bisogno di zucchero»; «Non esiste contingenza capace d'impedirmi di pensare». Presentando al largo pubblico gli stupendi bassorilievi di Osip Mandel'stam e Aleksandr Blok, trasferì nella versione italiana la straordinaria vividezza con cui i due poeti erano stati ricordati da Sklovski: «Quando scrive, [Mandel'stam] infuria come un ciclone arido e amaro: i microbi non allignano nel suo sangue: vi muoiono»; «[Blok] Non fu un epigono, ma un sublimatore di generi mediocri o defunti. E condannò l'antica cultura [...]. Condannò Cicerone e assolse Catilina»⁷⁸.

Questa prassi si ripresenta identica in *Una gita a Frascati*: attraverso un *morceau* dei *Ricordi di letteratura e di vita* di Turgenev, Poggioli ci offre il ritratto del pittore Aleksandr Ivanov. D'ispirazione nordica e accademica,

⁷⁶ ID., *Flaubert plagio*, in «O», 36 (1937), p. 7.

⁷⁷ Fu intorno a questa cattedra che Sklovski elaborò la sua teoria. È qui confermata la straordinaria capacità di Poggioli di cogliere, in anticipo sui tempi, segnali di cambiamento che sarebbero stati decifrati soltanto molti anni più tardi: già nel '30, recensendo in «Civiltà moderna» (5 [1931], pp. 1047-1055) *Panorama de la littérature russe contemporaine* di V. Pozner (Kra, Parigi 1930), Poggioli aveva riassunto le teorie dei formalisti, tornandovi di lì a qualche anno nella recensione di *Čulkov i Levšin* di Slovsikij («La Nazione», 30 maggio 1934).

⁷⁸ Per le espressioni tra virgolette, cfr. SKLOVSKIJ, *Viaggio sentimentale*, cit.

aveva dedicato gran parte della sua vita a un unico quadro, *L'apparizione di Cristo al popolo*. C'era in Ivanov «qualcosa di mistico e di puerile, di saggio e di ridicolo a un tempo: un non so che di puro e semplice, ma anche un'ombra di recondita malizia». A un primo aspetto, l'indole del pittore sembrava «pregna di diffidenza» e «di una timidezza tra naturale e voluta»; ma qualora si fosse abituato ad una persona, il suo cuore «mite e generoso [...] si spalancava». Ivanov «esplodeva in risate omeriche per una minima arguzia, si meravigliava fino alla stupefazione delle cose più correnti e comuni, si atterriva alla prima parola un po' aspra». Quando nessuno se l'aspettava, se ne usciva in discorsi non solo assennati, ma addirittura «penetrati di un'autentica e veridica profondità», che rivelavano «il nascosto lavoro di un'intelligenza fuori del comune»⁷⁹.

Interventi di questo tipo assumono un rilievo particolare nella produzione di Poggioli. Attraverso la lente della sua interpretazione, il collaboratore di «Omnibus» restituisce ai protagonisti dei suoi *litmontage* la più discreta umanità: quella dei gesti, dell'ambiente che li circonda, dell'epopea sommersa di una quotidianità eccezionale.

10. Conclusioni

Desideroso di sorprendere il grande uomo come spiandolo dal buco della serratura, mettendone allo scoperto neri e voglie inconfessabili – in ciò compiacendo alle direttive di Longanesi e del suo editore, il commendator Rizzoli –, Poggioli insisteva sui dati più patetici e curiosi, talvolta pettengoli, delle vite di tanti.

In altre parole, quei medaglioni erano delle rappresentazioni non troppo approfondite, giocate su espedienti collaudati per vivacizzare la narrazione: l'inserimento del discorso diretto, il largo impiego delle domande retoriche, l'intervista reale o immaginaria. Così facendo, la biografia perdeva buona parte del suo valore documentario, lasciando solo occasionalmente posto a commenti – il più delle volte esigui –, relegati in didascalici cappelli introduttivi o in veloci compendi a piè di pagina.

Vero è che in «Omnibus» non si voleva in alcun modo perdere di vista il lettore di massa, con dovizia di accorgimenti captatori. Inoltre c'era stata,

⁷⁹ Per le espressioni tra virgolette, cfr. I. TURGENEV, *Una gita a Frascati. Ricordi* [trad. it. di POGGIOLI], in «O», 37 (1937), p. 7. Il ritratto di Ivanov fa il paio con *Arte nordica*, l'omaggio reso da Poggioli a Chagall in «La Nazione», 16 giugno 1937.

nel primo dopoguerra, la straordinaria affermazione dei *Profili* dell'editore Formiggini, sintomatica del grande interesse che il pubblico, soprattutto della classe media, nutriva nei confronti del genere biografico, inteso come strumento di appropriazione di una cultura che fosse in grado di legittimarlo sul piano sociale⁸⁰.

Pertanto, se la biografia potrebbe essere assimilata al *Bildungsroman*, che narra la maturazione di un personaggio attraverso la messa a fuoco dei momenti cruciali della sua esistenza, il tratto prevalente dei «montaggi» di Poggioli (ricordi e necrologi compresi) è, al contrario, l'assenza di uno sviluppo diacronico vero e proprio: anche per ovvi motivi di spazio, il collaboratore di «Omnibus» riduceva la rappresentazione del personaggio a pochi aspetti essenziali, schiacciandone tutta la vita in un'unica posa.

E tuttavia, anche nei suoi scritti extravaganti, Poggioli impartisce al lettore una grande lezione di stile: premendogli soprattutto una narrazione veloce, attenta però a fornire i dati principali di una vicenda umana, si sottoponeva da sé stesso a incessanti interventi migliorativi, al fine di congiungere la massima precisione espressiva con il culto dell'eleganza e della correttezza formale. Intonato alla più alta ispirazione retorica, il discorso di Poggioli si calava perfettamente entro il suo oggetto d'indagine, fino a coglierne le vibrazioni più sottili e nascoste.

Notizia: Giovanni Turra è nato a Mestre nel 1973. Vive a Mogliano Veneto. Insegna materie letterarie nei licei.

Studio di letteratura italiana del Novecento, si è occupato, tra gli altri, di Luciano Cecchin (*Reminiscenze ed esorcismi nella poesia di L.C.*, in **La parola scoscesa. Poesia e paesaggi di L.C.*, Marsilio, 2012), Francesco Biamonti (*Colloquio con F.B.*, in F. Biamonti, *Scritti e parlati*, Einaudi 2008), Emilio Cecchi (la curatela di E.C., *Le vie della città*, Amos Edizioni 2004).

Nel 2016 ha congedato il volume *Senza colpa e assoluzione. Scritture e scrittori a Nordest* (Cleup); con la pubblicazione di *Continenti stati d'animo. Letteratura di viaggio e letterature straniere nell'«Omnibus» di Leo Longanesi* (Amos 2017) ha portato a compimento gli studi su «Omnibus» avviati dall'Autore nel 2000, negli anni del dottorato di ricerca, svolto presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.

⁸⁰ Cfr. F. TOMASI, *Tra le due guerre*, in **Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, a c. di V. BRAMANTE e M.G. PENSA, Guerini e Associati, Milano 1996, pp. 45 sgg.

Collabora con diverse testate di settore, tra cui «Nuovi Argomenti» (espansione on-line), «L'Ulisse», «Quaderni Veneti», «Rassegna Iberistica», «Bollettino di studi latini», «Oblio».

Fabio Vittorini

«LA PETULANZA DELLE COSE VIVE».
SCRITTURA E AUTOBIOGRAFISMO NE «LA COSCIENZA DI ZENO»

1. Fuori dalla penna non c'è salvezza

«Mi procurai anch'io, a suo tempo, un'infarinatura di psicoanalisi, ma pur senza ricorrere a quei lumi pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna deliberata *turris eburnea*: un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che s'incarica di sfuggirgli»¹. Così nel 1946, a una domanda sul rapporto tra arte e vita postagli dall'immaginario Marforio, risponde Eugenio Montale, che, nel dialogo esplicito dei carteggi e in quello implicito della saggistica, resta il più importante interlocutore di Italo Svevo, i cui romanzi ha conosciuto sul finire del 1923 (quindi pochi mesi dopo la pubblicazione de *La coscienza di Zeno*) grazie all'amico comune Roberto Bazlen². Proviamo a prendere spunto da queste parole, scritte quasi vent'anni dopo la morte di Svevo, «una delle figure d'artista più concrete e significative del nostro tempo [...], in quanto riflette al pari di pochissimi altri gli impulsi e gli sbandamenti dell'anima contemporanea»³, per riesaminare alcuni passaggi apertamente metaletterari della sua opera, in cui la scrittura, complici le sollecitazioni della psicoanalisi freudiana⁴, assume via via le spoglie di un giano bifronte, in bilico tra classi di appartenenza contraddittorie.

¹ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a c. di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1996, p. 1476.

² ID., *Ricordo di Roberto Bazlen* [1965], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a c. di ZAMPA, Mondadori, Milano 1996, vol. II, p. 2728.

³ ID., *Omaggio a Italo Svevo* [1925], ivi, I, p. 72.

⁴ Nel *Profilo autobiografico* [1928] Svevo scrive: «Il secondo avvenimento letterario [dopo l'incontro con James Joyce] e che allo Svevo parve allora scientifico fu l'incontro con le opere

Forma di vita di chi veramente non vive, surrogato delle vite non vissute o parassita delle vite possibili, la letteratura trasforma lo scrittore in un vivente di secondo grado, esiliandolo in un continente astratto dove l'azione cede inesorabilmente all'inerzia, per effetto di una generale paralisi che colpisce la vitalità attiva, reale e immediata, a vantaggio di una vitalità sublimata, virtuale e passiva. La sublimazione, nella forma di un'energia di cui è stata disinnescata la componente pulsionale ed estroversa (una sorta di «libido desessualizzata» funzionale alla «tendenza all'unità che caratterizza l'Io»⁵) e che può essere mantenuta solo attraverso la proiettività introversa della scrittura, fa dello scrittore uno di quegli impotenti che non sanno pensare né vivere se non con la penna alla mano: come se il pensiero e la vitalità, intrappolati in un circuito irrimediabilmente chiuso, non potessero più essere desublimati e riconvertiti in un'altra azione che non sia la scrittura stessa.

La scrittura letteraria è un cerimoniale, un evento scrupolosamente ritualizzato (al pari, ci insegna la psicoanalisi, della nevrosi). Sacerdote imprevedibile, lo scrittore immola periodicamente come vittima sacrificale sull'altare della letteratura l'energia (f)attiva, esposta e dissezionata attraverso l'unico strumento, potentissimo seppure grezzo e rigido, di cui egli dispone: la penna. La scrittura rivela così il suo carattere doppiamente paradossale. Da un lato, il sacrificio sublimatorio che per essa si compie, mentre paga l'accesso al fondo complesso e labirintico dell'essere, con i suoi vicoli ciechi, le sue segnaletiche ambigue, i suoi pozzi vertiginosi, resta imprigionato nella superficialità costitutiva della parola, involucro il cui contenuto si dà sempre in un altrove spazio-temporale inattingibile. Dall'altro lato, lievitata sulle ceneri della vita consunta dall'impotenza, la scrittura non appare più soltanto come l'ultima e più clamorosa cifra della malattia dell'inetto cui la vita si incarica di sfuggire, ma anche come la prova ontologica del «male di vivere»⁶ in quanto consustanzialità di essere e malessere, come illustrazione del fatto che la vita stessa e il suo principio fondativo, la vitalità, non sono che «una manifestazione di malattia»⁷. In definitiva la scrittura si ostende come condizione, solo apparentemente *e contrario*, per la rivelazione della vitalità che essa stessa cannibalizza.

del Freud» (I. SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, ediz. critica a c. di C. BERTONI, saggi introduttivi di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004 [d'ora in poi abbreviato RSA], p. 809).

⁵ S. FREUD, *L'Io e l'Es* [1923], in ID., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1977, vol. 9, p. 507.

⁶ MONTALE, «Spesso il male di vivere ho incontrato» [1925], in ID., *Tutte le poesie*, a c. di ZAMPA, Mondadori, Milano 1990, p. 35.

⁷ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno* [1923], in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, ediz. critica a c. di N. PALMIERI e F. VITTORINI, saggi introduttivi di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004 (d'ora in poi abbreviato R), p. 1083.

Queste corrispondenze e queste antitesi sono rese opache dagli slittamenti semantici cui sono spesso sottoposti i termini chiave della teoria semiprivata della letteratura entro cui sono formulate, dall'alto indice di contraddittorietà, ironica o involontaria, che affligge gli scritti di Svevo e da alcune sue depistanti prese di posizione volontaristiche. Ma l'ambiguità, la contraddizione e il proposito sono anch'essi parte integrante del rito nevrotico che rende possibile la scrittura letteraria. Anche quando il proposito è quello di distruggere il rito liberandosi del solo strumento che ne consenta la celebrazione, come avviene nel famoso frammento di *Diario* datato dicembre 1902:

Noto questo diario della mia vita di questi ultimi anni senza propormi assolutamente di pubblicarlo. Io, a quest'ora e definitivamente, ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Io voglio soltanto attraverso a queste pagine arrivare a capirmi meglio. L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell'azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque, ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere. Poi *la getterò per sempre* e voglio saper abituarmi a pensare nell'attitudine stessa dell'azione⁸.

Il processo secondo il quale dalla riconosciuta necessità della scrittura privata si passa, restando sempre entro i confini della pura verbalità, alla rinuncia al potere introspettivo e paralizzante della penna viene messo in scena attraverso lo stesso rituale che presiede alle famigerate ultime sigarette di Zeno (ma anche di Svevo): il proposito di desistere dal vizio (scrivere, fumare) viene formulato per poter lasciare spazio alla sua non realizzazione, liberando, attraverso l'infrazione del divieto che lo ispira e la perpetuazione del vizio, una certa quantità di energia vitale. In questa commedia sgangherata della vita, la formulazione del proposito diventa dunque il lasciapassare per il suo decadimento. La vitalità trova paradossalmente il suo corso soltanto

⁸ RSA, p. 736 (corsivo mio). Promesse non mantenute di rinuncia radicale alla scrittura sono disseminate in tutti gli scritti privati di Svevo. Nel *Diario per la fidanzata*, ad esempio, in una pagina datata 21 febbraio 1896, si trova scritto: «Per l'ultima volta definitiva ricorro al libro per confessarmi» (Ivi, p. 704); in realtà Svevo continuerà a ricorrervi per altri sette mesi. In una pagina di diario molto più tarda, datata 13 giugno 1917, ostentando una sorta di senile serenità, scrive: «con piena fiducia di condurlo a fine ricomincio il mio libro di ricordi» (Ivi, p. 754). Quel libro, come il quarto romanzo di Svevo, non giungerà mai a compimento, poiché anche se «l'imitazione di se stesso è l'ufficio cui si è condannati per la legge d'inerzia» (R, p. 1661), la memoria è irrimediabilmente debole e discontinua e rende l'ufficio inassolvibile.

contravvenendo all'interdetto che colpisce gli inibitori o i surrogati della vitalità stessa. Il proposito di non pubblicare il diario e di gettare per sempre la penna una volta compiuta l'introspezione del proprio animo equivale alla serie interminabile delle «U.S.»: il fine è recuperare l'«attitudine» all'azione, ma l'energia da investire in quel recupero può essere attinta solo contravvenendo al fine, fumando o scrivendo.

Nell'ultimo capitolo della *Coscienza*, Zeno, in villeggiatura a Lucinico pochi giorni dopo avere abbandonato la cura del dottor S., a ridosso di «uno di quegli istanti rari che l'avara vita concede, di vera grande oggettività in cui si cessa finalmente di credersi e di sentirsi vittima»⁹, scrive nel suo diario:

Sono riuscito finalmente di ritornare alle mie dolci abitudini, e a cessar di fumare. Sto già molto meglio dacché ho saputo eliminare la libertà che quello sciocco di un dottore aveva voluto concedermi¹⁰.

Potremmo prestare fede a queste parole senza esitazioni, se non conoscissimo l'inclinazione di Zeno alla menzogna e se la lapidarietà della sua dichiarazione non fosse compromessa dal solito bizzarro e impacciato cerimoniale cronomaniaco:

Oggi che siamo alla metà del mese sono rimasto colpito della difficoltà che offre il nostro calendario ad una regolare e ordinata risoluzione. Nessun mese è uguale all'altro. Per rilevare meglio la propria risoluzione si vorrebbe finire di fumare insieme a qualche cosa d'altro, il mese p. e. Ma salvo il Luglio e Agosto e il Dicembre e il Gennaio non vi sono altri mesi che si susseguano e facciano il paio in quanto a quantità di giorni. Un vero disordine nel tempo!¹¹

Il diario, testimonianza della definitiva emancipazione di Zeno dalla psicoanalisi, attesterebbe che la libertà di fumare concessagli dal dottor S. ha vanificato per tutto il tempo della cura i suoi sforzi per smettere. La rinuncia alla libertà e il ritorno al divieto avrebbero permesso, contrariamente a quanto ci è stato raccontato per centinaia di pagine, la cessazione del vizio. Ma davvero il dottor S. ha permesso a Zeno di fumare? E Zeno ha realmente smesso dopo avere abbandonato la terapia? Possiamo credere alle recise affermazioni del nostro narratore tutt'altro che attendibile e ai nessi bruschi, difettosi e buffi che le tengono insieme, se egli è capace di cedere, nel giro di poche pagine, a

⁹ R, p. 1066.

¹⁰ Ivi, p. 1065.

¹¹ *Ibidem*.

paralogismi ingiustificabili (o semplicemente irridenti?) o anche a constatazioni contraddittorie e assolutamente inconciliabili? Alcuni esempi:

La miglior prova ch'io non ho avuta quella malattia risulta dal fatto che non ne sono guarito¹².

A me pare che soltanto ora sono staccato definitivamente dalla mia salute e dalla mia malattia¹³.

Io sono guarito! Non solo non voglio fare la psico-analisi, ma non ne ho neppure di bisogno¹⁴.

Qualunque sforzo di darci la salute è vano¹⁵.

Le ambiguità e le incoerenze del diario, così come quelle della precedente autobiografia (la distinzione è puramente formale), sono ineliminabili, poiché la responsabilità della scrittura è a carico di un soggetto salvaguardato dallo schermo molle ma impenetrabile della finzione che lo include. Non solo, ma Zeno, allo stesso tempo soggetto e oggetto dell'enunciazione narrativa, impone il proprio accento a ogni parola depositata sulle pagine del romanzo che lo ospita, costringendo il proprio ritratto ad assumere tonalità acutamente monologiche che travalicano, sovvertendolo e parodiandolo, il dialogismo mimetico del romanzo ottocentesco¹⁶: ogni parola è contaminata dall'instabilità della pulsione, a volte consapevole a volte inconsapevole, di dire, di non dire, di dire il vero, di dire il falso, di mescolare verità e menzogna, di svelarsi, di proteggersi, di prendersi gioco.

Ma torniamo a Svevo. La scrittura scritta o metascrittura traccia una sottile linea rossa nella sua opera: una linea serpeggiante e frammentata, ma sempre agevolmente identificabile. Fragile e allo stesso tempo iperbolico compromesso tra la scena pubblica e la scena privata, la scrittura rivendica la propria appartenenza ora all'una ora all'altra scena, con modalità che di volta in volta spaziano tra la semplice asserzione, l'infrazione clamorosa, la bugia inconsapevole, il compromesso ironico ecc. La linea di separazione tra le due scene e tra i codici solo apparentemente omologhi che le esprimono è il luogo «dove

¹² Ivi, p. 1049.

¹³ Ivi, p. 1071.

¹⁴ Ivi, p. 1082.

¹⁵ Ivi, p. 1084.

¹⁶ Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo* [1975], Einaudi, Torino 1997, pp. 67-230.

un dispositivo regola i passaggi da una lingua a un'altra lingua secondo le prescrizioni di una retorica territoriale»¹⁷ assai variabile.

La scrittura privata descrive se stessa talvolta come attività inutile, ridicola e dannosa al pari della letteratura, talvolta come strumento indispensabile di autoanalisi e di preparazione alla scrittura pubblica, talvolta come spazio privilegiato di riposo¹⁸, talvolta come luogo di rifugio dalla vita. Scrive Svevo nel *Diario* il 2 ottobre 1899:

Io credo, sinceramente credo, che *non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che di scribacchiare giornalmente*. Si deve tentar di portare a galla dall'imo del proprio essere, ogni giorno un suono, un accento, un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che sia o non sia puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarria, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non di più. [...] Insomma *fuori dalla penna non c'è salvezza*¹⁹.

Quasi regolarmente la scrittura privata dipinge la scrittura pubblica come un vizio da cancellare, una tentazione da vincere o almeno da celare, aggiungendo la pubblicazione come un «delitto di presunzione»²⁰ che genera rimorsi cocenti, fino a giudicare la proliferazione della letteratura come un ostacolo alla verità e alla profondità della conoscenza tra individui. Scrive Svevo, ancora nel *Diario*, il 25 ottobre 1917:

Forse quando usciremo dallo spazio e dal tempo ci conosceremo tanto intimamente tutti che sarà quella la via alla sincerità. Ci daremo subito del "tu" e c'irrideremo a vicenda come meritiamo. *Morirà finalmente la letteratura che fa purtroppo tanta intima parte del nostro animo e ci vedremo tutti fino in fondo*. Prospettiva macabra²¹.

¹⁷ LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, p. 308.

¹⁸ Nel *Diario per la fidanzata* l'8 gennaio 1896 Svevo annota: «Come lo scrivere può essere un riposo! Ho avuto molto da fare oggi e vengo a questo libro proprio in cerca di quiete, un intervallo di respiro» (RSA, p. 677).

¹⁹ RSA, p. 733 (corsivi miei).

²⁰ SVEVO, *Epistolario*, in ID., *Opera Omnia*, a c. di B. MAIER, Dall'Oglio, Milano 1966 (d'ora in poi abbreviato E), vol. I, p. 754 (lettera del 30 agosto 1924 con cui Svevo ringrazia Ferdinando Pasini per la sua recensione della *Coscienza* sul giornale «La Libertà»: «una manifestazione d'interessamento simile all'opera mia, m'assolve del *delitto di presunzione* di aver pubblicato. Era un rimorso cocente. [...] Resto fermo nella mia idea acquisita con lunga, dolorosa meditazione che scrivere a questo mondo bisogna ma che pubblicare non occorre, però è grande il sollievo di sentirsi assolto dei trascorsi passati e lo debbo a Lei!»).

²¹ RSA, p. 755 (corsivo mio).

La fiducia irridente nella soluzione prospettata, prefigurazione dell'apocalisse tecnologica del finale della *Coscienza* (che Svevo inizia a scrivere da lì a poco più di un anno), una sorta di utopia che postula l'annullamento delle categorie spazio-temporali e l'estinzione della letteratura, si stempera subito nell'amarezza della conclusione («Prospettiva macabra»): l'opacità dell'anima generata dallo schermo molle della finzione letteraria è forse l'unica garanzia che evita all'uomo contemporaneo il contatto pieno con la sua natura e con la coscienza della sua insuperabile cecità.

2. Una confessione in iscritto è sempre menzognera

Se analizziamo la tematizzazione della scrittura nei precedenti *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898), prendendo atto delle evidenti somiglianze tra Alfonso Nitti, Emilio Brentani e gli stadi successivi della vita di Svevo, autorizzati anche da una lettera a Valéry Larbaud del 16 marzo 1925 («James Joyce diceva sempre che nella penna di un uomo c'è un solo romanzo [...] e che quando se ne scrivono diversi è sempre lo stesso più o meno trasformato»)²², non possiamo non rilevare come l'autore riesca a mettere in scena estensivamente e nel modo più clamoroso la scrittura solo quando essa è stata messa in salvo da ogni possibile relazione con la letteratura.

Alfonso scrive un romanzo a quattro mani con Annetta. Emilio ha pubblicato un romanzo. Zeno²³, «evidentemente [?] un fratello di Emilio e di Alfonso»²⁴, è un commerciante il cui passato e il cui futuro sono sgomberi da qualsiasi tentazione letteraria: non ha mai desiderato scrivere per pubblicare, ma si trova a dover scrivere per la propria salute. Dopo essersi presentato nel *Preambolo* con «la matita e un pezzo di carta in mano»²⁵, appare all'inizio dell'ultimo capitolo, *Psico-analisi*, ancora «con la penna in mano»²⁶, tenendo la scrittura in primo piano dall'inizio alla fine del romanzo. Il grezzo e rigido strumento di cui egli si serve, brandito prima come malcerto arnese per un'indagine imposta, acquista progressivamente il vigore di arma sicura contro

²² *E*, pp. 759-760 (traduzione mia).

²³ Nel 1914, quando scrive la sua autobiografia, Zeno ha 57 anni; nel 1916, quando termina di scrivere il diario, ne ha 59. Nella primavera del 1919, quando comincia scrivere il romanzo, Svevo ha quasi 58 anni (*E*, p. 825: «Mi misi a scrivere il mio romanzo quattro mesi dopo l'arrivo delle nostre truppe. Come una cosa naturale a 58 anni»).

²⁴ *RSA*, p. 812.

²⁵ *R*, p. 626.

²⁶ *Ivi*, p. 1049.

il potere patogeno dell'oblio e della rimozione e allo stesso tempo contro il potere accecante del ricordo, fungendo finalmente da veicolo di vendetta privata (e a conti fatti anche pubblica) contro colui che ha patrocinato quell'«avventura psichica» tanto simile allo «spiritismo»²⁷ cui erano necessari il ricordo e la scrittura stessa.

La scrittura pre-analitica dovrebbe essere la prima tappa di un lungo e complesso itinerario culminante nella rimozione consapevole delle cause che hanno reso necessaria la scrittura e l'analisi stessa: l'inettitudine, la nevrosi. Quelle cause, prima di essere liquidate, devono essere scritte e analizzate: l'autobiografia costituisce dunque una sorta di preistoria della malattia e della scrittura convocata per guarirla. Il romanzo sembra formulare lungo il suo svolgimento una promessa di circolarità, alludendo a una struttura narrativa in cui il racconto scritto possa considerarsi compiuto soltanto se e quando giunga a mettere in scena il momento della scrittura del racconto stesso e in qualche modo, portandola a compimento, la renda depositaria del suo senso complessivo. Una tale investitura sarebbe però possibile, come avviene nel coevo *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) di Marcel Proust, solo se sullo stesso terreno del racconto la scrittura venisse sottoposta a una traslazione dalla sfera del privato alla sfera del pubblico, agli spazi compromessi e contagiosi della letteratura. Dissolto il rigore di questo intreccio ipotetico nella mollezza diffusa di una struttura narrativa che all'univocità e alla chiusura preferisce la provvisorietà e la proliferazione dei significati, la scrittura di Zeno resta confinata entro lo spazio angusto della sua *privacy*, poiché egli non sa, al momento della stesura delle sue memorie, che presto deciderà di abbandonare la cura e che il dottor S., ragionevolmente adirato, risolverà di pubblicare i suoi manoscritti per vendicarsi della sua fuga improvvisa.

A differenza di Alfonso ed Emilio, la cui inettitudine consiste nel non trovare il coraggio di scrivere (di portare a compimento la scrittura nel primo caso, di riprenderla seriamente nel secondo), cioè di provare a diventare (dunque a riconoscersi come) scrittori a tutti gli effetti, Zeno, che impugna la penna per estirpare dal suo animo la malattia, scrive e riscrive con crescente tranquillità il suo destino di inetto. Pur sempre estraneo a qualsiasi tipo di pubblicità della scrittura e a qualsiasi ambizione letteraria, Zeno impara progressivamente a conoscere e a mettere a frutto la capziosità e il sottile potere persuasivo dello strumento che il dottor S. gli ha consigliato di utilizzare. Ecco perché, nell'ultima *tranche* del diario, può affermare in tono ostentatamente

²⁷ Ivi, p. 1062.

equanime la riscrivibilità del già scritto, simulando l'esigenza di rendere operante un rinnovato, retroattivo punto di vista teleologico:

Il dottore, quando avrà ricevuto quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni per prepararmi ad esso²⁸.

Il racconto della propria vita psichica, infinitamente riscrivibile a causa dell'insostanzialità dei suoi contenuti, è una sequenza arbitraria di crittogrammi il cui svelamento non può che essere effimero e parziale:

E il dottore registrava. Diceva: «Abbiamo avuto questo, abbiamo avuto quello». In verità, noi non avevamo più che dei segni grafici, degli scheletri d'immagini²⁹.

Dopo avere portato a termine la sua singolare autobiografia, essersi sottoposto per sei mesi alla cura del dottor S. e averla abbandonata, Zeno sente l'esigenza di tornare ai suoi scartafacci e nella prima pagina del suo diario, datata 3 maggio 1915, dopo la trionfale dichiarazione: «L'ho finita con la psico-analisi», tenta di spiegare il movente della sua rediviva compulsione alla scrittura:

In questa città, dopo lo scoppio della guerra, ci si annoia più di prima e, per rimpiazzare la psico-analisi, io mi rimetto ai miei cari fogli. Da un anno non avevo scritto una parola, in questo come in tutto il resto obbediente alle prescrizioni del dottore il quale asseriva che durante la cura dovevo raccogliermi solo accanto a lui, perché un raccoglimento da lui non sorvegliato avrebbe rafforzati i freni che impedivano la mia sincerità, il mio abbandono. Ma ora mi trovo squilibrato e malato più che mai e, scrivendo, credo che mi netterò più facilmente del male che la cura m'ha dato. Almeno sono sicuro che questo è il vero sistema per ridare importanza ad un passato che più non duole e far andare via più rapido il presente uggioso³⁰.

La scrittura, che doveva essere funzionale alla psicoanalisi, finisce per rimpiazzarla e addirittura per essere usata contro la terapia e contro il male che Zeno dice di averne ricavato:

²⁸ Ivi, p. 1083.

²⁹ Ivi, p. 1051.

³⁰ Ivi, p. 1048.

Impiegherò il tempo che mi resta libero scrivendo. Scriverò intanto sinceramente la storia della mia cura³¹.

Il frettoloso e non sempre ben controllato empito autoapologetico che investe la scrittura di Zeno non ci permette di stabilire il bisogno da cui essa ha origine. Zeno scrive soltanto per sconfiggere la noia e per riempire i vuoti del presente uggioso cui lo costringe la guerra? O invece scrive per contravvenire appositamente alle prescrizioni esclusive del dottore? Deve davvero liberarsi dalla sofferenza che gli ha procurato la terapia? O vuole invece di nuovo «ottenere col vivo ricordo in pieno inverno le rose del Maggio»³², cioè restituire vitalità e soprattutto sensazionalità a un passato cui la terapia ha sottratto ogni potere perturbante?

L'incertezza si fa poi radicale quando, memore delle «tante bugie [...] propinate a quel profondo osservatore che era il dottor S.»³³, Zeno sconfessa la veridicità della sua autobiografia:

Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo!³⁴

Nulla ci impedisce, sul filo di questo ragionamento, di dubitare anche dell'attendibilità del diario o almeno di cautelarci contro l'atteggiamento sentenzioso, ottimista e ostentatamente libero che Zeno vi assume. La sua scrittura non è affatto conclusiva, non compie in alcun modo il senso del racconto. La *Coscienza* è sì il resoconto di una lunga e discontinua esperienza di scrittura autobiografica e memorialistica, ma se la scrittura tematizzata resta prevedibilmente non falsificabile e dunque non credibile per il fatto che Zeno non può mai essere compulsato, la struttura narrativa del romanzo non può che restare incompiuta, aperta, infinibile.

Come il terremoto, i vortici di fuoco e le voci ctonie del finale di *Don Giovanni* posseggono il fragore del *coup de théâtre* più che il valore etico esemplare di punizione divina della dissolutezza, così la catastrofe globale immaginata da Zeno nelle pagine conclusive del suo diario sembra un'ultima astiosa e

³¹ Ivi, p. 1049.

³² Ivi, p. 1057.

³³ Ivi, p. 1066.

³⁴ Ivi, p. 1050.

compiaciuta rivincita del malato contro il crudele teatro dove la sua malattia è stata messa a nudo. Qui, germinato sull'eclettico terreno del romanzo, il «melodramma» del nevrotico, con il suo debordante potenziale di «naturalismo della vita onirica»³⁵, erompe, grida, dichiara l'ultima resa al «sadismo» che, secondo Proust, dà fondamento di realtà alla sua «estetica»³⁶, legittimando retrospettivamente ogni forma di profanazione o falsificazione del privato e autorizzando lo sguardo indiscreto di chi vi assiste. I sopravvissuti alla morte di Don Giovanni cantano: «Questo è il fin di chi fa mal; / E de' perfidi la morte / Alla vita è sempre ugual»³⁷; il male è la dissolutezza del libertino, che va punita con la morte, alla quale la vita è indifferente tanto quanto al male che l'ha resa necessaria. Allo stesso modo la vita si mostra indifferente all'intemperanza erotica di Zeno, ai sensi di colpa che essa gli provoca, alla nevrosi che le fa da cornice, lasciandogli perfino la facoltà di immaginare, come strumento di rimozione del male, l'eliminazione della stessa vita. Così, in spregio al tono minore richiesto dalla scrittura diaristica, esplode la strepitosa magniloquenza della rampogna apocalittica. E intanto noi assistiamo al passaggio silenzioso e proditorio dalla scrittura privata a quella pubblica, dalla dimessa cronaca preanalitica agli slanci irresistibili della finzione, come se Zeno, scrivendo e riscrivendo, ci avesse preso gusto e avesse, nel suo incontenibile narcisismo (lo stesso di Alfonso ed Emilio), accarezzato una qualche velleità letteraria: una velleità che, come ogni sua altra, come ogni suo altro proposito, ha senso in quanto viene dilettantesca e abbandonata subito dopo essere stata intrapresa, confermandosi come infallibile antidoto verso la serietà della vita.

3. La vita sarà letteraturizzata

L'epilogo della *Coscienza* è provvisorio. Come, portata a termine l'autobiografia, Zeno ha ripreso a scrivere dopo un anno di silenzio, allo stesso modo, concluso il suo breve diario, egli torna, a più di dieci anni di distanza, sulla scena della scrittura. Ma lo spazio entro cui si muove è profondamente mutato, poiché Svevo, nel frattempo, ha pubblicato la *Coscienza* e, lo dice a

³⁵ E. BENTLEY, *The Life of the Drama*, Methuen, London 1969, p. 205.

³⁶ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], éd. par J.-Y. TADIÉ, Gallimard, Paris 1999, p. 136.

³⁷ L. DA PONTE, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* [1787], in W.A. MOZART, *Tutti i libretti d'opera*, a c. di P. MIOLI, Newton Compton, Roma 1996, vol. II, p. 158.

Benjamin Crémieux in una lettera datata 16 maggio 1928, si è messo «a fare un altro romanzo, *Il Vecchione*, una continuazione di *Zeno*»³⁸. Uno dei pochi frammenti rimasti di questo nuovo romanzo, *Le confessioni del vegliardo*, spiega Svevo a Crémieux in una lettera di poco successiva, ha proprio l'aspetto della prefazione che «in un momento di buon umore Zeno vegliardo stese» per le «sue nuove memorie»³⁹. Il testo, introdotto da una data, sembra proporsi come una sorta di continuazione delle pagine di diario dell'ultimo capitolo della *Coscienza*, sebbene l'atmosfera sia completamente mutata:

4 aprile 1928

Con questa data comincia per me un'era novella. Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d'importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: La descrizione da me fatta di una sua parte. Certe descrizioni accatastate messe in disparte per un medico che le prescrisse. La leggo e rileggo e m'è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppe trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so anche che quella parte che raccontai non è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi⁴⁰.

Col tempo, nonostante ingenuità, lacune ed errori d'intreccio, la descrizione della vita ha surclassato la vita stessa. Il racconto ha esautorato la storia. La vita descritta non esiste più, è stata definitivamente perduta, ma sembra aver consegnato la sua energia alla scrittura che, seppure geneticamente fallace, ne resta l'unico plausibile surrogato. Ogni essenza del passato si è persa, ma è stata fortunatamente, e per tempo, rimpiazzata dall'essenza del racconto che ha tentato di conservarla. L'ontologia del reale ha ceduto all'ontologia del fittizio. Tutto ciò che resta sono quei segni grafici, quegli scheletri d'immagini di cui Zeno diffidava e ai quali ora, riconosciutone finalmente il valore, è costretto a concedere ben altra considerazione. Ancora ne *Le confessioni del vegliardo*:

Oh! L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e a studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che

³⁸ E, p. 876.

³⁹ Ivi, p. 879 (lettera senza data, ma presumibilmente risalente al maggio 1928).

⁴⁰ R, p. 1116.

così sarà sottratto alla vita orrida vera. E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura ma si ripeterà si correggerà si cristallizzerà. Almeno non resterà quale è priva di rilievo, sepolta non appena nata, con quei giorni che vanno via e s'accumulano uno eguale all'altro a formare gli anni, i decenni, la vita tanto vuota, capace soltanto di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico. Io voglio scrivere ancora. In queste carte metterò tutto me stesso la mia vicenda⁴¹.

In un altro frammento del quarto romanzo di Svevo ribattezzato *Prefazione* e probabilmente alternativo al precedente, Zeno traccia di nuovo un bilancio della sua esperienza di autobiografo ai tempi dell'analisi:

Un'altra volta io scrissi con lo stesso proposito di essere sincero ed anche allora si trattava di una pratica d'igiene perché quell'esercizio doveva prepararmi ad una cura psicanalitica. La cura non riuscì, ma le carte restarono. Come sono preziose! Mi pare di non aver vissuto altro che quella parte di vita che descrissi. [...] Ed esse sono là, sempre a mia disposizione, sottratte ad ogni disordine. Il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagina che occorre. Come in un orario ferroviario⁴².

Le carte, compilate con scrupolo e secondo un principio di ordine definitivo proprio perché definito a posteriori, sono in grado di colmare le lacune della scrittura, di rievocare avvenimenti tralasciati dal racconto verbale, ma segnalati da spazi vuoti in cui naturalmente finiscono col reinserirsi. Il detto e il non detto, dotati dello stesso valore mnemonico, hanno dunque contemporaneamente la perentorietà della scrittura e la revocabilità del racconto, la serietà conclusiva del verbale giudiziario e la discontinua permutabilità della letteratura. Proprio come in un orario ferroviario, dove la gelida concisione dei numeri e dei nomi non costituisce impaccio ma stimolo per avventure fantastiche ai confini del mondo. C'è una grande differenza – sottolinea Zeno ancora nella *Prefazione* – tra lo stato d'animo con cui egli scrisse al tempo della cura del dottor S. e il suo stato d'animo attuale:

Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno frai due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro. Continuo dunque

⁴¹ Ivi, pp. 1116-1117.

⁴² Ivi, p. 1227.

a vivere in un tempo misto come è il destino dell'uomo la cui grammatica ha invece i tempi puri che sembrano fatti per le bestie le quali, quando non sono spaventate, vivono lietamente in un cristallino presente, ma per il vegliardo (già, io sono un vegliardo: è la prima volta che lo dico ed è la prima conquista che debbo al mio nuovo raccoglimento) la mutilazione per cui la vita perdette quello che non ebbe mai, il futuro, rende la vita più semplice. Ma anche tanto priva di senso che si sarebbe tentati di usare del breve presente per strapparsi i pochi capelli che restarono sulla testa deformata⁴³.

La vecchiaia fisiologica, diversamente dalla senilità, semplifica le esigenze grammaticali della scrittura. Il futuro non esiste più, perché il «vegliardo» vive in un tempo che è già futuro, che non precede nient'altro e che si presenta come un tempo ultimo, non grammaticale, acronico. Il vecchio alle prese con la penna possiede la prospettiva assoluta sulla vita, il principio dell'ultima teleologia, il punto di vista oggettivo e definitivamente imm modificabile, la chiave della perfetta autobiografia, del racconto ineccepibile.

I cinque frammenti residui dell'ultimo progetto romanzesco di Svevo, interrotto bruscamente dalla sua morte, appaiono non tanto come tasselli di un mosaico ricostruibile, ma come riprese che assecondano qualcosa di conaturato nella *Coscienza*: «la infinibilità della scrittura che la costituisce»⁴⁴ e che forse è alla base di quel «certo suono falso» che Svevo avverte insinuarsi nei suoi ultimi testi e che gli dà la misura dell'«incapacità del vecchio»⁴⁵ (Svevo o Zeno?) di staccarsi e rendersi autonomo dal già scritto. Già prima della morte di Svevo, però, quei frammenti stentano a prendere forma e a comporsi perché costruiti sulla rimozione di una consapevolezza già acquisita non molto tempo dopo la pubblicazione della *Coscienza*:

Sapevo la difficoltà di far parlare il mio eroe direttamente al lettore in prima persona ma non la credevo insormontabile. [...] Certo se avessi la fortuna di vivere sì a lungo da poter scrivere qualche cosa d'altro, io non m'imbrancherei più in una simile avventura. Ci vuole altra abilità della mia ed io so di uno o due punti dove la bocca di Zeno fu sostituita dalla mia e grida e stuona⁴⁶.

⁴³ Ivi, p. 1228

⁴⁴ LAVAGETTO, *Zeno e Nota ai testi*, in SVEVO, *Zeno. La coscienza di Zeno, La rigenerazione, Racconti e altri testi*, Einaudi, Torino 1987, p. LV.

⁴⁵ SVEVO, *Carteggio con J. Joyce, V. Larbaud, B. Crémieux, M.A. Comnène, E. Montale, V. Jabier*, a c. di MAIER, Dall'Oglio, Milano 1978, pp. 138-139.

⁴⁶ E, p. 779: è la famosa lettera di Svevo a Montale del 17 febbraio 1926.

Forse all'altezza del *Vecchione* la difficoltà di far parlare ancora Zeno in prima persona diviene tanto grande da travolgere lo scrittore ormai vecchio e refrattario a ogni nuova avventura, lasciandolo disorientato e in qualche caso inerme in presenza dei mille gridi e delle mille stonature della nuova voce del suo vecchio eroe. O forse, sebbene Zeno (Svevo) indichi a più riprese nella vecchiaia una condizione privilegiata per l'esercizio della memoria, quella stessa vecchiaia (una «senilità» ormai anagraficamente giustificata), mentre dà spessoro alla memoria, allo stesso tempo finisce coll'indebolirla. Scrivere significa per Zeno (Svevo), fin dai tempi della *Coscienza*, attraversare gli spazi labirintici del tempo mentale rinvenendo a ogni passaggio una traccia da seguire, un barlume di senso, un frammento di verità. Scrivere significa sempre tentare di risarcire una perdita. Perdita di tempo, di senso, di coscienza, di vitalità. La perdita è un evento assolutamente singolare e come tale richiede esorcismi circostanziati e commisurati al soggetto che la patisce. Zeno (Svevo) rianima il tempo perduto trovando un suo singolare modo di vedere: una «visione» in grado di restituire senso e vitalità alle cose sottraendole all'«automatismo della percezione»⁴⁷. Ma tutte le visioni possibili e gli esorcismi che le sorreggono finiscono per richiamare uno stesso esorcismo, più ambizioso e difficile degli altri, incaricato di riparare una perdita che accomuna tutti gli esseri umani: la perdita delle perdite, la «liquidazione della vita», la morte. Quella liquidazione – ci dice Svevo in un appunto coevo al *Mio ozio* – è «ammirevole» perché elimina ogni colpa o imperfezione:

Il destino del singolo è piccolo anche dinanzi alla morte. Per la morte il piccolo singolo rientra privo di ogni responsabilità nella vita generale e vi si annulla. Come non riconoscere che la morte cancella ogni dolore per le nostre sventure per le nostre debolezze e per i nostri errori? La debolezza è la memoria. Il fiume Lete era già una morte, la più dolce. Interrompeva l'imitazione di se stesso che fa sì che ogni giorno è una copia dell'altro un po' indebolita, sempre più rassegnata. L'imitazione di se stesso è l'ufficio cui si è condannati per la legge d'inerzia. E almeno fosse l'imitazione di una bella invenzione. Macché! Qualcuno ci foggia a sua immagine e noi seppimo metterci qualche pennellata di nostro. Poi chi per primo ci foggia scomparve e al suo posto vennero degli altri ad imbrattare ancora la già sucida tela. E quando viene la morte finalmente viene nettato tutto il lungo lavoro⁴⁸.

⁴⁷ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa* [1917], Einaudi, Torino 1976, p. 13.

⁴⁸ R, p. 1661.

In questa singolare variante della sua cosmologia, memore degli insegnamenti di Schopenhauer, Svevo afferma che l'uomo non è altro che un'imitazione: imitazione di un creatore che a un bel momento si è sottratto, imitazione di altre entità che hanno preso il posto del creatore, imitazione di se stesso. Non un'essenza, dunque, ma un'apparenza, una copia. È una tela su cui si depositano pennellate eterogenee e discordanti, un caos di colori e forme parziali, come la mitica «Belle Noiseuse» di Frenhofer in *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) di Balzac. La memoria è il deposito di questo materiale spurio e stridente, il ricettacolo delle apparenze smesse, è inerzia, debolezza, rassegnazione. La morte è una sorta di palingenesi che interrompe la catena delle imitazioni, distrugge ogni apparenza, fa saltare le incrostazioni della tela, cancella ogni tracciato sedimentatosi nel tempo. La morte è dunque forza, verità, essenza, originalità. È ciò che la vita dovrebbe essere e non è. Allora, forse, ciò che ha impedito a Svevo, poco prima di morire, di riportare compiutamente in vita Zeno non è altro che la consapevolezza che per restituirlo alla sua verità e alla sua originalità fosse ormai giunto il momento di farlo morire.

DISCUSSIONI

AA.VV., *La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti*, a cura di Silvana Cirillo, Bulzoni Editore, Roma 2016, pp. 435.

Con il 2018 si chiude in Italia un triennio ricco di iniziative culturali ed editoriali legate alle celebrazioni per il centenario della Grande Guerra, una ricorrenza che è stata fin da subito accolta dalle più autorevoli istituzioni come una opportunità di approfondimento e riscoperta, anche alla luce del panorama politico attuale, di quegli eventi traumatici che condussero, nei decenni successivi, al crollo delle democrazie occidentali.

Ebbene, fra le numerose pubblicazioni italiane che hanno visto la luce in questi ultimi tre anni, il volume *La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti* edito di recente per i tipi di Bulzoni, si configura certamente come una tappa di approdo significativa nell'ambito degli studi contemporanei sulla Prima Guerra Mondiale, giacché, come sottolinea la curatrice Silvana Cirillo, volge la propria attenzione «non solo all'evento prettamente storico, ma anche ai riflessi che esso ebbe su intellettuali e artisti, al loro coinvolgimento – partecipazione o rifiuto che sia stato – all'impatto forte su letteratura, musica, arti varie; al riscontro sulla stampa nazionale e straniera». Il libro, assai corposo per varietà e numero di articoli, raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale tenutosi nei giorni 5-7 dicembre 2015 presso

l'Università "La Sapienza" di Roma e ospita gli interventi di eminenti studiosi provenienti dai più prestigiosi Atenei italiani e stranieri, proponendo una investigazione ad ampio raggio sul racconto della Grande Guerra, e stabilendo come obiettivo quello di intrecciare prospettive in un'ottica pluridisciplinare, e di sollecitare nuove riflessioni a riguardo.

Il volume prende avvio da un ampio e dettagliato affresco di Antonello Biagini che ripercorre gli eventi della prima guerra mondiale chiarendo i termini del presunto "tradimento" dell'Italia nei riguardi della Triplice Alleanza e soffermandosi, infine, sugli elementi essenziali dello scenario geopolitico che venne a configurarsi in seguito agli accordi di pace. La realtà del dopoguerra, un tassello centrale per comprendere lo stato di crisi delle istituzioni democratiche europee, viene ripresa e indagata da altra prospettiva da Francesco Gui, il quale ricostruisce i prodromi dell'euro-federalismo dei "padri" dell'Europa contemporanea – de Gasperi, Einaudi, Spinelli – a partire proprio dalla loro esperienza nelle vicende belliche. Oggetto di investigazione diffusa è poi la controversa questione dell'interventismo, sul quale intervengono Lorenzo Marmiroli, che illustra e analizza la campagna interventista di alcune tra le principali riviste del primo Novecento italiano e ungherese («L'Unità», «La Voce» e «Nyugat») e successivamente Elesiana Fratocchi,

che, sul versante opposto, esamina la posizione dell'«Osservatore Romano» sulla Grande Guerra. Ad essi si ricollega anche il contributo di Andrea Carteny e Isabel Turull riguardante la storia del fronte dei nazionalisti catalani e il loro impegno bellico al fianco della Francia.

Tuttavia, come da premessa, l'obiettivo del volume è anche quello di esaltare il valore documentaristico e testimoniale delle opere letterarie ed artistiche. Andrea Cortellessa, a tale riguardo, ragiona sugli interrogativi che i fatti della Grande Guerra impongono allo studioso contemporaneo e, intrecciando riflessioni di scrittori, storici e filosofi che nel corso del corso del XX secolo hanno provato a ricavarne una lezione, riafferma con forza la necessità di un ripensamento critico sulle vicende del triennio bellico, soprattutto a partire dall'analisi dell'esperienza realmente vissuta da parte degli intellettuali. Come nel caso dei diari di guerra di Ardengo Soffici di cui discute François Livi: il critico francese propone una inedita lettura dei due memoriali di Soffici sottolineandone l'impostazione ora drammatica (*Kobileck*, 1918), ora tragica (*La ritirata del Friuli*, 1919), con cui lo scrittore toscano intende "soltanto" testimoniare, «andare oltre i singoli eventi per tentare di interpretare, di capire una realtà, la guerra, considerata al tempo stesso inevitabile e terribile». Alla scrittura diaristica sono dedicati anche i con-

tributi di Cecilia Bello Minciocchi, Silvana Cirillo e Renato Lunzer. Alla prima va il merito della riscoperta di Angelo Rognoni, pittore e drammaturgo futurista che racconta la propria esperienza di prigionia a Celle in *Prigionieri e Film di prigionia. Parole in libertà*. Silvana Cirillo, invece, percorre il diario di Lorenzo Viani, *Il romito di Aquileia*, esplorando le cavità porose del suo linguaggio frammisto di prosa e poesia. L'autrice coglie sapientemente l'inesausto dialogo tra scrittura e immagine che Viani conduce "naturalmente" nelle sue pagine, mettendone in luce i toni "spezzati" e la corposità dei colori che si ritrovano quali tratti essenziali anche delle sue principali opere pittoriche. Infine Lunzer, che dedica pagine appassionate al memoriale di Emilio Lussu, *Un anno sull'Altipiano*, di cui mette in risalto le procedure ironiche attivate dall'autore in funzione anti-retorica e anti-nazionalista. Un segmento a parte è costituito, invece, dalle opere degli autori triestini in cui si riflette il clima irredentista primo novecentesco. Ne offre un approfondito *excursus* Cristina Benussi la quale, prendendo avvio dagli iniziali fervori di Slataper, prosegue con l'analisi dei memoriali di Giani Stuparich (*Guerra '15 e Colloqui con mio fratello*), fino ad arrivare all'opera che più di tutte incarna la maturazione della disillusione per la causa bellica, *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo. Sulla scrittura di Giani Stuparich ritorna poi Jiří Špička, che

ricostruisce la genesi del libro *La nazione ceca* (1914, 1922) esplorando il vasto repertorio di fonti orali e scritte utilizzato dal giovane Stuparich per portare a compimento quella che è passata alla tradizione come la prima opera di boemistica italiana. Di tutt'altro tono è invece l'interpretazione della Guerra da parte dei Futuristi, sulla quale si concentra il brillante saggio di Antonio Saccone. Accolta e propagandata quale "farmaco sociale" la guerra, rileva lo studioso, costituisce anche un «modello inventivo» da cui nascono i romanzi "esplosivi" e le sperimentazioni parolibere, senz'altro interpretabili quali emanazioni estetiche dell'azione bellica, del suo dinamismo e della sua pulsione distruttiva. L'investigazione del patrimonio letterario, infine, non esclude la narrativa per l'infanzia attraverso il prezioso studio di Maria Rossitto, né l'approfondimento del mito della Grande Guerra nelle opere dei maggiori romanzieri americani – Fitzgerald, Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Hammet – offerto da Ugo Rubeo.

Non meno ricco e variegato il panorama dei saggi riguardanti le arti pittoriche. A partire dalle figurazioni metafisiche di Giorgio de Chirico indagate da Claudio Crescentini; proseguendo con gli articoli di Annalisa Cosentino e Josef Vojvodík dedicati a due artisti cechi poco noti in Italia, Josef Váchal, inviato sul fronte italiano negli ultimi anni della Grande Guerra, e Bohumil Kubišta, ufficiale

dell'esercito austriaco; fino ad arrivare alle suggestive pagine di Claudio Zambianchi che legge nei maestosi pannelli delle *Ninfee dell'Orangerie* di Claude Monet l'occasione, non resa esplicita da parte dell'artista, di commemorare in chiave mortifera seppur estetizzante lo spettro luttuoso della guerra.

Un contributo rilevante riguarda inoltre i saggi di carattere linguistico. Paola Cantoni, propone una riflessione sulle scritture popolari sulla Grande Guerra mentre Ugo Vignuzzi, Patrizia Bertini Malgarini e Marzia Caria analizzano alcuni corpus dialettali custoditi nell'archivio di Pieve Santo Stefano e nell'Archivio storico della Croce Rossa Italiana, ragionando sulle varietà della lingua d'uso negli anni della Grande Guerra. Il racconto della Grande Guerra non poteva però concludersi senza offrire uno spazio alla realtà musicale di quegli anni. Tale scenario è esplorato da Antonio Rostagno, Francesca Cricco e Alessandro Maras, i quali registrano i mutamenti del panorama musicale durante il triennio bellico sottolineando, soprattutto, il progressivo acuirsi dell'ostilità nei confronti della musica di origine germanica. La diffusione del sentimento antigermanico, del resto, è motivo di riflessione anche per l'analisi di Valerio Cordinier a proposito del romanzo di Maurice Barrès dal titolo *Colette Baudouche*.

L'itinerario offerto dai saggi che compongono questo volume si arricchisce

chisce, infine, della pubblicazione di alcuni stralci dei diari di Riccardo Di Giulio, Ufficiale dell'Artiglieria Italiana originario della provincia di Pescara combattente sul Carso dal 1915 al 1918. Tali diari, disposti a sigillo delle singole sezioni del libro, rimarcano l'importanza e il valore che la fonte testimoniale possiede in ogni processo di ricognizione critica, dando prova concreta dell'approccio metodologico che ha ispirato e guidato l'allestimento di questo volume.

Laura Cannavacciuolo

ANGELO CASTAGNINO, «*Fatevi portatori di storie*». *Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2018, pp. 174, € 15.

Angelo Castagnino insegna letteratura italiana all'università di Denver, Colorado, ed è un attento studioso della letteratura contemporanea; ha dedicato saggi alla figura dell'intellettuale come detective nei romanzi da Sciascia a Saviano (quasi un percorso nella *fiction* dei padri nostrani della *non-fiction*) e all'interpretazione del fascismo nei romanzi storici italiani. Non è un caso, come egli vorrebbe quasi far intendere nelle prime pagine, che abbia incontrato la narrativa di Alessandro Perissinotto, nella quale i due temi vengono

ritrovati: il primo, la scelta del poliziesco, ha inciso nella storia iniziale della carriera dello scrittore, da *L'anno che uccisero Rosetta* del 1997 alla trilogia che vede protagonista la psicologa-detective Anna Pavesi tra 2006 e 2008, fino a proseguire poi nell'attività "apocrifa" di giallista baltico con lo pseudonimo di Arno Saar. D'altronde, il poliziesco è stato, tra fine Novecento e inizio del nuovo millennio, il genere che ha permesso al romanzo italiano di riappropriarsi della realtà e di confrontarsi con i misteri e i problemi irrisolti lasciati dalla prima repubblica. Ma anche il tema del fascismo, delle sue colpe e delle eredità lasciate, rientra nelle poetiche di Perissinotto, almeno da *Treno 8017* del 2003 fino a *Quello che l'acqua nasconde* del 2017. Ma, al di là di un possibile percorso dal poliziesco come genere alto per giungere al romanzo sociale, Castagnino esamina la narrativa di Perissinotto in cinque capitoli, ognuno dei quali offre una «chiave di lettura»: Giallo e nero, (In) giustizia, Identità, Alterità e romanzo sociale, Intertestualità. Il primo capitolo affronta i gialli di ambientazione storica (dal romanzo d'esordio, *L'anno che uccisero Rosetta*, un *cold case* proveniente dagli anni della Resistenza, al bellissimo *La canzone di Colombano* in cui uno studioso di folklore ricostruisce la vicenda cinquecentesca narrata da una canzone popolare), fino ai romanzi in cui la detective psicologa affronta la realtà

del degrado sociale e delle periferie del capitalismo. Il capitolo (*In*)giustizia affronta il ritorno nella narrativa di Perissinotto di un tema scottante: la rivolta singola dell'uomo contro l'ingiustizia, al di là di un sistema che non amministra correttamente la giustizia spingendo le sue vittime all'iniziativa privata: è un tema che compare da *Al mio giudice* del 2004, dove il protagonista preferisce inabissarsi in una catabasi senza ritorno, fino a *Le colpe dei padri* – il vertice della narrativa di Perissinotto, secondo Castagnino – dove il tema del terrorismo, come risposta individuale all'ingiustizia all'interno della grande fabbrica, viene ripreso attraverso un protagonista *ignotus sibi* che scopre di provenire non dalla classe dirigente ma da una coppia di operai, dai perdenti della storia. Il capitolo *Identità* segue il complesso rapporto tra identità regionale e nazionale nella narrativa di Perissinotto, da *Semina il vento*, dove la non accettazione conduce lo straniero a esiti terroristici, fino a *Coordinate d'oriente*, in cui un imprenditore italiano giunge a sperimentare un richiamo a valori umanisti e cooperativi nella Cina dell'economia capitalista. Il capitolo *Alterità e romanzo sociale* analizza un tema che negli ultimi anni ha acquisito spazio e importanza sempre maggiori nella produzione di Perissinotto, la presenza del reietto sociale (il malato di mente, il drogato, la prostituta, l'operaio ucciso dai veleni

della fabbrica, ecc.): in particolare romanzi come *Per vendetta*, *Le colpe dei padri* e *Quello che l'acqua nasconde* giungono a ripercorrere la condizione dei malati di mente dalla condizione precedente alla "legge Basaglia" alla difficile transizione successiva. L'ultimo capitolo, *Intertestualità*, porta l'attenzione sulla fitta trama di rapporti che la narrativa di Perissinotto instaura con altri testi: se non stupisce che uno scrittore di gialli si riferisca a Simenon (*Al mio giudice* innova sulla linea della *Lettre à mon juge*), meno scontato trovare riferimenti al Moosbrugger di Musil, a Kafk, Stifter e a una lunga serie di autori della tradizione europea e italiana (Fenoglio, Sciascia, Primo Levi, ecc.). Chiude il volume un'intervista a Perissinotto sulla sua attività di scrittore e di studioso di narrativa.

Confesso di provare sempre un po' di prevenzione quando leggo testi relativi a un autore vivente, tuttavia questa volta mi sembra che il libro di Castagnino abbia colto nel segno e che costituisca un buon contributo alla conoscenza non solo di un autore, ma anche di alcune tematiche che ritornano nei romanzi italiani e di una tradizione, quella del romanzo italiano del Novecento, che sembrava ormai un fardello e che invece continua ad agire in profondità.

Enrico Mattioda

ABSTRACTS

NINO ARRIGO

«La verità è l'invenzione di un bugiardo»: verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch

Ci proponiamo di indagare alcuni prodotti della cultura postmoderna, in particolare la narrativa di Umberto Eco e il cinema di David Lynch, dove i mondi possibili della finzione e dell'immaginario si fanno interpreti di una nuova percezione della mondo, all'insegna della circolarità tra finzione e realtà o di una visione del mondo dove la finzione retorica e la narrazione diventano, in maniera drammatica o tragicomica, realtà, storia, verità.

The present study muses on Umberto Eco's narrative and David Lynch's movies as postmodern cultural products. In their works, the worlds of fiction and imagination interpret reality in a new way; such an interpretation takes into account the circularity between fiction and reality or the worldview according to which rhetorical fiction and narration become, dramatically or tragicomically, reality, history, truth.

Parole chiave: Eco, Lynch, verità, menzogna, truth, lie

ALBERTO CARLI

Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte

Camillo Boito partecipò in pieno alla stagione della Scapigliatura e celebrò l'unità delle arti non meno del fratello Arrigo, di Carlo Dossi, di Emilio Praga

e di altri noti autori coevi. Se Boito non dimentica di attribuire il titolo di «poeta» ai pittori Telemaco Signorini e Tranquillo Cremona, il suo tentativo di trovare una convergenza unitaria fra le arti si innerva nella sua professione di architetto e di protagonista del neomedievalismo lombardo. Una non comune raffinatezza contraddistingueva la prosa di Boito sia in veste critica e didattica sia in veste letteraria, come si può ben vedere sia nei suoi scritti tecnici sia, naturalmente, nelle *Storielle vane* e soprattutto in *Senso*. Quarant'anni dopo la morte di Camillo Boito sarebbe stato Luchino Visconti a misurarsi con l'adattamento cinematografico della novella e proprio come lo scrittore, anche il regista avrebbe scelto un linguaggio ricchissimo di citazioni e di richiami ad una rinnovata sintesi tra le arti.

Camillo Boito was actively involved in the vague of the Scapigliatura and he celebrated the communion of humanistic arts as his brother Arrigo, Carlo Dossi, Emilio Praga and other coeval writers also did. Boito conferred the role of «poet» to painters as Telemaco Signorini and Tranquillo Cremona, but his goal to find a convergence between arts is especially well-established in his own professional works as architect and protagonist of the Lombard Neo-Medievalism. Boito's prose is refined and graceful both in critical and didactic form as well as in literature. It can be easily seen in his scientific papers and, of course, in *Storielle vane* and in *Senso* above all. Forty years after Boito's death, Luchino Visconti shoot the screen adaptation of *Senso*, and as well as the writer, he selected a cinematographic language rich in quotations and references to a renewed synthesis of the arts.

Parole chiave: Letteratura, Scapigliatura, architettura, cinema, Literature, architecture

MARCO CARMELLO

Il controtempo assente di Morselli: note su immagini e rappresentazioni

L'articolo discute l'ultimo periodo della produzione di Morselli a partire dal concetto di *dissipatio* in relazione con le interpretazioni "apocalittiche" dell'autore.

The aim of the article is to analyse the late Morselli's production from the point of view of *dissipatio*, which we discuss in relation with the "apocalyptic" interpretations of this author.

Paole chiave: Morselli, ellissi, cronotopo, Storia alternativa, Fantascienza, ellipsis, chronotope, alternative history, Science fiction

ANTONIO D'ELIA

Le canzoni patriottiche «All'Italia» e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»: il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818

Il saggio dal titolo tenta di sondare, analizzando le canzoni proposte, la relazione figurale: corpo-testo e sentimento patriottico del Leopardi ventenne. Ed assieme mette in evidenza, proprio a partire dal periodo preso esame (1818), decostruita la suddetta relazione figurale, l'attivazione del nuovo codice lirico, che darà vita agli idilli.

Leopardi's lyrical-theoretical momentum, which goes back to the year 1818, is an attempt to explore the figural relationship in the two canzone (*All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*) in terms of the body-text and the patriotic sentiment of the young poet. On the basis of a deconstructed figuration, these two aspects indicate, as early as 1818, a new lyrical code in the making, which will give life to his idylls.

Parole chiave: poesia, testo, corpo-testo, sentimento patriottico, decostruzione figurale, poetry, text, body-text, patriotic sentiment

VIRGINIA DI MARTINO

«Alla sua cara Itaca Ulisse». Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba

Nel presente studio si intende passare in rassegna immagini di viaggi e naufragi presenti nel *Canzoniere* di Umberto Saba. Se nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* il viaggio richiama moduli fiabeschi, costituendosi come vero e proprio sogno infantile, nelle liriche di *Parole* e *Mediterranee* al tono favoloso si sovrappone il richiamo al mito, in particolare nel riferimento ad Ulisse. Eppure in *Cielo* (in *Uccelli*: «Non chiedo altro. / Fumare / la mia pipa in silenzio come un vecchio / lupo di mare»), il messaggio definitivo che il poeta ci consegna è quello di un vecchio marinaio sazio di viaggi e derive, un tempo sospinto eternamente al largo, e infine rimasto a contemplare, dalla riva e dalla distanza offerta dal tempo, le tappe della propria vita.

In this study we intend to review images of sea voyages and shipwrecks in Umberto Saba's *Canzoniere*. If in *Poesie dell'adolescenza e giovanili* the sea voyage recalls fabulous forms, constituting itself as a child's dream, in the lyrics of *Parole* and *Mediterranee* the fabulous tone is accompanied by the reference to the myth, in particular to Ulysses. However in *Cielo* (in *Uccelli*: «Non chiedo altro. / Fumare / la mia pipa in silenzio come un vecchio / lupo di mare»), the poet looks like an old sailor full of sea voyages, tired of being pushed eternally offshore, and remained to contemplate his life from the shore and the distance offered by time.

Parole chiave: Saba, Ulisse, viaggio, naufragio, mare, Ulysses, travel, shipwreck, sea

MARIA DIMAURO

Per una metrica della memoria: D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»

Il saggio indaga, passando in rassegna alcune ricorrenze dell'opera darighiana, la centralità della categoria della 'durata' dell'architetto poetico all'interno dei vari generi in cui l'autore si è esercitato lungo una vita. La permanenza del codice poetico, rintracciata a partire dalle prime prove di scrittura – contemporaneamente poetica e saggistico-giornalistica – fino all'*opus magnum* narrativo horcyniano, attesta una circolarità dello stesso codice all'interno dell'officina autoriale, mostrando una resistenza di temi, ossessioni, ricorrenze testuali e categorie interpretative che configurano una puntuale e rigorosa *metrica della memoria*. Il saggio indaga la fitta 'preistoria autoriale' della silloge poetica e dell'*opus* narrativo e le coerenti, pur variamente declinate, interrelazioni fra le due opere edite.

The essay investigates, by reviewing some recurrences of D'Arrigo's work, the centrality of the 'duration' of the poetic *architetto* within the various genres in which the author has practiced over a lifetime. The permanence of the poetic code, traced starting from the first tests of writing – in the same period poetic and essay-journalistic – up to the horcynian narrative *opus magnum*, attests to a circularity of the same code within the authorial workshop, showing a resistance of themes, obsessions, textual recurrences and interpretative categories that configure a punctual and rigorous *metric of memory*. The essay investigates the dense authorial prehistory of the poetic sylloge and of the

narrative work and the coherent, though variously declined, interrelation between the two published work.

Parole chiave: memoria, poesia, romanzo, generi, memory, poetry, novel, genres

GIOVANNI GENNA

"Recto" e "verso": il mito in Carlo Emilio Gadda

Fissare i termini entro i quali si sviluppa il rapporto fra il mito e Carlo Emilio Gadda è un'operazione molto articolata, sia perché è di per sé complesso districarsi fra i 'brogliacci' dell'Ingegnere, sia a causa dell'esigua bibliografia critica dedicata a tale argomento. Da parte della critica gaddiana, infatti, non è mai stato concesso spazio sufficiente al ruolo ricoperto dal mito nella scrittura dell'autore milanese, e, laddove sia stato affrontato questo tema, si è cercato di evidenziare una sorta di svalutazione della materia mitica da parte dello scrittore. Il tema di questa indagine nasce dalla necessità di aprire una nuova prospettiva di ricerca attorno a un argomento che rimane inesplorato da troppo tempo.

Delimiting the terms of Gadda's relationship to myth is an extremely complex operation, due to the intrinsic difficulty to navigate the Engineer's 'blotters', and because few studies have been devoted to the question. Gadda scholars, indeed, have so far overlooked the role of myth in his writings, or have otherwise highlighted, with exception of few cases, the ways in which Gadda seems to downplay mythic elements. The present investigation springs from the necessity to open a new line of research around a topic that has too long remained unexplored.

Parole chiave: Gadda, mito, filosofia, narrativa, myth, philosophy, narrative

MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA

L'evoluzione delle tematiche filelleniche nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo

Il saggio si propone di offrire un quadro generale sul fenomeno del filellenismo, descrivendo la sua evoluzione nella letteratura italiana del XVIII e

del XIX secolo. L'Italia fu il paese che appoggiò con maggior vigore la Grecia durante il periodo della sua liberazione dall'impero ottomano, mostrando grande solidarietà per le condizioni del popolo greco sotto il dominio straniero. La componente filellenica nella letteratura italiana è spesso passata in secondo piano, probabilmente a causa della grande densità di importanti autori in quel periodo storico. Tuttavia gli scritti dedicati alla Grecia riflettono l'ideologia del tempo, e sono un importante tassello per la comprensione delle dinamiche storiche, culturali e letterarie dell'Ottocento europeo.

The article offers an overview of the phenomenon of the philhellenism and describes its evolution in the Italian Literature of the 18th and 19th century. Among all the European countries, Italy was the biggest supporter of Greece national liberation from the Ottoman Empire: Italian intellectuals showed solidarity with the oppressed Greek population under foreign domination. The deep interest for the philhellenic cause in the Italian Literature is not so evident due to the large number of famous works of that historical period, that overshadowed less-known authors. However, the works about the Greek Independence have a huge relevance: they show the political and social ideology of that historical context and they should be considered a fundamental part of the history and the culture of the Europe during the 19th century.

Parole chiave: filellenismo, Risorgimento, indipendenza greca, letteratura filellenica, letteratura italiana, evoluzione, philhellenism, greek revolution, philhellenic literature, italian literature, evolution

SIMONE GIORGINO

«*Il durevole segno luminoso*». Vittorio Bodini e Rafael Alberti

Il saggio approfondisce, anche attraverso lo studio di lettere e altri documenti inediti, il rapporto di amicizia e collaborazione artistica che lega il poeta e traduttore salentino Vittorio Bodini (1914-1970) e il poeta andaluso Rafael Alberti (1902-1999), intensificatosi a Roma fra il 1963, inizio dell'esilio italiano di Alberti, e il 1970, anno della prematura scomparsa di Bodini. Già dalle primissime fasi appare chiaro che il loro non è un semplice rapporto fra traduttore e autore, ma si tratta, piuttosto, della relazione fra un poeta e un altro poeta, o meglio fra uno scrittore ancora in cerca della sua voce più autentica e quello che egli considera un suo 'fratello maggiore'. Il motivo della meridionalità, per esempio, con tutto il suo portato di cromatismi, penom-

bre, il suo «sentimento drammatico dell'amore e dell'odio» – sono parole di Alberti – è uno dei tratti che accomunano le loro opere.

This essay deepens, also through the study of letters and other unpublished documents, the relationship of friendship and artistic collaboration that binds the poet and translator from Salento Vittorio Bodini (1914-1970) and the andalusian poet Rafael Alberti (1902-1999), intensified in Rome between 1963, the beginning of Alberti's Italian exile, and 1970, the year of the untimely death of Bodini. From the beginning it is clear that theirs is not a simple relationship between a translator and an author, but rather the relationship between a poet and another poet, or rather between a writer still in search of his most authentic voice and the that he regards as his 'big brother'. The motif of the meridionalità, for example, with all its colors, its dimness, its «dramatic feeling of love and hatred» – these are Alberti's words – is one of the features that unite their works.

Parole chiave: Bodini, Alberti, meridionalità, meridionalità

LAURA GIURDANELLA

Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti

Il presente contributo è consacrato allo studio del momento sorgivo dell'esperienza lirica di Giuseppe Ungaretti e, nello specifico, si propone di mettere in luce la consonanza con la poesia di Charles Baudelaire, padre dell'estetica moderna e faro dell'Ottocento il cui riverbero illumina ancora i poeti del Novecento.

Come lavoro preliminare allo scavo intertestuale a livello della poesia, è stato fondamentale esplicitare la ricezione ungarettiana del poeta Baudelaire. L'influenza della cultura e della letteratura francese sul poeta italiano è stata oggetto di numerose ricerche le quali non hanno prodotto contributi puntuali in merito all'affinità tra le opere dei due poeti. Pertanto, abbiamo tenuto conto della produzione saggistica, delle traduzioni nonché delle lezioni di Ungaretti professore e il dato che ci è apparso preminente è stato quello relativo a un Baudelaire maestro e riferimento costante, "compagno di vita" e interlocutore privilegiato.

The present study investigates Giuseppe Ungaretti's first lyrical experience and more specifically, it wants to show the consonance with Charles Baudelaire.

laire's poetry, father of modern aesthetics and the backbone of the 19th century who still sheds light on the 20th century poets. In order to examine the poems intertextually, it has been fundamental to highlight Ungaretti's reception of Baudelaire's poetry. Many researches have explored how the French culture and literature influenced the Italian poet. However, such studies have not produced any precise contribution about the similarities between the two poets. Thus, musing on Ungaretti's essays, translations and lessons, Baudelaire seems to be a master, a benchmark, "a life partner" and a privileged interlocutor.

Parole chiave: Ungaretti, Baudelaire, ricezione, identificazione, affinità, saggi e lezioni, reception, identification, affinity

STEFANO GRAZZINI

Enumerazioni sbagliate e formule sanzionate: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio

In un abbozzo *San Giorgio in casa Brocchi* di Gadda un personaggio ironizza sull'*argumentum* iniziale del *De officiis* utilizzando una sorta di ritornello infantile, diffuso, in diverse varianti, nella scuola e nel catechismo italiano a partire almeno dall'ultimo quarto dell'Ottocento. La struttura di questa formula consiste in un palese errore di enumerazione dato dal premettere il numero di una serie di elementi a cui segue un elenco di numero diverso (sia per difetto che per eccesso) rispetto all'enunciato. L'errata enumerazione può dipendere da un errore di memoria o dall'abitudine a organizzare gli argomenti per strutture fisse, generalmente di gruppi di tre, ma può essere anche una forma retorica più complessa, di matrice aristotelica, che deliberatamente annuncia tre argomenti e poi ne aggiunge un quarto per metterlo in rilievo rispetto agli altri. In qualche caso (Petron. *Satyr.* 48, 4) un'enumerazione sbagliata ha indotto gli editori a correggere il testo e a normalizzare le cifre, cancellando l'effetto comico di quello che appare come un eterno luogo comune legato al mondo della scuola e all'apprendimento mnemonico di liste.

In C.E. Gadda's *San Giorgio in casa Brocchi* the opening argument of Cicero's *De officiis* is mockingly related to a refrain usually sung by Italian children since the late 19th century, not only in kindergarten and school but also in catechism class. In all its different versions, the refrain entails a patent violation of the very enumeration it introduces, failing to list as many items as it promises – not just by not including some of them, but also by adding some

others. The incorrect enumeration may stem, among other things, from specific patterns of rhetorical argument, which may be traced back to Aristotle; these patterns intentionally violate their own tripartite structure by introducing a fourth and unexpected argument for the sake of rhetorical effect. Sometimes (e.g., Petron., *Satyr.* 48, 4) a seemingly defective enumeration has led the critical editors to change the text and correct the numbers, thereby effacing the comical effect intended by the author.

Parole chiave: Gadda, Petronio, enumerazioni sbagliate, scuola, incorrect enumerations, school

FABIO MOLITERNI

Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico

Collocare la figura di Girolamo Comi nel quadro della poesia del Novecento può sembrare ancora oggi un'operazione complessa e quasi proibitiva. La posizione eccentrica della sua opera rispetto alle correnti prevalenti della lirica e delle poetiche novecentesche è un dato ormai consolidato e quasi un luogo comune della critica, anche di quella più partecipe. La sua opera poetica si intona, più che al lamento lirico-elegiaco, all'inno o alla preghiera per cantare la luce e l'Origine, la misteriosa contiguità tra l'uomo, Dio e la natura, la pienezza e la totalità dell'essere. Questo breve contributo vorrebbe costituire un provvisorio tentativo per saggiare la tenuta e l'attualità della poesia comiana nel contesto della lirica del Novecento.

Placing the figure of Girolamo Comi in the poetry of the Twentieth Century may still seem a complex and almost prohibitive operation. The eccentric position of his work, in relation to the prevailing trends of twentieth-century lyricism and poetics, is a consolidated fact and almost a commonplace for critics, even for those most involved. More than with the lyric-elegiac lament, his poetic work is in tune with the hymn or prayer, used to sing the light and the Origin, the mysterious contiguity between man, God and nature, the fullness and totality of being. This brief contribution would like to constitute a preliminary attempt to test the resilience and relevance of Comi's poetry in the context of the twentieth-century poetry.

Parole chiave: Girolamo Comi, Arturo Onofri, Orphism, religious poetry

PIERLUIGI PELLINI

L'“affaire” Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale

Il saggio propone una rilettura di un romanzo naturalista ‘minore’, *Autour d'un clocher*, e delle vicende di uno dei co-autori, il giovane scrittore e critico militante Louis Desprez (l'altro è Henry Fèvre). Il romanzo ha natura ibrida: giustappone tematiche naturaliste (la vita di campagna, gli amori scandalosi di un parroco e di una maestra laica) e sperimentazioni linguistiche e stilistiche ‘en artiste’. La sorte di Desprez, vittima di un processo che – a causa delle condizioni particolarmente disagiate della pur breve detenzione – lo porterà alla morte, costituisce un momento importante e assai poco noto dei rapporti fra censura e letteratura nell'Ottocento francese, oltre a rappresentare per É. Zola, che di Desprez era maestro e amico, un doloroso spunto di riflessione, probabilmente non estraneo, anni dopo, all'impegno nell'*affaire Dreyfus*.

This essay proposes a reinterpretation of a “minor” naturalistic novel, *Autour d'un clocher*, and of the events of one of its co-authors, the young writer and critic Louis Desprez (the other is Henry Fèvre). The novel has a hybrid nature: it overlaps naturalistic issues (the life in the country, the scandalous love affairs of a priest and of a lay teacher) and linguistic and stylistic experimentations “en artiste”. Desprez's fate, victim of a trial which – due to the particularly bad conditions of his short detention – will kill him, constitutes an important moment (though less known) of the relationships between censorship and literature of the French 19th century. Moreover, it was a painful food for thought for Zola, Desprez's friend and master. Such a cause for reflection was, maybe, not alien, years later, to the *affaire Dreyfus*.

Parole chiave: Louis Desprez (1861-1885), Henry Fèvre (1864-1937), Romanzo naturalista, Letteratura e censura nell'Ottocento francese, naturalistic novel, literature and censorship in the French 19th century

DOMENICA PERRONE

Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»

Il saggio muove dal concetto dell'«insufficienza etnico-storico-economica dell'ambiente italiano» espresso alle prime battute del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* per mostrare come la ricognizione dei luoghi per Gadda

e i rilevamenti paesaggistici si rivelino una determinante chiave gnoseologica che nel *Giornale di guerra e di prigionia* fa affiorare anche una interessante trama intertestuale che va da Virgilio a Dante.

The present study starts from the concept of “ethnical-historical-economical insufficiency of the Italian environment” as expressed since the very first lines in *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in order to show how the exploration of places and the environmental surveys have been a fundamental gnoseological pattern to Gadda. Such a pattern in *Giornale di guerra e di prigionia* brings also to light an interesting intertextual play which form Virgil goes to Dante.

Parole chiave: Diario, paesaggio, italiano, ricognizione, diary, landscape, Italian, recognition

ANNABELLA PETRONELLA

Langoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino

L'articolo propone una lettura analitica di *L'avventura di una bagnante* di Italo Calvino, tratto dalla raccolta *Gli amori difficili*. Si tratta di un racconto del 1951, la cui trama permette non solo di riconsiderare un elemento eccentrico della vocazione “novellistica” di Calvino, ma anche di verificare come la percezione inquieta della nudità possa rinviare per via allegorica a temi cruciali della poetica e della teoria letteraria calviniana degli anni successivi, riguardanti la figura e la funzione dell'identità autoriale sulla scena del mondo scritto e non scritto.

This article proposes an analysis of *L'avventura di una bagnante* (1951), a short story by Italo Calvino included in the collection *Gli amori difficili*. The “adventure” of Isotta Barberino and her perception of the nude body can be considered as an allegory of Calvino's literary theory about authors' function on the stage of the “written and unwritten world”.

Parole chiave: Calvino, corpo, autobiografismo, funzione autoriale, autobiography, author, body perception

SONIA RIVETTI

«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema

L'articolo è una lettura del romanzo *Noi credevamo* di Anna Banti, pubblicato nel 1967, in comparazione alla riduzione cinematografica fatta nel 2010 da Mario Martone, mostrandone riprese e novità.

The article is a reading of Anna Banti's novel *Noi credevamo*, published in 1967, in comparison to the film reduction made in 2010 by Mario Martone, showing debts and changes.

Parole chiave: Anna Banti, *Noi credevamo*, Risorgimento, romanzo storico

ANTONIO SACCONI

«Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda

In questo intervento non si vuole ripercorrere la vicenda e il senso complessivo dell'intreccio che l'autore lombardo stabilisce tra scienza (con le sue applicazioni tecnologiche), filosofia e linguaggio letterario, quanto verificarne la consapevolezza in un testo per molti versi inaugurale del sistema conoscitivo e direi anche compositivo dell'ingegnere Carlo Emilio Gadda: *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, pubblicato su «Solaria» nel 1929. Lo scritto si offre come il luogo in cui trovano una prima attestazione concettuale alcune delle disposizioni espressive della prosa di Gadda. In esso il riferimento al paradigma ideativo e linguistico della scienza e della tecnica si dispiega come reinvenzione, ricchissima coordinazione metaforico-stilistica. Il che fa del saggio solariano un esempio tra i più intricanti dell'espressionistica prosa dell'autore del *Pasticciaccio*, in cui si coglie allo stato embrionale quel programma di deformazione stilistica che più avanti muoverà compiutamente la scrittura gaddiana.

The present study does not want to muse again on the value of the intertwined relationship Gadda establishes between science (with its technological applications), philosophy and literary language. Rather, it aims at verifying the awareness of such a relationship in a text which, in many respects, launched Carlo Emilio Gadda's cognitive and compositive system: *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, published in «Solaria», in 1929. In such a

work, there is the first conceptual demonstration of Gadda's prose. The text presents the ideative and linguistical paradigm of science and technique as a reinvention, a rich metaphorical and stylistical coordination. This makes the essay one of the most intricate examples of the expressionist prose of the author of *Pasticciaccio*, where it is possible to guess some embryonic evidence of that stylistical deformation which, later on, will characterize the Gaddian prose.

Parole chiave: Gadda, Letteratura, scienza, tecnica, literature, science, technique

CARLO SANTOLI

L'incanto dell'altrove nella poesia di Carlo Betocchi

L'altrove diviene la cifra del cammino di Carlo Betocchi, un *itinerarium hominis in Deum* compiuto nel reale. Il poeta – come il viandante – si volge all'oltre, rendendo visibile, attraverso la parola poetica, l'originale messaggio evangelico, che attesta una profonda interiorità umana. La prospettiva ontologica trasmette a Betocchi un senso ampio e diffuso di gioia, che gli permette di sentirsi vivo fra le cose del mondo. E questa naturalezza e semplicità può scorgersi nella prima raccolta: *Realtà vince il sogno* del 1932, in cui la ricerca dell'eterno si invera in un mirabile scenario di consolazione e luce.

The “elsewhere” is the backbone of Carlo Betocchi's work, an *itinerarium hominis in Deum* made in the real. The poet – as a wanderer – turns to the “afterworld”, making visible – thanks to poetry – the original evangelical message which reveals a deep human interiority. Due to the ontological perspective, Betocchi feels a wide and spread joy which allows him to feel alive in the world. Such a candor and simplicity are present in the first collection: *Realtà vince il sogno* (1932), where the quest for eternity comes to life in an amazing *scenario* of light and solace.

Parole chiave: Carlo Betocchi, Altrove, poesia, *Realtà vince il sogno*, elsewhere, poetry

MORENO SAVORETTI

Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»

Seguendo le tappe della vicenda esistenziale e narrativa del protagonista de *Il sentiero dei nidi di ragno*, il saggio si propone di dimostrare come il suo rapporto con la realtà e con il mondo degli adulti sia costantemente mediato dal ricorso alle “armi” difensive della parola e della fantasticheria. In tale prospettiva è allora possibile ravvisare nella percorso di Pin e nella conclusiva presa di coscienza del fallimento di tali strutture difensive un’evoluzione che, pur non giungendo ad una definitiva integrazione con il mondo circostante, apra almeno la strada alla speranza di una potenziale futura felicità.

Following the existential and narrative sequence of events of the main character of *Il sentiero dei nidi di ragno*, the present study aims at demonstrating how his relationship with reality and with the world of adults is constantly mediated by the defensive use of words and fantasy. According to such a perspective it is possible to find in Pin and in the final awareness of the failure of these defensive structures, an evolution which, though not fully integrated with the surrounding world, opens up to the hope of a future happiness.

Parole chiave: Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Pin, parola, fantasia, word, fantasy

FRANCESCO SIELO

Curzio Malaparte: il rovesciamento e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli

Ci si propone di indagare come le rappresentazioni di Napoli nelle opere di Curzio Malaparte possano essere ascritte al genere distopico, se analizzate dal punto di vista delle due caratteristiche principali del genere come vengono definite da René Girard e Northrop Frye: l’abolizione dei limiti e il rovesciamento parodico. Entrambe queste dinamiche si ritrovano nei romanzi malapartiani *Kaputt* e *La pelle* e si manifestano nell’espressione di numerose tematiche, tra cui quella fondamentale è probabilmente la descrizione del corporeo.

We intend to investigate how the representations of Naples in the novels of Curzio Malaparte can be ascribed to the dystopian genre, if analyzed from

the point of view of the two main characteristics of the genre as defined by René Girard and Northrop Frye: undifferentiation and parodic reversal. Both of these dynamics can be found in novels as *Kaputt* and *La pelle* and show themselves in many themes, among which the most important is probably the description of the body.

Parole chiave: Curzio Malaparte, Napoli, distopia, corpo, body

GIOVANNI TURRA

Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi

Alla fine degli anni Trenta, Renato Poggioli è uno dei protagonisti indiscussi della stagione culturale del nostro paese. Aspirando a una letteratura che non solo fosse consapevole del valore della tecnica ma avesse anche una profonda dimensione morale, aggiorna la lezione della «Ronda» e si adopera più di altri nel tentativo di coniugare la cura per lo stile con l'intensità del contenuto.

Liberatosi via via di certe secchezze e aridità presenti nel linguaggio specialistico dei suoi esordi, viene meglio definendo la misura e il passo della sua prosa – peraltro già riconoscibili nel coro delle voci della nuova critica italiana – durante la collaborazione con «Omnibus», il settimanale di attualità politica e letteraria fondato da Leo Longanesi nel '37 e chiuso dalla censura fascista due anni dopo.

Occuparsi del collaboratore di Longanesi acconsente senza dubbio a una migliore messa a fuoco dello stato delle lettere italiane del tempo: slavista d'eccezione e critico militante, Poggioli fu in prima linea sul fronte della creazione letteraria e diede un contributo rilevante all'edificazione di una più moderna letteratura nazionale.

At the end of the Thirties, Renato Poggioli (1907-1963) is one of the undisputed protagonists of the cultural season of Italy. Aspiring to a literature that was not only aware of the value of technique but also had a profound moral dimension, he updated the lesson of the «Ronda» and is more committed than others in trying to combine the care for style with the intensity of the content.

Having freed himself of certain dryness and aridity present in the specialized language of his beginnings, Poggioli is better defining the measure of his prose – already recognizable in the voices of the new Italian criticism – during the collaboration with «Omnibus», the weekly political and literary

magazine founded by Leo Longanesi in '37 and closed by fascist censorship two years after.

Taking care of the young collaborator of Longanesi undoubtedly allows to better focus on the status of the Italian literature of the time. As an exceptional slavist and militant critic, Poggioli was at the forefront of literary creation and made a significant contribution to the construction of a more modern national literature.

Parole chiave: Renato Poggioli, slavista d'eccezione, critico militante, protagonista della stagione culturale italiana della fine degli anni trenta, exceptional slavist and militant critic, protagonist of the Italian cultural season of the late thirties, «Omnibus»

FABIO VITTORINI

«*La petulanza delle cose vive*». Scrittura e autobiografismo ne «*La coscienza di Zeno*»

La scrittura scritta o metascrittura traccia una sottile linea rossa nell'opera di Italo Svevo: una linea serpeggiante e frammentata, ma sempre agevolmente identificabile. Fragile e allo stesso tempo iperbolico compromesso tra la scena pubblica e la scena privata, la scrittura rivendica la propria appartenenza ora all'una ora all'altra scena, con modalità che di volta in volta spaziano tra la semplice asserzione, l'infrazione clamorosa, la bugia inconsapevole, il compromesso ironico. Questo saggio indaga le fasi successive dell'evoluzione della metascrittura di Svevo, mostrando come egli riesca a mettere in scena estensivamente e nel modo più clamoroso la scrittura solo quando essa, grazie all'ultima controfigura dell'autore (Zeno Cosini), è stata messa in salvo da ogni possibile relazione con la letteratura.

The written writing or "metawriting" marks a subtle red line in Italo Svevo's literature: a twisted and fragmented line but always easily visible. As a fragile and hyperbolic compromise between the public scene and the private one, writing is part of the two in different ways, sometimes as simple assertion, clamorous violation, unconscious lie, or ironical compromise. The present study investigates Svevo's metawriting, by showing how he managed to enact writing, extensively and in the most clamorous way, only when it has been saved from every possible relationship with literature thanks to the last configuration of the author (Zeno Cosini).

Parole chiave: scrittura, finzione, Italo Svevo, psicoanalisi, writing, fiction, psychoanalysis

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano per la gentile disponibilità la Prof.ssa Annalisa Bonomo, il Prof. Alberto Granese e il Dott. Gennaro Volturo.

NINO ARRIGO, *«La verità è l'invenzione di un bugiardo»: verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch* • ALBERTO CARLI, *Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte* • MARCO CARMELLO, *Il controtempo assente di Morselli: note su immagini e rappresentazioni* • ANTONIO D'ELIA, *Le canzoni patriottiche «All'Italia» e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»: il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818* • VIRGINIA DI MARTINO, *«Alla sua cara Itaca Ulisse». Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba* • MARIA DIMAURO, *Per una metrica della memoria: D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»* • GIOVANNI GENNA, *“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda* • MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, *L'evoluzione delle tematiche filelleniche nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo* • SIMONE GIORGINO, *«Il durevole segno luminoso». Vittorio Bodini e Rafael Alberti* • LAURA GIURDANELLA, *Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti* • STEFANO GRAZZINI, *Enumerazioni sbagliate e formule sanzionate: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio* • FABIO MOLITERNI, *Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico* • PIERLUIGI PELLINI, *L'“affaire” Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale* • DOMENICA PERRONE, *Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»* • ANNABELLA PETRONELLA, *L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino* • SONIA RIVETTI, *«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema* • ANTONIO SACCONE, *«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda* • CARLO SANTOLI, *L'incanto dell'“altrove” nella poesia di Carlo Betocchi* • MORENO SAVORETTI, *Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»* • FRANCESCO SIELO, *Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli* • GIOVANNI TURRA, *Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi* • FABIO VITTORINI, *«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»*

Discussioni • Abstracts • Ringraziamenti

In copertina: Paul Cézanne, *Gustave Geffroy*, circa 1895-1896, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay (particolare)