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

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

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

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»
Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

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
Maria Dimauro
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)

Settembre 2019

© 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 cartecea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesie.it, specificando titolo e annata.

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), Maria Caterina Paino (Università di Catania) Giorgio Patrizi (Università del Molise), Domenica Perrone (Università di Palermo), Franco Prono (Università di Torino), Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia), Antonio Saccone (Università di Napoli "Federico II"), Annamaria Sapienza (Università di Salerno), Giorgio Sica (Università di Salerno), Piera Giovanna Tordella (Università di Torino), Giovanni Turchetta (Università di Milano), Sebastiano Valerio (Università di Foggia), Paola Villani (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), 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 Züric), François Livi (Université Paris-Sorbonne), Martin Mclauglin (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

Alberto Granese, *Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)* 9

Saggi

Clara Allasia, *«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca* 37

Maria Silvia Assante, *Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein* 49

Liborio Barbarino, *Dall'"erba" nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la "princeps"* 59

Michele Bianco, *Mario Luzi. Dall'"esistenzialismo tragico" all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola* 71

Marika Boffa, *Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen* 89

Giulia Cacciatore, *Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet* 99

Laura Cannavacciuolo, *La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo* 109

Loredana Castori, *Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura* 119

Irene Chirico, *La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere "i misteriosi atti nostri"* 131

Daniela De Liso, *«Poesia che mi guardi». Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive* 147

Silvia De Santis, *Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»* 159

Angelo Fàvaro, *Un proletario che si chiama artista: A. Moravia e il '68, a mente fredda* 169

Sabrina Galano, *La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco: un romanzo storico, un film, una serie televisiva* 187

Rosalba Galvagno, *La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi** 203

Carla Maria Giacobbe, *Riflessioni novecentesche recepite e tradotte: la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia* 215

Andrea Gialloreto, *«Materiali da riflessione e da poesia»: «Albergo Italia» di Guido Ceronetti* 225

Rosa Giulio, *La costruzione del personaggio Serafino nei «Quaderni» di Pirandello* 235

Salvatore Guarino, *Dossografia di un'immagine pascoliana: «il campetto con siepe e con fossetto»* 261

Enza Lamberti, *Il decennio "maturo" del femminismo letterario tra innovazioni e limiti* 273

Valeria Merola, *«Un'arte. Un'arte assolutamente»: primi appunti su Moravia critico cinematografico* 289

Laura Nay, *Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»: il Novecento di Carlo Levi* 299

Giorgio Nisini, *Gentilini, De Angelis, Minguzzi: tre saggi d'arte di Pasolini del 1943* 309

Simona Onorii, *Per una mappa dell'esotico: «La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio* 317

Maria Pia Pagani, *«La città morta» nel teatro all'aperto del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)* 329

Marina Paino, *L'occhio di Quasimodo* 341

Giuseppe Palazzolo, *«Il nostro più grande romanzo del '900». Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni* 353

Natalia Proserpi, *«Forse la realtà è fantastica di per sé» Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (*Donna di Porto Pim *e* Notturno indiano*)* 365

Carla Pisani, *Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani* 383

Valeria Puccini, *La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo* 397

Lorenzo Resio, *Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante* 411

Pietro Russo, *L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino* 421

Annamaria Sapienza, *«Ti racconto una storia». Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena* 431

Gennaro Sgambati, *Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema* 441

Antonio Sichera, *Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini* 451

Lavinia Spalanca, *"Ars poetica". L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico* 463

Chiara Tavella, *Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»* 473

Francesca Tomassini, *Su Pirandello critico d'arte* 483

Gianni Turchetta, *Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»* 493

Monica Venturini, *Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci* 501

Discussioni

«In questo mezzo sonno»:
temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni
(Virginia di Martino) 513

Aa.Vv., *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*
(Andrea Gialloreto) 522

Silvia De Laude, *I due Pasolini*
(Antonio D'Ambrosio) 526

Luigi Fontanella, *Lo scialle rosso: appunti di lettura* 530
(Anna Vincitorio)

Un intrico di Sentieri nascosti
(Clara Allasia) 532

Raffaele Manica, *Praz* 538
(Luigi Bianco)

Salvatore Silvano Nigro (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore*
ovvero La felicità di far libri
(Angelo Fàvaro) 541

Antonio Saccone, *«Secolo che ci squarti…Secolo che ci incanti».*
Studi sulla tradizione del moderno
(Marika Boffa) 544

Abstracts 551
Ringraziamenti 575

Alberto Granese

Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna
Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)

1. *Ideazione, progettazione e fase organizzativa*

In occasione del Convegno Internazionale di Studi su Francesco De Sanctis per il bicentenario della nascita, svoltosi nell'Università degli Studi di Salerno, il 9 e 10 ottobre 2017, l'8 giugno dello stesso anno, nella riunione preliminare di Avellino con il Presidente del Comitato Scientifico Nazionale per le celebrazioni e l'edizione nazionale, Toni Iermano, si è convenuto di affidare a Rosa Giulio il coordinamento del Comitato Scientifico Salernitano e la curatela degli Atti nelle Edizioni Sinestesie. Hanno partecipato all'incontro Alberto Granese e Carlo Santoli, direttore della rivista «Sinestesie», che, nel numero 20, Anno VI, giugno 2017 di «Sinestesieonline», ha pubblicato un'intervista sul Convegno. Alla sua domanda sull'impostazione che intendeva dargli, la Giulio ha testualmente risposto: «In linea con i corsi universitari di letteratura italiana, da me tenuti in questo anno accademico, sia sui *Saggi Critici*, sia sulla *Storia della letteratura italiana* e lo *Studio su Leopardi* di Francesco De Sanctis, e anche con le conferenze che ho svolto in alcune scuole del territorio, tra cui il "Liceo De Sanctis" di Salerno, il Convegno, oltre alle relazioni generali sul pensiero del critico, dovrà ospitare interventi sugli autori canonici e sui periodi significativi della nostra civiltà letteraria, al fine di confrontare la lezione desanctisiana con i risultati della critica contemporanea. Il 10 ottobre, nel Teatro di Ateneo del Campus, in collaborazione con il "Liceo De Sanctis" di Salerno, sarà rappresentata la *pièce* drammatica del critico irpino, *Torquato Tasso*, scritta quando era prigioniero in Castel dell'Ovo. In tale occasione sarà presentato anche l'ultimo lavoro desanctisiano di Iermano e si terrà una tavola rotonda di confronto e discussione sul "Fondo Attilio Marinari" della nostra Biblioteca Centrale»[*].

[*] E, infatti, nella lettera circolare di invito a partecipare, da lei inviata ai relatori, venivano ribaditi i criteri che si stavano seguendo nell'articolazione del programma del Convegno: «Caro/a collega, in sinergia con il Comitato Nazionale per le celebrazioni del bicentenario della nascita di Francesco De Sanctis, il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno sta organizzando un Convegno Internazionale di Studi su *Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna*, che si svolgerà nell'Aula delle Lauree e nel Teatro di Ateneo del Campus di Fisciano il 9 e 10 ottobre 2017. Per caratterizzarlo con una sua particolare

2. *Alcune convergenze programmatiche*

Si evince, pertanto, che si doveva approfondire la critica letteraria di De Sanctis in serrato confronto con gli studi ermeneutici moderni sugli autori e i periodi più significativi della nostra civiltà letteraria, visto che in altri Convegni il De Sanctis politico, uomo di governo, professore-educatore, meridionalista veniva preferibilmente e costantemente trattato. Inoltre, i temi non dovevano riguardare un solo autore o un singolo periodo o un'opera del critico irpino, sia pure il suo capolavoro, ma attraversare l'intero arco della storia letteraria italiana, per avere un quadro completo della vicinanza e della distanza dalla sua critica. Colpiscono queste continue precisazioni della Giulio sulla linea del Convegno, tanto più che troveranno una convergenza inattesa con le posizioni metodologiche di un autorevole studioso, Amedeo Quondam, espresse nel suo *De Sanctis e la «Storia»* (Giannini, Napoli 2017). Nelle quindici pagine del «Prologo», Quondam, tracciando le linee della ricezione desanctisiana novecentesca, invita soprattutto le nuove generazioni di studiosi a non seguire la «componente municipale» (p. 5), la «stanca deriva inerziale» di «certe mitografie municipali» (p. 13) esaltate acriticamente in molti Convegni, ma, sulla base delle preziose indicazioni di Gianfranco Contini, a «conseguire una corretta conoscenza storica» della produzione letteraria di De Sanctis, restituendola «senza esitazioni all'Ottocento e alle dinamiche che furono costitutive e proprie della critica e della storiografia romantica». Nell'"anno desanctisiano", infatti, gli scritti di Contini, secondo Quondam, «possono ancora essere il più efficace antidoto a ogni rischio di astoriche celebrazioni», perché sono riusciti «a rilevare e analizzare con grande precisione alcune delle tante contraddizioni e incongruenze anche teoriche che segnavano i saggi desanctisiani» (pp. 12-13). Viene in parte ripreso il discorso già svolto sulla *Storia* in *Petrarca, l'italiano dimenticato* (Rizzoli, Milano 2004), in cui Quondam definisce la maggiore opera desanctisiana «apocalittica e manichea» (p. 245), un «romanzo storico a tesi, fazioso e partigiano» (p. 241), dotato di un «furore ideologico con cui si rivendica il primato della politica e dell'etica: cioè, l'eteronomia della letteratura e dell'arte» (p. 244), ispirato «in modo subliminale» al «messaggio massonico», tanto da far passare disinvoltamente il progetto politico dei "Franchi Muratori", «dal mito del riformismo illuministico alla clamorosa invenzione di Giordano Bruno», visto nientemeno come «il grande protagonista del processo identitario nell'Italia unita» (p. 253).

fisionomia e un'autonoma identità sarà data al Convegno un'articolazione attenta allo specifico letterario, puntando su autori e/o periodi significativi della letteratura italiana, al fine di confrontare la lezione desanctisiana con i risultati critici della Modernità. Per dare informazioni corrette soprattutto ai nostri allievi il confronto e il dialogo saranno attuati con studiosi, che, partendo da un autore o da un periodo, li ripropongano dall'angolazione ermeneutica desanctisiana, ma sempre comparata e verificata, di volta in volta, con gli approdi recenti della critica letteraria».

3. *La pubblicazione tempestiva degli «Atti» e le presentazioni a Roma e a Torino*

A pubblicazione degli Atti avvenuta («Sinestesie», XV, 2017), nella fascetta che accompagna i venticinque contributi dei due tomi, «Dal confronto al dialogo» e «Tra adesione e distacco» (indicati, rispettivamente, con CD, AD e numero di pagina), la Giulio ribadisce l'impostazione originaria delle linee-guida tracciate nell'intervista a «Sinestesieonline»: «Il Convegno Internazionale di Studi su *Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna*, che il 9 e 10 ottobre 2017 si è svolto nell'Università di Salerno, realizzato in sinergia con il Comitato Nazionale per le celebrazioni del bicentenario della nascita e in collaborazione con il "Liceo De Sanctis" di Salerno, di cui si pubblicano gli Atti nella rivista «Sinestesie», diretta da Carlo Santoli, si è caratterizzato per una sua particolare fisionomia e autonoma identità. Escludendo un programma di carattere localistico o appiattito su temi ormai largamente studiati, il Convegno, dopo avere affrontato alcuni aspetti di ordine generale del pensiero desanctisiano, ha avuto un'articolazione prevalentemente attenta allo specifico storico-letterario, puntando sugli autori canonici e sui periodi significativi della nostra civiltà letteraria, al fine di fare emergere un serrato "confronto" tra la lezione del critico irpino e i risultati euristici della Modernità. I contributi raccolti nei due tomi indivisibili della rivista si devono a giovani ricercatori e a studiosi di livello non solo nazionale, che, partendo dall'angolazione ermeneutica di De Sanctis con le sue geniali intuizioni e i suoi fuorvianti giudizi, l'hanno "confrontata", verificandone, di volta in volta, i tentativi di inevitabile "dialogo", gli approcci di osmotica "adesione", le constatazioni di incolmabile "distacco", con gli approdi recenti e gli aspetti salienti dell'esegesi novecentesca». L'illustrazione del contenuto degli Atti viene ripresa nelle presentazioni dei due tomi di «Sinestesie», tenute in due sedi prestigiose: a Roma, insieme con Anna Maria Andreoli, nella Sala Stampa del Senato della Repubblica in Palazzo Madama, l'11 dicembre 2018, e a Torino, con Gian Mario Anselmi, nella Sala Magenta del Salone del Libro, il 13 maggio 2019; in questi due incontri, la curatrice ha tra l'altro precisato che i contributi dei giovani studiosi e dei riconosciuti specialisti degli argomenti trattati, pur se distribuiti in due tomi, devono essere considerati in maniera unitaria, anche se presentano, per complicate ragioni editoriali, una duplice struttura, alfabetica e diacronica, agevolmente superata dal progetto organico del Convegno.

4. *I due tomi degli Atti e i tre settori dei venticinque contributi*

Proprio questa organicità induce subito, sulla base del quadro completo e unitario dei venticinque contributi, una prima considerazione: i saggi sono, per immediata evidenza, ripartibili in almeno tre settori, anche in rapporto ai titoli dei due tomi. Al primo settore appartengono interventi di carattere interlocutorio, che vanno dal "dialogo" al "confronto" con De Sanctis, attraverso leggere sfumature di passaggio dall'uno all'altro; nel secondo rientrano i contributi di sostanziale "adesione" alle posizioni del critico irpino, esaltandone alcune intuizioni critiche come anticipatrici di soluzioni ermeneutiche attuali;

del terzo settore fanno parte i saggi di assoluto "distacco" dalla critica di De Sanctis con forte accentuazione della sua incolmabile distanza, dell'irreversibile lontananza dalla critica moderna, fino al ribaltamento dei suoi giudizi ritenuti addirittura fuorvianti e improponibili. Questo terzo settore, come si vedrà, è largamente maggioritario, anche perché tocca autori canonici, come Petrarca, Boccaccio, Tasso, Marino, i poeti del Seicento e, incredibilmente, anche Foscolo, Manzoni e Leopardi, con un'evidente constatazione: quasi tutti gli interventi di "adesione" e di "dialogo" presentano il dato comune che per De Sanctis letteratura e politica sono inscindibili, la "politica" in lui era attività etico-civile fondamentale. Un aspetto, questo, che nei decenni successivi e nel corso del Novecento ha originato una serie di problemi irrisolti, di fraintendimenti e di equivoci, per cui non si può fare a meno di avere l'impressione che, mentre una volta il suo pensiero era manipolato (Croce lo faceva liberale, Gentile lo aggregava al fascismo, ecc.), anche ora si tenta di impossessarsene nel dibattito politico. Insomma, il destino di De Sanctis è quello di non essere immune da strumentalizzazioni: tutti sono accusati di strumentalizzarlo, ma tutti lo strumentalizzano.

5. *I testi di De Sanctis e il "Fondo Marinari": l'intervento di M. Irenze*

Prima di affrontare i contributi collocabili verticalmente nei tre settori e orizzontalmente, secondo il canonico percorso storico-letterario, in senso cronologico, è opportuno cominciare dagli interventi di carattere generale e soprattutto, per priorità metodologica, dallo studio sui testi di De Sanctis, quelli che leggiamo e sono oggetto di discussione critica. In tal senso, risulta imprescindibile il contributo, *La riedizione delle opere di De Sanctis. Linee di ricerca dagli anni Trenta ai lavori di Attilio Marinari*, di Mariachiara Irenze, che, in linea preliminare, mette in evidenza la difficoltà di reperire le opere di De Sanctis: edizioni recenti mancano nelle librerie, quelle della seconda metà del secolo scorso si trovano solo in alcune biblioteche. Nella sua ricostruzione, la Irenze parte dalle edizioni curate da Benedetto Croce, tra fine Ottocento e inizio Novecento, indicandone le intuizioni correttorie, a cui si adeguarono le edizioni curate da Nino Cortese. La svolta avviene con i *Saggi* a cura di Luigi Russo, interessato proprio agli scritti di De Sanctis sulla letteratura, con le edizioni novecentesche della Laterza e dell'Einaudi e il ruolo decisivo di Carlo Muscetta, fino alla pubblicazione di volumi affidabili, come il Sapegno-Gallo della *Storia*, il Binni del Leopardi, il Bonora del Petrarca. La Irenze si sofferma a lungo sul lavoro di Attilio Marinari che, dal 1975, svolse un buon lavoro sulla collocazione cronologica dei testi, ricavata da uno studio meticoloso delle altre carte sciolte conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, ristabilendone l'integrità, l'originalità, la lezione più fedele possibile ai manoscritti puntualmente ricontrollati, in polemica con Croce, autore, a suo avviso, di numerose contaminazioni semanticamente mitiganti gli approcci "radicali" di De Sanctis, per adattarne il pensiero al proprio sistema. Innovativo, dunque, il lavoro di Marinari, la cui eredità culturale (opere di e su De Sanctis) è attualmente custodita nella Biblioteca del Polo Umanistico dell'Ateneo salernitano,

Campus di Fisciano: nel "Fondo Marinari", indispensabile a tutti gli studiosi del critico irpino, sono, ad esempio, consultabili

> le emozionanti prime edizioni Morano, tra cui quella della *Storia della letteratura italiana* del 1870; quella dei *Nuovi saggi critici* del 1872 e poi del 1879; quella della prima raccolta degli *Scritti politici* del 1895, curata da Giuseppe Ferrarelli, con dedica alla Signora Maria Testa, vedova De Sanctis. Vi sono altresì i primi lavori di Croce, i due volumetti attorno agli *Scritti varii inediti o rari* e l'*Antologia critica sugli Scrittori d'Italia* edita da Vallecchi. Sono presenti poi le maggiori raccolte complete delle edizioni desanctisiane, oltre alla già citata Morano, ci sono anche l'incompleta Barion, Treves e infine naturalmente Laterza ed Einaudi. Troviamo una discreta raccolta critica che comprende i maggiori e più noti lavori e le miscellanee pubblicate in occasione del centenario trascorso dalla pubblicazione della *Storia* e successivamente dalla morte, tra cui le più celebri *Il realismo di Francesco De Sanctis* (1978), *Francesco De Sanctis nella storia della cultura, De Sanctis un secolo dopo* (1985), quest'ultimo curato proprio da Marinari (CD, 57).

6. *Le relazioni di ordine generale: R. Mordenti, A. De Bellis, R. Caputo*

Tra i contributi generali è *La «Storia della letteratura italiana» di Francesco De Sanctis come fondazione della nazione italiana* di Raul Mordenti, autore anche di un altro saggio sullo stesso argomento (nel terzo volume einaudiano delle *Opere* della *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, 1995, pp. 573-665), che riferisce in apertura della difficoltà di scrivere una storia della letteratura, lamentata da De Sanctis proprio mentre era impegnato a scriverla, come egli stesso racconta in alcune lettere, e della sua opzione per la monografia: contraddizione dovuta alle proprie ristrettezze finanziarie, negli anni 1869-1870, che solo in parte giustificherebbero i vistosi squilibri compositivi e l'incompiutezza dell'opera. Mordenti riprende e sottolinea il *Leitmotiv* che attraversa quasi tutti gli studi sul critico irpino: la *ratio* vera della *Storia* è la "politica", aspetto unificante delle istanze letterarie, etiche, storiche. Per De Sanctis, la storiografia letteraria è la continuazione della politica con altri mezzi, è un atto e uno strumento della politica, soprattutto perché è a destinazione scolastica: letteratura, politica, scuola furono le sue tre passioni. La partita egemonica del post-risorgimento si giocava, quindi, sulla formazione di una nuova classe dirigente, contrastando in maniera decisa la storia letteraria di Cesare Cantù, antistatalista e clericale, ma anche quella di Luigi Settembrini, neoghibellina e giacobina. De Sanctis propone, invece, una mediazione egemonica, con al centro il pensiero di Cavour e di Manzoni, in continuità con la sua azione politica degli anni 1860-1867: questo spiega, secondo Mordenti, perché scrive un discorso unitario di narrazione della tradizione letteraria italiana, in quanto principio dell'esistenza stessa della nazione Italia. Quella di De Sanctis è la fondazione, l'invenzione della letteratura italiana, delimitata con la lingua (esclusione di autori di opere dialettali: Ruzante, Basile, Porta, Belli), con il ridimensionamento del latino, del francese, dei generi letterari e con la rappresentazione

protagonistica di un solo poeta, Dante; di uno storico illuminato, Machiavelli; di un solo scienziato, Galilei; di un grande filosofo, Vico, che sono gli "eroi" della *Storia*: gli ultimi tre addirittura sono delle eccezioni nella maggiore attenzione riservata alla poesia:

> In questo modo, facendone la storia, e anzi proprio per mezzo di un tale gesto, De Sanctis *fonda in modo duraturo* (direi: quasi fino ai nostri giorni) *la letteratura italiana* in quanto campo di studi delimitato, cioè in quanto "materia di insegnamento" (d'altra parte la letteratura – come dice Barthes – è ciò che si insegna). E i criteri di inclusione ed esclusione di De Sanctis, rilanciati e consolidati dall'egemonia crociana, fungeranno a lungo anche da canone della letteratura italiana, *un canone di fatto*, tanto trascurato e debole teoricamente quanto egemone, condiviso e imperante operativamente. Di certo un tale canone appare oggi superato, sia dalla riflessione teorica sia (ciò che più conta) dall'emersione di interi *nuovi continenti del letterario* e dalle relative nuove acquisizioni critiche e storiografiche […]Comprendere questa grande operazione politico-culturale desanctisiana rappresenta, come sempre, l'unico modo per *superarla*, cioè per fuoruscirne (AD, 29-30).

Ai contributi di carattere generale rinvia l'intervento di Aniello De Bellis, *L'Essere come Idea o come Volontà in Hegel e Schopenhauer secondo De Sanctis*, in cui la posizione teorica desanctisiana è inserita tra il panlogismo hegeliano e la metafisica della Volontà di Schopenhauer: di entrambi i pensatori il critico irpino riesce a cogliere i punti di forza e i limiti, alla luce della sua esperienza umana, politica e della sua evoluzione intellettuale. Comprende, infatti, la dialettica tra idealità del concetto e storicità, propria dell'Idealismo e della sua fondazione di un orizzonte logico-ontologico, ma anche l'intuizione di Schopenhauer della Volontà come oscuro e tragico principio negativo del vivere. Di qui, secondo De Bellis, il suo elogio di Leopardi, che rifiuta tanto l'impianto idealistico con la sua ontologizzazione della storicità, quanto il finale quietismo immobilistico di Schopenhauer, affrontando la sfida della vita col suo eroismo intellettuale, sempre in dinamica tensione tra pietà e titanismo:

> La posizione corretta per De Sanctis, tramite Leopardi, non è in definitiva l'Idealismo assoluto di Hegel, né il pessimismo metafisico di Schopenhauer, ma il nichilismo attivo del pessimismo eroico leopardiano, basato sul materialismo della solidarietà, come nella *Ginestra*, fondato sul comune riconoscimento della fragilità materiale dell'uomo e nello stesso tempo sulla sua capacità di unirsi, tramite «una social catena», per difendersi dal brutto, «ascoso Poter che a comun danno impera» (AD, 51).

Nell'intervento di Rino Caputo, attraverso l'intervista a lui concessa da Luigi Bianco, *«Questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti»: una conversazione con Rino Caputo su Francesco De Sanctis, la critica letteraria e l'impegno politico*, ancora di carattere generale, è interessante l'osservazione su *Mazzini e la scuola democratica* e Manzoni e *La scuola cattolico-liberale*, in cui De Sanctis mette a confronto un agitatore politico e uno scrittore non incline all'azione: parallelismo apparentemente arbitrario,

che attribuisce però al Manzoni e, quindi, alla cultura letteraria, in particolare cattolico-liberale, un ruolo importante ai fini dell'Unità d'Italia, soprattutto se si considera che il suo esito positivo avviene sotto la *leadership* del liberale Cavour. Caputo lumeggia poi il ruolo di Croce, Gentile e Gramsci nei confronti del pensiero di De Sanctis, con i loro tentativi di usarlo ai fini di un'azione politica concreta, estendendo il quadro storico ad altri critici del Novecento (l'irpino Muscetta) e a un confronto con Pirandello, che conosceva bene le opere desanctisiane. Si crea, a questo punto, un duplice versante: da un lato, il voler vedere un pensiero gramsciano *ante litteram* nelle opere politiche di De Sanctis, che anticiperebbero il concetto di "rivoluzione passiva", dall'altro, il dramma di Pirandello di non avere partecipato, come i padri, alla rivoluzione nazionale. Ritornando direttamente a De Sanctis e mettendo da parte pensatori e critici novecenteschi, che ne hanno più volte manipolato le idee per farle combaciare con le proprie, quel che conta alla fine è, per Caputo, fare come il granitico irpino: scegliere di stare da una parte o dall'altra, ma in modo chiaro, soprattutto nel nostro tempo, in cui

> la cultura si è sicuramente tecnicizzata in modo eccessivo. Si hanno specialismi importanti, ma sempre più esclusivi: tante monadi che non dialogano fra loro. La conseguenza è l'impoverimento di una formazione trasversale, che configura la base per andare oltre l'obsolescenza delle realtà particolari. Una branca scientifica può essere "accantonata", oppure essere superata dallo sviluppo scientifico-tecnologico, ma quello che invece non può essere superato, vorrei ribadirlo, è proprio la dimensione culturale intesa come connessione fra i saperi, come dialogo incessante ed essenziale. Per questo bisogna sempre tornare a considerare, indagare, conoscere il passato per progettare il futuro nel presente. Tornare al passato non significa, però, guardarlo nostalgicamente, ma studiarlo con attenzione, affinché si possano trarre, come diceva già Foscolo, i giusti «auspicj», e quindi agire come De Sanctis, o più esattamente trascegliere, in modo anche tendenzioso, una corrente o un valore fra gli innumerevoli che circolano (AD, 45).

7. *De Sanctis a Torino: C. Allasia, M. Savoretti*

Pur trattando argomenti specifici, si possono fare rientrare tra i contributi generali anche gli interventi di Clara Allasia e di Moreno Savoretti, che ricostruiscono con scrupolo documentario la presenza e il ruolo culturale di De Sanctis a Torino. In particolare, l'Allasia, con *«Egli non apparteneva* […] *alla nostra scuola»: i molti De Sanctis della scuola storica torinese*, entra nel merito delle alterne vicende della successione alla cattedra di Letteratura italiana nell'Università di Torino, illustrando le posizioni di Arturo Graf e di Umberto Cosmo, attenti a evitare strumentalizzazioni in senso interventista di De Sanctis, ormai legate al clima prebellico novecentesco, e il tentativo di Vittorio Cian di annetterlo, come precursore, addirittura al fascismo, secondo le tesi di Giovanni Gentile. Pone, quindi, come epicentro l'anno 1934, in cui risulta risolutivo l'illuminante intervento di Giacomo Debenedetti, che, rigettando l'assimilazione sotto qualsiasi forma di

De Sanctis al nazionalismo, in *Commemorazione del De Sanctis* – lo splendido saggio pubblicato su «Solaria» proprio in quell'anno – mette risolutamente in evidenza che la sua *Storia* non potrà mai avere eredi, successori, continuatori, essendo un «libro […] senza seguito, egoistico come tutti i capolavori» e, pertanto, deve essere considerato come «una creatura finora intatta e senza stirpe, che il suo autore ci ha abbandonata sopra un luogo alto, verso il quale ci è preclusa ogni via di ritorno». Dopo un cenno ai due torinesi di adozione Antonio Gramsci e Edoardo Sanguineti, l'Allasia ritorna al Debenedetti di *Critica e autobiografia* (pubblicato, prima, nel 1927, in «Il Baretti»), che acutamente legge nel saggio di De Sanctis su Leopardi un'"autobiografia segreta", come sono un po' tutte le biografie:

> «par proprio il caso di ricordare la vecchia costumanza dei pittori, che chiedevano al ritmo delle loro composizioni ancora un palpito, quasi un respiro di rimbalzo che concedesse di aggiungere, in un angolo buio e remoto della tela, il loro autoritratto» (CD, 23).

A sua volta, Moreno Savoretti, in *«Il pian terreno del palagio». Le collaborazioni di De Sanctis con i giornali e le riviste piemontesi*, ricostruisce il quadro completo delle pubblicazioni di De Sanctis, tra 1853 e il 1856, su alcuni periodici di Torino, dove fervore culturale e libertà di stampa non furono sufficienti a contrastare la circolazione di idee arretrate, che contribuirono certamente a escluderlo dall'insegnamento universitario. Oltre all'esordio sul «Cimento» con un articolo sul Guerrazzi, scrisse anche saggi che sono essenzialmente lezioni di metodo e di prassi critica, particolarmente sul nucleo più importante del teatro di Vittorio Alfieri, come uno dei suoi lavori più noti, *Janin e Mirra*. Dopo avere sottolineato la vocazione europeista di De Sanctis, la sua impostazione didattica, il carattere militante e polemico dei suoi scritti, Savoretti sostiene con particolare convinzione, nella sua tesi centrale e conclusiva, che De Sanctis rimase sempre coerente con le impostazioni teoriche e critiche degli anni torinesi:

> È sufficiente confrontare le versioni originali dei saggi comparsi sulle riviste con quelle in seguito pubblicate nelle varie edizioni degli *Scritti critici*, per rilevare come, a dieci anni di distanza e più, questi saggi vengano riproposti nella loro veste originaria, senza apportarvi alcuna modifica, se non minima e di ordine formale. Questi scritti, insomma, nati in momenti diversi e con finalità diverse, contengono già le premesse metodologiche, ma anche morali e ideali che caratterizzano il pensiero critico desanctisiano più maturo (CD, 132).

8.1. *Il Confronto e il Dialogo. P. Sabbatino: Dante, G. Ferroni: Ariosto, A. Fàvaro: Machiavelli e Guicciardini*

Dopo questi contributi di carattere generale, va preso ora in considerazione il primo settore, quello del "Confronto" e del "Dialogo", in cui rientrano, seguendo un procedimento diacronico, solo cinque saggi, da Dante a Carducci, a partire da *L'utopia della*

Nazione Italiana e della Confederazione Europea delle Nazioni. Il Dante del critico-patriota De Sanctis di Pasquale Sabbatino, che mette in luce la ricerca, da parte del critico irpino, attraverso l'Alighieri, della nascita e dello sviluppo dell'idea di patria. Negli studi desanctisiani (1854-58; 1868-70), Dante diviene, proprio come poeta, modello di riferimento e di valutazione critica, soprattutto dal punto di vista etico e dell'impegno politico, per cui la sua visione è fondamentalmente laica e civile, nella misura in cui intende liberare l'Italia dal clero e dallo straniero. In tal senso, De Sanctis, per Sabbatino, è un «critico-patriota», che racconta la genesi e lo sviluppo dell'idea di patria, critica il Gervinus sostenitore di una letteratura popolare, per lui improponibile, nell'Italia del Settecento e ne contesta la tesi su Alfieri e Foscolo come poeti di un classicismo morto, perché, a suo avviso, sono le classi colte a dare alla patria un contenuto nuovo e, anzi, proprio il Classicismo fu per gli italiani «la nuova società sotto nomi antichi». In base a questo ragionamento si comprende allora la ragione per cui De Sanctis, allo scopo di meglio evidenziare la patria di Alfieri, introduce quella di Dante, che ha allargato il pensiero ghibellino fino a farlo divenire "il pensiero del mondo": «al di là del comune vedi la nazione, e al di là della nazione l'umanità, la confederazione delle nazioni». Nella conclusione del saggio Sabbatino si concentra su questo aspetto decisivo del capolavoro desanctisiano:

> Nel finale della *Storia*, esaurito il processo risorgimentale e «sformato il mondo intellettuale e politico» che lo ha animato, De Sanctis dal presente di un'Italia ormai unita e nazione scruta il futuro, alla ricerca di «un nuovo orizzonte», quello dell'Italia dentro l'Europa, quello dell'identità nazionale dentro la civiltà europea, di cui la letteratura deve essere espressione. Per delineare e costruire il nuovo orizzonte, De Sanctis leopardianamente invita l'Italia a guardarsi dentro, a «cercare se stessa, con vista chiara, sgombra da ogni velo e da ogni involucro», a rifare «la sua cultura», a restaurare «il suo mondo morale», a ritrovare «nella sua intimità» le vere fonti d'ispirazione. E tra queste fonti, ricongiungendosi idealmente a Dante, il protagonista della *Storia*, De Sanctis addita la patria (AD, 76).

Autore di un libro fresco di stampa, *Francesco De Sanctis. Benvenuti, miei cari giovani* (Elliot, Roma 2017), ma reduce, in anni passati di una polemica con le tesi sostenute da Amedeo Quondam nel citato *Petrarca, l'italiano dimenticato* (in un intervento, *I comunisti mangiano Petrarca*, pubblicato su «l'Unità», 11 novembre 2004), Giulio Ferroni, in *Trasparenza e dissolvenza: l'«Orlando furioso»*, si sofferma sull'idea di De Sanctis intorno alla "forma" dell'Ariosto, definita «trasparente», perché impone "l'obiettività", mette l'oggetto con evidenza e naturalezza davanti al lettore: aspetto significativo della serietà estetica dell'Ariosto, che, pertanto, supera il limite dei vari formalismi e del gusto del suo secolo. Inoltre, il riso e l'ironia dissolvono quella stessa forma, mostrandola come una pura immaginazione soggettiva: in questo consiste l'apertura di Ariosto verso la modernità e la nuova scienza; di conseguenza, secondo Ferroni, proprio il fatto che De Sanctis coglie nell'Ariosto l'esaltazione e il dissolvimento della forma gli fa superare il paradigma della sua visione del Rinascimento:

> L'Ariosto di De Sanctis è comunque un Ariosto aperto verso il moderno, l'autore di cui oggi sappiamo che, pur radicato nel mondo dell'*ancien régime*, ha consegnato dati immaginari e modelli antropologici essenziali per la razionalità moderna. Del resto questo Ariosto, «colonna luminosa nella storia dello spirito umano», al di là della limitazione di *puro artista* attribuita nella *Storia*, continuò sempre ad essere uno dei poeti prediletti da De Sanctis: che si trovò a chiamare in causa la «forma obiettiva» dell'Ariosto (e la predilezione per lui di Galileo) ancora nella conferenza del 1879 su *Zola e l'«Assommoir»* (AD, 136).

Sulla linea della lettura desanctisiana di Ferroni, che illumina come De Sanctis interpretava l'Ariosto, dialogando costruttivamente con il critico e confrontandosi con lui, proprio in quanto studioso dell'Ariosto nella sua pregevole monografia (Salerno Editrice, Roma 2008), si pone Angelo Fàvaro, che, in *«L'esperienza e l'osservazione, il fatto e lo speculare o l'osservare» quel sistema di Machiavelli e Guicciardini*, illumina un rapporto inedito De Sanctis-Machiavelli, introducendo la figura del giovane Mazzini, capo della scuola democratica, per il quale la letteratura è impegno politico. Con il suo tono mistico-religioso, frutto di una fervida «immaginazione senza quel limite e quella misura in cui è la verità dell'ideale», Mazzini ripete, in maniera differente, quanto aveva già detto Machiavelli; si crea, pertanto, una triade concettuale feconda: Machiavelli-De Sanctis-Mazzini, che Fàvaro definisce una «triangolazione scalena», dove non entra Guicciardini, il cui "uomo" domina ancora il modo di pensare degli italiani. Di qui quel «dittico comparativo» Machiavelli-Guicciardini, in cui De Sanctis espone una tesi e un metodo: la scrittura letteraria come scrittura politica, che esprime passione civile e educa alla civiltà. In un confronto serrato con i critici dei due fiorentini e con gli studiosi di De Sanctis (la «democrazia matura», ad esempio, che Toni Iermano attribuisce a De Sanctis – *L'"uomo" di Machiavelli e la nuova Italia*, in *Le scritture della modernità*, Liguori, Napoli 2007, p. 18 – è una forzatura retorico-anacronistica), Fàvaro, nel punto nodale del suo intervento, mostra, con una composizione a specchio, il "sistema" desanctisiano di opposizione Machiavelli-Guicciardini: è proprio la «lettura sinottica» confrontata e ravvicinata che meglio evidenzia la sua tesi di fondo, secondo cui la "struttura oppositiva" è lo strumento ermeneutico di De Sanctis. Di qui deriva che i principi di partenza (esperienza della realtà, ecc.) sono uguali nei due fiorentini, formando un «sinolo ermeneutico», *costruens* (Machiavelli), *destruens* (Guicciardini), e configurando, insieme con De Sanctis e il suo lettore, una «tetralogia», in cui proprio la posizione «speculare e oppositiva» deve mettere in guardia i giovani italiani dall'inganno dei sistemi. Questa conclusione sembra rispondere alle domande incalzanti, poste da Fàvaro all'inizio del saggio, sugli aspetti soggettivi e oggettivi delle interpretazioni critiche:

> Un sistema in quanto tale, infatti, è foriero di esiti differenti, contrapposti e antitetici, può essere ambivalente nella sua formalistica e logica validità: i giovani avrebbero dovuto considerare nefandi e da condannare l'atteggiamento e la lezione di Guicciardini, e accogliere entusiasticamente, invece, l'atteggiamento intellettuale e il magistero di Machiavelli, perché capace di fomentare la coscienza critica e di sollevarla a vagliare un sistema nella

sua modellizzazione formale, sollecitando l'azione e la prova, la testimonianza dell'impegno morale e civile, nella più alta missione politica, quella al servizio della patria (AD,157-58).

8.2. *Il Confronto e il Dialogo. P. Guaragnella: la Nuova Scienza, V. Gatto: Carducci*

Così pure, Pasquale Guaragnella, in *Nuova scienza e «arte dello scrittore» nella «Storia» di Francesco De Sanctis*, per spiegare l'inserimento nella *Storia* di autori "non letterati", muove da un confronto con Amedeo Quondam che, nelle pagine introduttive di un volume da lui curato (*L'identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, Bulzoni, Roma 2005), suggerisce di lasciare agli specialisti i filosofi egli scienziati, di finirla con martiri ed eroi, di valutare in maniera autonoma gli scrittori. Guaragnella sottolinea, invece, che De Sanctis discorre di Giordano Bruno non come filosofo, ma come un pensatore originale, da cui sorge una "nuova" letteratura, con un interesse, tutto moderno, sia per l'«elemento comico» nell'esposizione letteraria, rilevato anche da alcuni studiosi contemporanei (Aquilecchia, Bárberi Squarotti, Ferroni, Ordine), sia per l'allegorico e il fantastico (si ricordi l'ammirazione per Bruno di un attento lettore di De Sanctis, come Pirandello); pertanto, non si può ritenere, con Quondam, "massonico" il linguaggio desanctisiano, ma «mimetico», come si evince dalle raccomandazioni di Federico Cesi ai soci lincei di usare anche nei loro scritti scientifici un linguaggio religioso, ossia severo e ascetico. Anche di Campanella, altro importante pensatore, De Sanctis intuisce gli aspetti progressisti, come ha mostrato un filosofo di professione, Paolo Rossi, soprattutto in merito al rifiuto della "sapienza infusa". Tenendo presente gli approdi recenti degli studi su Galilei della scuola bolognese di Ezio Raimondi e Andrea Battistini, Guaragnella enumera una serie di acute osservazioni: il comico, visto da De Sanctis in Bruno, è da lui ignorato nella prosa di Galilei, che pure presenta una sapiente retorica intessuta di sarcasmo, satira, apologhi, ironia, dubbi socratici; invertendo l'ordine storico, il critico tratta prima Galilei e poi Machiavelli, come se il primo avesse ispirato il secondo; lo spirito galileiano è tutto infuso nella letteratura moderna, dove prevale la chiarezza che si rivolge alla "cosa effettuale" fondamentale per il Realismo. Anche di Paolo Sarpi De Sanctis tratteggia un ritratto originale, interpretando il suo martirologio in chiave mazziniana. Guaragnella richiama, a questo punto, gli studi di Weber sulla morale protestante e quelli di Raimondi sul modello storiografico di De Sanctis che deriverebbe dal pensiero protestante, essendo la riforma luterana decisiva per la modernità. Sarpi appare, quindi, come l'uomo comune di Montaigne, secondo le fondamentali intuizioni ermeneutiche di Starobinski, ma come Lutero si muove con chiarezza e fermezza di scopo, rari negli italiani. E, siccome De Sanctis opera una movenza effettuale della teoria hegeliana dei generi letterari, mettendo in alto, insieme con il dramma, la narrativa, bene ha fatto, secondo Guaragnella, a inserire Sarpi e non la fantasia barocca nella nuova scienza. Né diversamente vanno considerate le idee di De Sanctis su Vico, avendo saputo individuare nelle sue opere, vicino al nuovo, anche alcuni «vecchi frantumi»: per lui, infatti, «Vico si sentiva antico, ma era moderno», perché, come ha rilevato Andrea Battistini, ha saputo applicare il paradigma della retorica alla sua originale rivoluzione antropologica:

> Si potrebbe concludere: ripensando le osservazioni critiche di De Sanctis e con il porsi – all'indomani delle esperienze del post-moderno, dei pensieri deboli e delle culture dei simulacri – l'imperativo di una semplice interrogazione dei fatti e delle cose. Pur nella loro distanza temporale, le osservazioni di De Sanctis potrebbero infatti costituire una bussola al fine di orientarsi non più nei labirinti dei mondi di carta ai quali si opponeva Galileo, ma nei labirinti dei mondi virtuali che vivono e muoiono sotto l'insegna dell'effimero, delle vane simulazioni o delle inutili parole di tanta subcultura dei giorni nostri: essendo del tutto prive, quelle parole, di una rigorosa critica dei fatti e della cose grazie alla quale Francesco De Sanctis ci ha consegnato la sua più autentica lezione di studio e di vita (AD, 208).

Per Vittorio Gatto, in *De Sanctis, Carducci e la questione della lingua*, il critico irpino, pur avendo presentato la scuola di Puoti come liberale e progressista, ne coglie il limite di sterile sopravvivenza in un suo epigono. Non al purismo di Ranalli, ma a quello di Puoti si richiama Carducci in un saggio coevo a quello di De Sanctis: qui Carducci individua il carattere popolare della letteratura del Trecento, smarrito dalla classe dotta del Cinquecento, sottolineando che la nuova letteratura doveva parlare a tutta la nazione. Per Gatto, la difesa del carattere popolare della lingua e la funzione del popolo sono elementi preziosi: proprio l'importante contributo popolare allo sviluppo della letteratura italiana nel Duecento e nel Trecento induce Carducci a condannare la scuola manzoniana, che era invece propensa a ripudiarlo:

> Apprezzamento più convinto nei confronti della lingua italiana dei primi secoli e del contributo popolare al suo sviluppo e alla sua affermazione non poteva essere messo in campo per fornire ulteriore linfa a quella sua polemica mai sopita contro le degenerazioni della nuova scuola (AD, 249).

9. *L'Adesione. N. Arrigo: la comparatistica moderna, I. Chirico: la «Phèdre» di Racine, M. Montanile: Foscolo*

Nel settore dell'"Adesione", il secondo, potremmo collocare almeno tre contributi, che nella sostanza non si discostano dalle posizioni critiche desanctisiane, ritenendole valide, condivisibili e ancora attuali. Nino Arrigo, con *Francesco De Sanctis e la moderna critica comparatistica nell'era della complessità*, parte dal concetto di Piero Boitani del "lettore impuro" per individuare in De Sanctis il "critico centauro" che si sdoppia lavorando alla sua *Storia* nel momento stesso in cui vorrebbe scrivere una monografia, come rilevato da Mordenti; a distoglierlo dalla sua idea moderna di monografia fu la "politica", che è alla base della *Storia* come storia della nazione. La sua è, quindi, una *Storia* come "finzione" retorica, appassionata e faziosa, analoga alle "intermittenze del cuore" di Proust. Per Arrigo, in De Sanctis si trovano molti "anticipi", a cominciare dal suo «europeismo *ante litteram*» e a finire con il superamento dell'arido panlogismo hegeliano che prelude

al pensiero di Croce, per cui la loro affinità è evidente, soprattutto nel precorrimento desanctisiano del circolo crociano dei distinti. Il suo comparatismo antispecialistico, con lo «spirito profetico» che fu proprio di De Sanctis ed è anche dei grandi, anticipa, secondo l'entusiastica condivisione di Arrigo, la critica interdisciplinare moderna. Così pure, precorre la moderna comparatistica anche nell'approccio dialettico del locale con il globale. De Sanctis precorre finanche il teorico della "complessità", Edgar Morin, in quanto la sua *Storia* è "narrazione", racconto, invenzione di un'identità politico-letteraria, di una mitologia fondante contro l'atomizzazione individuale. Il De Sanctis europeista non indugiò come Cuoco alla ricerca di una presunta cultura italica e, dunque, ha educato alla formazione di un'identità europea. Nelle conclusioni di Arrigo, quella di De Sanctis è la critica del "centauro", interdisciplinare, europea e collegata alle scienze umane, tanto da anticipare anche l'ermeneutica a largo raggio antropologico di Giacomo Debenedetti con i "personaggi-uomini" della *Storia* (Dante, Machiavelli, Galilei, Bruno, Vico) e il loro "esplodere verso" il lettore:

> L'opera desanctisiana sembra tutta pervasa da un doppio punto di vista (da critico centauro), che si ritira nella prospettiva critica italiana (locale/Patria) e si apre, al contempo, ad una prospettiva più europeista (Globale/Terra), interculturale e interdisciplinare. Quella desanctisiana sembra allora una letteratura "vista da lontano", come suggerisce Franco Moretti, che si arricchisce del punto di vista delle altre scienze umane (filosofia, politica evoluzionismo darwiniano, storia), alimentando a sua volta queste ultime, all'interno di un virtuoso processo osmotico di scambio (CD, 34).

Saggio di taglio comparatistico è anche quello di Irene Chirico, *Eredità desanctisiane nella moderna lettura della «Phèdre» di Racine*, che vede nel professore di Morra un precorritore di correnti e teorie moderne; anche nel suo saggio si parte dal superamento di Hegel, dall'impegno di critico militante e politico nel periodo torinese, quando De Sanctis affronta la *Phèdre* di Racine, osservandone una debolezza nella "parte greca", ma ritenendo "viva" la parte più propriamente originale della tragedia e riprendendo la sua difesa della *Mirra* di Alfieri contro le riserve del Janin. Confrontandosi con la critica moderna, con opportuni riferimenti alla critica di De Sanctis a Schlegel di incomprensione dell'opera di Racine, la Chirico chiarisce la posizione desanctisiana sia contro i giudizi sulla poesia basati su criteri estrinseci, sia sulla validità del principio di verisimiglianza. In particolare, illumina l'idea desanctisiana che Racine completa la distruzione operata da Seneca del mondo di Euripide, perché pone in primo piano il mondo della coscienza, quello delle passioni nascoste e, pertanto, non può essere paragonata alle precedenti tragedie. La novità di De Sanctis è di avere individuato il nucleo del tragico raciniano nel processo di autocoscienza dell'individuo, che è alla base del dramma moderno, per cui la "contraddizione", negativa per Schlegel, è fondamentale nella creazione del personaggio di Fedra: ed è, a questo punto, che la Chirico vede in questa posizione elementi precorritori della critica psicanalitica, in cui vige appunto il principio di contraddizione. Sull'alessandrino flessibile di Racine, inoltre, rileva le osservazioni di un traduttore di

eccezione, come Ungaretti, e traccia anche un profilo della critica moderna su Racine, da Goldman e Starobinski a Barthes e a Macchia; la *Fedra* come "oximoron", secondo Spitzer, riprenderebbe la "contraddizione" individuata da De Sanctis. Lo sguardo finale della Chirico si sofferma sull'interpretazione di Francesco Orlando e la teoria del ritorno del represso, che, pur non avendo un aggancio esplicito con De Sanctis, rientrerebbe, più genericamente, nelle sue continue sollecitazioni di sempre nuove esperienze ermeneutiche:

> Nell'ambito dello stesso tema dell'inconscio e del represso, vanno ricordati gli studi di Giovanni Raboni, come appassionato traduttore della *Phèdre*. Egli individua uno «statuto dell'occultamento e della reticenza», sinonimi del represso orlandiano, come generatore di creatività. Riconosce la «superfice abbagliante» dei versi di Racine, sotto la quale «si scatena, invisibile, la potenza delle passioni e degli istinti» precisando: «Invisibile ma, certo, non inavvertibile – almeno per chi sappia che la poesia non dev'essere soltanto ascoltata, ma anche e soprattutto auscultata, e abbia abbastanza orecchio o vista o cuore»: il "cuore", appunto, un'indicazione di metodo pur essa di desanctisiana memoria che si affida alla capacità del «buon lettore, o spettatore, di *Phèdre* […] a coglierne la «verità», […] con i sensi e con l'anima». Ma questa «storia di una colpa presunta» fa della parola il proprio strumento di svelamento, è nella pronuncia liberatoria che si compie l'intero dramma, attraverso un percorso labirintico, proprio come quel Labirinto «da cui tutto comincia» (AD, 173-74).

Chiude la serie del secondo settore o dell'"Adesione" il contributo di Milena Montanile, *Nota in margine al Foscolo del De Sanctis*, che ripropone l'idea di Mordenti della *Storia* come narrazione e romanzo e traccia un profilo diacronico del rapporto di De Sanctis con Foscolo, partendo dalla sua presa di distanza nei confronti del Gervinus, in merito all'errata valutazione del classicismo di Foscolo, e dalle prime lezioni del 1841-1842, con un'analisi degli snodi ermeneutici decisivi, fino ai corsi del 1844-1845. Dopo avere recuperato l'idea desanctisiana della rinascita, con Alfieri, del genere lirico che meglio rappresenta l'ideale infinito del sentimento sotto forme finite e reali, si sofferma su quell'altissimo esempio morale che, secondo il critico irpino, si innalza dai *Sepolcri*, dove la malinconia è l'effetto di una riflessione sull'uomo, in cui il concetto astratto si è trasformato in sentimento, ricordando che con Foscolo la poesia riprende il suo mandato civile. Severo, invece, il giudizio di De Sanctis sull'*Ortis*, soprattutto se paragonato al *Werther*, anche se l'*Ortis* gli sembrò una voce ispirata dal bisogno dei tempi e, cercando di spiegare il consenso e l'amore dei giovani per Foscolo, vide in Jacopo un'idealità esaltata e nelle *Lettere* di Ugo una prosa poetica. Seguendo sempre il percorso tracciato dalla Montanile, si giunge al fondamentale saggio del 1871, poi riassunto nella *Storia*, dove si ritrova il ben noto schema triadico hegelo-desanctisiano, che culmina ovviamente nei *Sepolcri* dove la poesia foscoliana raggiunge la piena maturazione. Nell'analisi del Carme De Sanctis intuisce che il poeta nelle tenebre del cimitero notturno riesce originalmente a cogliere gli aspetti inquietanti di un mondo primitivo, ancora presente in una moderna civiltà. Illuminante è, per la Montanile, anche il ritratto desanctisiano della solitudine

di Foscolo esule, sentito come un suo alter-ego, secondo un risvolto autobiografico, che sarà ripreso dal giovane Debenedetti. Riduttivo, invece, il giudizio di De Sanctis sulle *Grazie*, giudizio che peserà sulla critica immediatamente successiva, ma sarà superato dalle interpretazioni novecentesche, enumerate in sintesi, mentre meritava una maggiore attenzione il lavoro filologico di Mario Scotti, da cui ancora dipendono alcune recenti analisi e osservazioni che sembrano nuove. Nel quadro storico-letterario offerto dalla Montanile, la ricognizione delle idee desanctisiane su Foscolo trova il suo punto di approdo proprio nell'incompiuto poema:

> Foscolo fu per De Sanctis una figura sempre viva e sempre presente nello sviluppo della sua personalità. D'altra parte l'attitudine del De Sanctis a istaurare una sorta di dialogo, o di segreto coinvolgimento con i suoi autori, nella ricerca di sottili congiunzioni autobiografiche, diventerà una lezione capitale per il giovane Debenedetti, che da essa trarrà linfa per esaltare quel rapporto osmotico tra critica e autobiografia che fu al centro del suo metodo critico. […] In questo quadro di valutazione, messo a punto nel saggio e fortemente sintetizzato nella *Storia*, De Sanctis fa corrispondere i sonetti e le odi a una fase di 'guarigione', poi culminata nei *Sepolcri*, celebrato, come già si è detto, come poema civile, con una messa in riserva delle *Grazie*, ritenute espressione di un momento di stanchezza, venute fuori negli ultimi anni della vita; un giudizio fortemente riduttivo, persistente nel clima risorgimentale, che avrà lunga vita nella storia della critica foscoliana; le *Grazie* saranno poi riabilitate a partire da Croce – Croce riconobbe nel Foscolo delle *Grazie* «non solo il raffinato artefice di versi, ma il poeta con tutta la sua umanità» – riabilitate quindi solo dalla critica novecentesca, penso tra gli altri agli studi di Varvaro, Scotti, Bruni, e più recentemente di Matteo Palumbo che ha indicato proprio nella frammentarietà del carme, nel «non finito» il loro senso più vero. Le *Grazie* restano così il segno di un ultimo, disperato, grandioso sforzo del Foscolo che, sotto il velo di favole e miti, confermava la sua tensione verso un lavoro intellettualistico, nella ricerca di valori inseriti in un'armonia nuova, non più storica (CD, 93-94).

10.1. *Il Distacco. E. Fenzi: Petrarca, G. Alfano: Boccaccio, L. Montella: la poesia del Seicento*

Gli undici contributi del terzo settore o del "Distacco" sono quelli che raggiungono la maggiore presa di distanza dalla critica di De Sanctis e vanno ora considerati seguendo l'ordine cronologico storico-letterario, a cominciare dall'ampio saggio, *De Sanctis e le responsabilità dell'irresponsabile Petrarca*, di uno dei maggiori specialisti dell'argomento (sua la monografia sul poeta, il Mulino, Bologna 2008), Enrico Fenzi, che mette in luce con puntuali riscontri gli influssi soprattutto di Sismondi e di Quinet sul pensiero desanctisiano. Puntualizza, inoltre, che Petrarca vedeva nei governi municipali, il cui modello esemplare era Firenze, il centro propulsore delle guerre civili italiane, mentre riteneva che il governo signorile dei Visconti di Milano, in cui tali contrasti erano assenti,

rappresentava la vera e sola soluzione pacifica dei disordini cittadini: questa posizione è considerata da Fenzi un segno concreto del realismo politico del poeta. Il cittadino di Petrarca, al di fuori dell'orizzonte imperial-teologico, scoprendosi individuo solo dinanzi al Potere che gli si contrappone, comprende lucidamente di essere oppresso da meccanismi politici che non lo riguardano. Per De Sanctis, invece, la "pace" invocata da Petrarca era una rinuncia alla "libertà", per cui era sintomo di morte civile, una minaccia profonda e odiosa. Questa inclinazione verso una pace priva di libertà, data l'indubbia eccellenza del Petrarca lirico (assente nelle sue analisi critiche quello latino, a partire dal *Secretum*), era vista da De Sanctis come l'essenza stessa, la "personalizzazione" della decadenza italiana. A parere di Fenzi (che cita il già ricordato volume di Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, in cui De Sanctis è accusato di aver messo mano a un "colpo di stato" contro il classicismo e contro l'autore dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*), per attenuarne la portata il critico irpino lo esorcizza, fino a privarlo di dignità storica, sviluppando un assurdo ragionamento di questo tipo: Petrarca era fatto così, era debole di carattere, perciò la sua è una posizione «irresponsabile», che aveva però la responsabilità storica della decadenza italiana; insomma, per De Sanctis, un grande poeta come Petrarca, uno dei maggiori intellettuali di statura europea, era un individuo «più o meno incapace di intendere e di volere». Con una «mezza assoluzione», tra «repulsione e fascinazione», la critica desanctisiana, partendo da un'impostazione assolutamente non condivisibile,condanna il mostruoso ossimoro italiano, per cui all'identità estetica non corrisponde un'entità etico-politica, attraverso Petrarca, emettendo un giudizio anacronistico e lontanissimo dagli approdi ermeneutici moderni:

> La sua – quella di Sanctis – è stata dunque una scelta consapevole e, si potrebbe dire, addirittura coraggiosa, come quella che gli permetteva di salvare il salvabile (ed era molto!) e di occultare dietro la cortina di una presunta debolezza di carattere e d'ingegno l'irriducibile, orrido spettro del male che doveva essere schiacciato per sempre, se si voleva un altro destino per l'Italia. Così, il risorgimentale e romantico De Sanctis accampa il ritratto di un Petrarca che avrebbe vissuto il dramma della incipiente decadenza in maniera candidamente inconsapevole, traducendolo nelle misure individuali di una malinconica frustrazione esistenziale e approntando per i posteri i conforti di una bellezza astratta dalla realtà (AD, 107-8).

Con Boccaccio, di cui è attento studioso Giancarlo Alfano, le cose non vanno meglio per De Sanctis, anzi peggiorano. Alfano, in *Il «primo» e il «secondo secolo». La questione Boccaccio tra periodizzazione e interpretazione*, rileva che il nome di De Sanctis ormai non compare più nelle bibliografie sull'Autore del *Decameron*. Si deve a Salvatore Battaglia l'aver messo in evidenza l'"abbaglio" di De Sanctis, che aveva consegnato il capolavoro del Certaldese al mondo del puro istinto «per amore di contrasto» con la *Divina Commedia*, mentre Boccaccio appartiene, come anche per Vittore Branca, alla civiltà cristiana medievale. Non a caso, avverte Alfano, Quondam, attraverso uno studio sull'*impact factor*, ha rilevato l'assenza della stessa *Storia* di De Sanctis dai *citabilia* odierni, tanto

che forse l'unico suo giudizio accettabile è l'avere ritenuto Boccaccio maestro di tutti gli stili, trattando diversi argomenti in diverse novelle. Rispetto a Dante, protagonista assoluto della *Storia*, e a Machiavelli, nonostante le sue alte frequenze Boccaccio ne è solo il deuteragonista in negativo, agente di contrasto all'Alighieri. Inaccettabile, pertanto, lo schema desanctisiano di periodizzazione (un vero e proprio atto interpretativo), che pone, all'interno del Trecento, una cesura netta tra Medio Evo e Rinascimento, collocandovi in mezzo Petrarca, facendo di Boccaccio il rappresentante di un'epoca di edonismo e riducendo la sua arte al comico. Alfano, a questo punto, sottolinea con forza che il critico irpino, nonostante la sua appartenenza meridionale e campana,non aveva compreso che il centro alternativo a Firenze resterà per tutta la vita di Boccaccio la Napoli angioina, implicante un "suo" modo diverso di essere "medievale", il cui modello rimaneva la letteratura cavalleresca del mondo signorile e della corte di Roberto d'Angiò, mondo da lui rifiutato, come del resto il borbonico Regno di Napoli, verso il quale nelle pratiche interpretative attuali non esiste nessun problema di conflittualità diretta. Risulta evidente per Alfano, riprendendo la tesi, da lui condivisa, di Quondam (con il quale ha collaborato redigendo le Schede di analisi delle singole giornate, di tutte le novelle e dell'intera opera in un'ottima edizione del *Decameron*, Rizzoli, Milano 2013), che «nell'ambito degli studi di italianistica è pericolosamente venuta meno l'incidenza del dibattito metodologico nelle pratiche storiografiche, che hanno finito col rifluire verso un paradigma implicitamente (cioè non problematicamente) evolutivo, di solito accettato in maniera supina»:

> Un paradigma, bisogna aggiungere, incentrato proprio su quella frattura che De Sanctis volle vedere nell'affermazione di una cultura a vario titolo "cortigiana" che avrebbe staccato irrimediabilmente la letteratura dal processo civile nazionale. Il problema è della massima importanza, *ed è merito degli organizzatori di questo convegno di averci invitato a ragionare sul confronto tra la lezione desanctisiana e i «risultati critici» odierni*, che io intendo come invito a misurare gli effetti di quel modello storiografico, cosi sottilmente pervasivi nelle nostre pratiche da rendere in fin dei conti come sospesa, inefficace perché non realmente assunta l'altra opzione, quella proposta giusto cinquanta anni fa da Carlo Dionisotti in *Geografia e storia della letteratura italiana* (AD, 119).

Nel corsivo, si è inteso sottolineare che Giancarlo Alfano ha centrato in pieno il senso e la ragione del Convegno, mostrando, attraverso Boccaccio, con ampi e opportuni riferimenti, la "distanza", l'effettivo "distacco" dalla critica desanctisiana delle odierne teorie ermeneutiche e pratiche letterarie d'indagine testuale.

Né la situazione migliora per De Sanctis, maggiormente accentuandosi il "distacco" dalla sua impostazione critica, quando si entra nel secolo XVII post-tridentino e controriformistico, dominato dalla cultura barocca che, com'è noto, interamente rifiutò, come rileva Luigi Montella, in *L'antirealismo della poesia lirico-elegiaca nel Seicento*, per il quale, invece, la civiltà del Barocco è attraversata da una nuova e originale visione prospettica, comune alla prosa scientifica, in cui risulta chiaramente visibile. De Sanctis non comprese i poeti barocchi che seppero esprimere un disagio esistenziale molto lontano dai fervori

patriottici, per lui ineludibili, vedendo in loro e soprattutto in Giambattista Marino dei letterati interessati solo al culto della forma, perché non fu in grado di coglierne la carica sperimentale, del tutto libera ed emancipata dalle anguste regole del Bembo. Per Montella, attento studioso dei lirici meridionali, questi poeti non furono affatto degli isolati, ma composero le loro opere poetiche in un ampio e complessivo contesto culturale, che aveva ribaltato la concezione antropocentrica con nuove scoperte e trasmesso un sapere tanto sorprendentemente originale da richiedere inediti strumenti linguistici e stilistici di comunicazione. La poesia barocca, pertanto, non fu compresa da De Sanctis, mentre per la critica letteraria moderna è una forma espressiva diversa dai modelli estetici da lui privilegiati, capace di rappresentare una realtà fatta di molteplici verità, una vertiginosa immagine dell'universo, attraverso un imprevisto scatto metaforico e un raffinato esercizio intellettuale, dove la stessa struttura retorica invita ossimoricamente il lettore a non perdere il contatto con il mondo reale:

> Francesco De Sanctis, cui va il merito di essersi posto sempre in maniera dialettica di fronte agli autori della nostra storia letteraria, pure nel complesso ordito di scrittori presentati in continua contrapposizione tra loro, nonostante la forza delle sue convinzioni, lascia di fianco, se non proprio in antitesi, alle sue dissertazioni critiche ampi margini entro i quali poter situare ulteriori e più moderne esegesi. Avviene così che l'accusa di decadenza o di antirealismo della poesia lirico-elegiaca del secolo decimosettimo viene attenuata dalla giustificazione di trovarsi nella continuazione di una pratica già consolidata, lasciandoci la possibilità di cogliere, nelle pieghe della propensione verso la struttura armonica del verso, l'emotività, l'esitazione, il turbamento, il sentimento che accompagna l'esperienza della poesia barocca (CD, 107-8).

10.2. *Il Distacco. D. Russo: Tasso e Marino, E. Ajello: Goldoni, G. Ruozzi: la Nuova Letteratura*

Anche Dario Russo, individuati, in *La lode e il biasimo nella «Storia» di De Sanctis*, i campi semantici utilizzati dal critico irpino in maniera ripetitiva per dare giudizi, in base ai suoi presupposti ideologici, positivi o negativi, ricorda due casi esemplari di incomprensione e, dunque, di "distanza" dalle esegesi moderne: di Tasso, che si salva a stento, perché alla fine De Sanctis decide di risparmiare una stroncatura alla *Gerusalemme Liberata*, e di Marino, poeta certamente a lui non gradito, ma che tuttavia gratifica con «una sorta di complimento», considerandolo non un «freddo imitatore» e mitigando il suo giudizio con la constatazione che non riuscì a «sottrarsi allo spirito del suo tempo»:

> De Sanctis decide di esprimerlo in una stentorea triade dialettica: «Dicesi che fu il corruttore del suo secolo. Piuttosto è lecito di dire che il secolo corruppe lui, o per dire con più esattezza, non ci fu corrotti, né corruttori». È una brevissima e debole apologia di Marino, che tuttavia stempera l'ironia riservata al poeta al momento della sua introduzione,

> quando era stato presentato al lettore tramite un elenco di riconoscimenti e un'antitesi dal sapore decisamente più sarcastico che denotativo: «Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma da' più chiari uomini di quel tempo» (CD, 119).

Sulla stessa lunghezza d'onda del "Distacco", Epifanio Ajello, in *De Sanctis, Goldoni, Zola, e un «telescopio»*, osserva che De Sanctis già su Goldoni aveva scritto *La forza comica*, rilevandone l'abilità tecnica dell'artista, ma la mancanza del mondo interiore della coscienza, anche se lo considera il restauratore del vero e del naturale. Il "telescopio" passa, quindi, per volontà di De Sanctis dalle mani di Galileo a quelle di Goldoni, per far parte della nuova letteratura e proscriverne il fantastico e il declamatorio: un attrezzo, insinua acutamente Ajello, da potersi usare anche per il realismo di Zola. De Sanctis, tuttavia, ha sì "appoggiato" sulla Nuova Letteratura Goldoni con il suo telescopio, ma vi gira intorno con giudizi contraddittori, negativi e positivi, dal momento che il suo centro è lo studio dell'uomo: la valutazione di Goldoni resta, quindi, "inconclusa", indice di una diffidenza suggeritagli dalla drammaturgia ottocentesca. Goldoni, secondo Ajello, finisce per stare "di lato", non entra nel flusso e nell'impianto progressivo della struttura storiografica, anche se De Sanctis gli affida il compito di misurare il tasso di realismo nella nuova letteratura e di demolire il fiabesco di Gozzi, perché lo fa comparire ogni volta che si tratta di ritrarre dal vero. Infatti, se il critico irpino guardasse anche lui nel telescopio di Goldoni, gli potrebbero apparire, insieme con i teatri veneziani, i romanzi di Zola, perché, osserva finemente Ajello, i lemmi usati per Goldoni si ritrovano e sembrano andar bene anche per Zola: due mondi lontani, ma tra cui, forse inconsapevolmente, aveva scoperto una relazione, avendo il primo, l'italiano, ritratto la crisi della borghesia veneta, l'altro, il francese, quella della società al tempo di Luigi Filippo, rappresentata nella saga dei Rougon-Macquart. Anche in questi casi esemplari viene confermata la tendenza desanctisiana a ripetere, in maniera angusta e limitata, gli stessi termini descrittivi per autori molto distanti tra di loro, con uno sguardo critico lontanissimo dalle pratiche interpretative moderne, a cui non fanno velo le preoccupazioni ideologiche ed etico-politiche, che per il critico irpino sono tutte interne al clima storico tardo-ottocentesco. Attento studioso di Goldoni e dei rapporti della letteratura con la fotografia, così Ajello si avvia alla conclusione:

> Ma, ora, per finire davvero, mi si consenta un ultimo passamano di questo benedetto telescopio: se lo togliessimo da sotto gli occhi di Goldoni e anche dalle mani di De Sanctis, vedremmo, forse, che funzionerebbe egregiamente allo stesso modo anche sotto altri occhi, ad esempio, di un autore che sta lì accanto, quasi invisibile, e sono quelli del Verga, pronto ad avvicinare e ad assumere, debitamente rovesciato, in un gioco di ottiche, la funzione di microscopia (o fotografia), tanto cara non soltanto allo scrittore francese ma anche ai veristi siciliani, Verga, Capuana e De Roberto, (e si potrebbe andare, per sillogismo, lungo l'articolo di Capuana sull'*Assommoir* dove è presente il parallelo tra lo scrittore francese e i *Malavoglia*). Il registro dell'osservare (dove «l'obiettivo, obiettivamente non vede che

> "vinti"») e del 'riprodurre' (scientificamente) è anche al fondo dell'esemplare prefazione del Verga ai *Malavoglia* (Fratelli Treves, 1881, le date sono talvolta importanti) – e facciamo attenzione ai sostantivi e agli aggettivi usati da Verga, che son giunti sin qui a frotte, e sono quasi gli stessi di quelli adoprati da De Sanctis per Goldoni, e che – come scrive Roland Barthes – sono «le porte del linguaggio da cui penetrano a fiotti ideologia e immaginario» (AD, 184-85).

Per Gino Ruozzi, in *La nuova letteratura, «corrispondenza tra il pensiero e l'azione»*, si può ipotizzare una continuità tra la modernità di Machiavelli e la breccia di Porta Pia; questa è la conclusione dell'altra: il crollo del potere temporale della Chiesa che impediva l'unità d'Italia. Si spiega così il celebre accostamento fatto da De Sanctis: "Viva l'unità d'Italia. Sia gloria a Machiavelli". Questa fiducia di De Sanctis è vista da Ruozzi come analoga a quella conclusiva del *Principe*: la chimerica esortazione agli Italiani destinata per tre secoli al fallimento. Anche De Sanctis che, come il suo Machiavelli, auspicava tempi nuovi, sbaglia, perché seguiranno, invece, le tragedie del Novecento: la sua è una previsione illusoria e, pertanto, con la sua lungimiranza, realistica e pessimistica, coglieva più nel segno Guicciardini. Se quel che conta allora è lo spirito critico, questo troverà una sua attuazione nell'ironia di Zeno, piuttosto che nel volitivo fervore di De Sanctis. Sulla base di tali perspicaci considerazioni, Ruozzi ritiene chiarita la ragione del modo di procedere estremamente generico e astratto del discorso desanctisiano, quando viene meno l'"appiglio" dei "ritratti", dove si raggiunge una maggiore concretezza. Lo stesso linguaggio di De Sanctis, in omologia all'impostazione concettuale dei suoi scritti e al suo illusorio profetismo, è intriso di termini religiosi ("risurrezione", "redentore", ecc.) in chiave laica, come del resto quello di Machiavelli, tanto da "inventare" anche per la critica una paradossale logica mistico-laica di calco mazziniano:

> La sua è quindi tutt'altro che una storia realistica, perché il profilo è intrinsecamente tendenzioso e parziale […] Verso De Sanctis si può provare insofferenza nei confronti di questa eccessiva esibizione della poetica dell'impegno, dell'evidente simpatia per autori organici a un progetto e a un obiettivo extra letterario, che sappiamo avere spesso causato gravi danni alla qualità estetica e alla libertà d'espressione. Ma per De Sanctis si tratta di una peculiarità imprescindibile (AD, 210).

10.3. *Il Distacco. L. Castori: Monti, E. Lamberti: Foscolo e l'intertestualità moderna, A. Morace: Romanticismo calabrese*

Nel suo contributo, *«Se si fosse ritratto nella verità della sua natura, potea da lui uscire un poeta». Monti: immaginazione e sentimento*, Loredana Castori, dopo un opportuno riscontro, giunge alla conclusione che il giudizio di De Sanctis su Monti è formulato attraverso Leopardi. Quando si pensa, infatti, allo *Zibaldone*, l'attenzione converge sulla prima edizione, uscita, mentore Carducci, a fine Ottocento e, quindi, non conosciuta

dal critico irpino; ma fin dal 1863, e poi nel 1870, Giuseppe Chiarini aveva pubblicato alcune pagine dell'opera, dove aveva certamente letto proprio il giudizio di Leopardi su Monti. L'ascendenza del poeta appare evidente nel giudizio sulla *Bassvilliana*, in cui De Sanctis ripropone lo schema leopardiano, che la Castori confronta con la critica recente, soprattutto di Muscetta e di Mineo,concorde nel ritenere il poema montiano un'opera non di poesia, ma tuttavia centrale nell'ideologia del tempo. Naturalmente nel pensiero desanctisiano il rifiuto del modello Monti è fondamentale, perché considerava le sue composizioni come delle "macchine poderose senza forza":

> Dal punto di vista della tradizione Leopardi segue Monti nella continuazione "ideale" della *Crestomazia* poetica e la sua missione «è quella di dotare di "buona lingua" e di "buono stile" la poesia italiana contemporanea». In questo senso Francesco De Sanctis, con la sua *Storia della letteratura italiana* fatta anche di antitesi tra un autore e un altro, tra un'opera e un'altra, dimostra in controluce come a fare da contrasto a Monti è proprio Leopardi, in cui il binomio arte-vita riprende vigore con la sua lezione di proprietà del linguaggio e la sua forza con cui egli dimostra di saper argomentare e difendere criticamente il proprio ideale (AD, 226).

Enza Lamberti, in *«L'ultimo cavaliere errante de' tempi moderni». «Dei Sepolcri» di Foscolo dalla «coscienza» desanctisiana alla critica intertestuale del Novecento*, si sofferma prevalentemente sul saggio del 1871 e lo scandaglia a fondo in due tempi: nel primo rileva che De Sanctis vede anzitutto Foscolo come uomo del Settecento, perché allora il suo modello era Manzoni; non tenendo conto della *Notizia biografica* inserita nell'edizione zurighese dell'*Ortis*, ignora l'«armonia della dissonanza» teorizzata dal poeta per il suo romanzo e, dunque, non ne comprende lo stile, omologo allo stato febbrile dell'opera, né la sua dimensione scritturale, messa poi in luce dalla Terzoli, né la vera differenza dal *Werther*, in cui centrale è la natura, non la storia, come invece nelle *Ultime lettere*. La Lamberti, richiamando a confronto i fondamentali apprezzamenti del Binni, che intuisce nell'edizione del 1802 una «forza esplosiva ineguagliata», e di Edoardo Sanguineti, che la definisce una «testimonianza epocale», sottolinea che il giudizio negativo dato da De Sanctis all'*Ortis* ne segna un netto "distacco" dalle esegesi moderne. Osserva, inoltre, che il critico irpino "gioca" nell'analisi dei *Sepolcri* sempre sui soliti lemmi generici di «coscienza» e «mondo interiore», ma in realtà dedica al capolavoro foscoliano, vale a dire alla più grande poesia civile della letteratura italiana, solo cinque delle trentacinque pagine del saggio, anche se risulta interessante la sua idea che la profezia di Cassandra deve essere intesa come la voce della storia. La distanza di De Sanctis dalla critica moderna si accentua con il giudizio negativo sulle *Grazie*: siamo non solo lontani dall'eccellente operazione filologica dello Scotti, ma soprattutto dalle interpretazioni che nel poema incompiuto e frammentario riescono a intuire la vicinanza alla storia del tempo, il superamento delle sue tragedie con la civiltà delle arti e della poesia. Infine, in questo quadro negativo della critica di De Sanctis, la Lamberti inserisce il suo completo silenzio sul nuovo personaggio di Didimo Chierico, ricordando le finissime analisi del Fubini, sulla pregevole traduzione del *Viaggio*

sentimentale di Sterne, sulla saggistica letteraria e storico-politica del periodo "inglese". Nel secondo tempo del suo contributo, la Lamberti affronta alcuni problemi connessi ai metodi intertestuali moderni, coinvolgendo i rapporti studiati dal Muscetta, ideale prosecutore e corregionale di De Sanctis, tra il Carme foscoliano e i poemetti di Legouvé e di Delille, facendo osservare con puntuali riscontri che questa analisi comparativa era stata già fatta dal Cian, né si può ridurre alla generica annotazione sull'estro inventivo e compositivo di Foscolo rispetto ai poeti francesi, come prospettato dal Muscetta, in questo erede del metodo desanctisiano lontanissimo dagli innovativi approdi intertestuali dell'esegesi novecentesca. Insomma, conclude la Lamberti, è davvero sorprendente che, pur essendo Foscolo un poeta a lui vicino per l'idea civile della letteratura come essenziale alla fondazione della nazione, la distanza di De Sanctis dalla critica moderna, da un punto di vista strettamente letterario, risulta enorme e incolmabile, soprattutto quando applica il suo gusto per le coppie oppositive che sfocia nel generico:

> Anzitutto, sempre per il suo gusto delle coppie oppositive, intesse la parte iniziale con la contrapposizione di quello che Foscolo aveva composto prima e la stesura stessa dei celebri 295 endecasillabi, scandita da deittici, in evidenza anaforica, nell'*incipit* di diversi periodi: *quel*, per alludere al prima, e *qui*, per riferirsi ai *Sepolcri*. E, dunque, De Sanctis ragiona così: se nell'opera giovanile, il prima, «*quel* suo filosofismo, malattia del secolo, e che è anche malattia di Jacopo, il quale prima di uccidersi ti dà una filosofia del suicidio», invece, (ora, nel carme, suo capolavoro) «*qui* è altezza di meditazione profondata nelle più intime regioni della moralità umana»; e, ancora: «*quel* suo classicismo di obbligo, una specie di abbellimento convenzionale, entro il quale la vita perde la purità dei suoi lineamenti, *qui* lascia la sua faccia mitologica e diviene umano. Ilio e la Troade ci è così vicino, come Firenze e Santa Croce» (CD, 63).

Aldo Morace, in *De Sanctis e il romanticismo calabrese*, riconosce che senza De Sanctis il romanticismo calabrese sarebbe restato escluso dalla storia letteraria, ma, dopo un'analisi accurata, in cui sottolinea l'acume del critico nel mettere in evidenza lo stampo byroniano di questo romanticismo rispetto a quello napoletano e l'importanza delle novelle in versi di Mauro e di Padula, ritiene infondati i suoi giudizi, quando «li consegnava in una luce definitoria e per certi aspetti imprigionante, soprattutto quando essi venivano funzionalizzati ad una teorizzazione generalizzata e polemica di ordine metrico, che slittava in apriorismi valutativi ed in impuntature umorali». Per De Sanctis, la "matericità" delle vicende narrate e la frattura deliberata dei piani stilistici sono inaccettabili, perché lontani dalla medietà e "naturalezza" del suo modello, Manzoni; pertanto, intuisce, ma non motiva l'alterità e l'originalità della produzione calabrese, dimostrando di avere un'imperfetta comprensione di questo fenomeno, interpretato bene solo dalla critica moderna, a cominciare dal Piromalli. Secondo Morace, che è uno dei maggiori studiosi della produzione letteraria calabrese, il critico irpino, attenuando, se non proprio azzerando, la loro impostazione rivoluzionaria, riconduce l'estremismo politico dei romantici calabresi nell'alveo della scuola liberale:

> I romantici hanno costituito un fattore nuovo e rivoluzionario perché manifestazione di una cultura per la prima volta autenticamente calabrese, dopo l'esempio isolato del Campanella, proprio in virtù dei profondi – e a volte urticanti – legami con la realtà sociale e politica, che caratterizzano il movimento rispetto a tutte le altre forme regionalistiche di letteratura di quel tempo, senza che il filtro interposto dalla formalizzazione espressiva giunga ad ottundere la brutalità dei contrasti sociali, la violenza della protesta e della ribellione, ricevendo anzi proprio dal byronismo – trasposto originalmente nella storia e nella società calabrese – la simbolizzazione drammatica e protestataria di una situazione secolarmente esplosiva. È una linea che si è poi connessa, alimentandole vitalmente, ad esperienze più moderne e decantate, più aperte verso un mondo non strettamente provinciale e calabrese: una 'condizione umana' che si è tradotta ed incarnata in una forma aspra e mai pacificata, ricca di immagini naturali, risolvendosi in timbro, colore, ritmo stilistico, sempre forte e aspro perché sempre e comunque letteratura di memorabile protesta, destinata a propagarsi sino al nostro presente – quasi come un disco rigato che reiteri la stessa nota –proprio perché legata al permanere senza catarsi di una dimensione storica (e dunque del realismo di denunzia che la impronta) anche negli scrittori della diaspora, che al di là del mero radicamento biografico continuano da lontano a nutrire la propria arte di nostalgia e di ribellione, rimanendo pervicacemente legati ad ambientazioni, a tematiche ed a logiche espressive orbitanti nella 'calabritudine' (AD, 242-43).

10.4. *Il Distacco. F. Livi: Manzoni, R. Giulio: Leopardi*

Alle riserve di Morace, in merito ai giudizi desanctisiani sui romantici calabresi, e a quelle ancora più severe della Lamberti, nella misura in cui toccavano uno degli autori canonici della letteratura italiana e tra gli antesignani della poesia civile, come Foscolo, si aggiungono le forti limitazioni di François Livi, ed è questo ancora più sorprendente, sulla interpretazione desanctisiana di un altro autore canonico, e per giunta modello di prosa romanzesca, Alessandro Manzoni. Lo studioso francese, prestigioso italianista della parigina Sorbonne, tra i più esperti conoscitori dell'autore dei *Promessi sposi*, in *«Manzoni è artista a dispetto del suo sistema». De Sanctis lettore del Manzoni*, ricostruisce ed esamina tutte le opere manzoniane, analizzate da De Sanctis, i cui giudizi, essendo lo scrittore ancora in vita, contengono, a suo avviso, molte approssimazioni storiche e inesattezze estetiche. Sorprende che, nonostante lo abbia scelto a modello, tra il critico irpino e Manzoni non si stabilisce una vera "empatia", anche perché passerà, negli anni, dall'ammirazione alle riserve. Livi riconosce e loda il finissimo intuito e l'acume ermeneutico di De Sanctis, ma esprime un netto "distacco" dai suoi pregiudizi ideologici, che finiscono per indebolire la sua interpretazione del romanzo, soprattutto quando vi applica lo stesso schema oppositivo, usato anche per le opere di Dante e di Tasso, basato sulla supposta discordanza tra le intenzioni teoriche e la realizzazione poetica. Bravo, dunque, De Sanctis nelle analisi di alcuni personaggi, tra cui Don Abbondio, ma confuso e inaccettabile, quando, secondo Livi, dà del Cristianesimo una definizione caricaturale

e una valutazione negativa delle tragedie manzoniane, che i suoi pregiudizi non gli fanno capire. Questo dipende dal fatto che, tutto sommato, il critico irpino raffigura in Manzoni un ideale "inoperante", perché, non riuscendo a cogliere la sua visione unitaria della storia, di Dio e degli uomini, gli sfugge la comprensione che la religione non è un limite, ma è viva sostanza della sua arte. Di qui il "distacco" inappellabile di Livi su De Sanctis critico di Manzoni; concludendo il suo saggio, perentoriamente afferma che le pagine desanctisiane sul maggiore romanziere italiano non possono dialogare con il XXI secolo:

> Non si può certo rimproverare al critico di non conoscere i lavori di Gérard Genette ma è difficile ormai non analizzare in modi più scaltro le voci narrative del romanzo, il rapporto tra l'anonimo autore della cronaca seicentesca e il narratore che la trascrive, gli interventi metanarrativi, le fonti storiche, citate letteralmente, il gioco complesso di focalizzazioni, esterne e interne, l'alternarsi di voci narrative, come anche la tecnica dei dialoghi, il problema della conclusione, idilliaca o no, del romanzo. Il rapporto tra romanzo e poetica del Manzoni è ormai impostato in altro modo. Sono le problematiche stesse del De Sanctis ad apparire superate. Dopo gli studi e i commenti di Giovanni Getto, Giorgio Petrocchi, Ferruccio Ulivi, Ezio Raimondi, Aurelia Accame Bobbio, Giorgio Bárberi Squarotti, Enrico Ghidetti, Vittorio Spinazzola, per limitarmi a questi autori, le pagine del De Sanctis conservano il loro valore storico, ma ben poco possono dialogare con il XXI secolo: appartengono a un passato glorioso quanto remoto. Rimangono, ripeto, le analisi di singoli episodi nelle quali De Sanctis rivela le sue eccezionali qualità di critico. Riscrivendo il giudizio che figura nel titolo di questa relazione, concludo che «De Sanctis è grande interprete di Manzoni a dispetto dei suoi pregiudizi ideologici» o meglio nei limiti impostigli da questi pregiudizi (AD, 271-72).

Se a Foscolo e a Manzoni si aggiunge l'altro autore canonico, il suo poeta "diletto", che completa il trittico del primo Ottocentesco, Leopardi, il "distacco" da De Sanctis della critica letteraria moderna aumenta considerevolmente e in maniera irreversibile, come si evince dall'ampio saggio finale della curatrice stessa del Convegno, che chiude, alla fine del percorso diacronico, tutti, con il suo, i venticinque contributi. La Giulio, in *Leopardi: il poeta «diletto» e la ricerca della modernità*, prende come filo conduttore il celebre *Studio su Leopardi* del 1885, in cui fa convergere tutti gli altri scritti di De Sanctis, compreso il precedente saggio sull'*Epistolario*, che finisce per influenzarne il taglio prevalentemente biografico. Comincia, pertanto, dal racconto dell'incontro, presso la scuola del Puoti, di De Sanctis giovane con Leopardi, che, visto come una fatale fusione di destini, anche attraverso il Debenedetti del più volte citato saggio *Critica ed autobiografia*, è stato mitizzato e, a suo avviso, ha funzionato in maniera fuorviante nell'interpretazione successiva del rapporto De Sanctis-Leopardi, «dando per scontato che il poeta diletto della giovinezza e amato per tutta la vita sia stato anche profondamente auscultato e totalmente compreso dal suo critico più autorevole». Se in altri contributi sono stati solo accennati o velocemente elencati gli interventi su Leopardi dei critici novecenteschi, la Giulio, invece, procede con uno stretto rapporto, opera dopo opera, ma con valore esemplare e paradigmatico,

mettendo specularmente in rapporto il giudizio desanctisiano con quello di uno studioso moderno. Nel caso iniziale della traduzione leopardiana del secondo libro dell'*Eneide*, il confronto immediato è tra il giudizio severo e generico di De Sanctis e il diverso giudizio critico-filologico del Bigi e del Blasucci, che ne rilevano l'importanza, perché vi trovano il costituirsi del linguaggio poetico di Leopardi. Tra gli esempi significativi sceglie due Canti, particolarmente studiati a scuola e presenti nell'immaginario collettivo, *All'Italia* e *L'Infinito*, per misurare sul campo il reale"distacco" dei critici moderni da De Sanctis che, com'è noto, della prima canzone del poeta sottolineò genericamente la giovanile retorica (a fronte di un giudizio più equo e attento all'organizzazione formale del Carducci), mentre per Binni vi culmina la "volitività eroica" di Leopardi, il suo agonismo. A questo punto, la Giulio coglie l'occasione per riprendere un'osservazione del Contini su De Sanctis, che, a duo avviso, "dantizza"e "manzonizza" Leopardi, proprio nel momento in cui decide di fare del 1869, anno di inizio della composizione della *Storia della letteratura italiana*, il baricentro delle sue argomentazioni. Osserva, infatti, che, in quel periodo, il critico irpino scrive il celebre saggio su Francesca da Rimini, in cui, a parte alcuni giudizi oggi inaccettabili, si muove con il consueto *topos* della "contraddizione" (il celebre *Leitmotiv* dell'"effetto contrario che si propone"), ripreso dal dialogo del 1858 su *Schopenhauer e Leopardi*: a ben vedere, questo schema è lo stesso che usa per Francesca, condannata, ma «vereconda», per cui – insinua la Giulio – nel saggio del 1869 togliete Francesca e vi appare Leopardi del 1858. Questa griglia ermeneutica della "contraddizione" ritorna, come una specie di corto circuito, anche quando De Sanctis deve collocare Leopardi alla fine della sua *Storia*, dove non riesce ad andare oltre alla solita terminologia della «coscienza» e di «esplorare il proprio petto», tant'è vero che, avvedutosi dell'impasse, sceglierà di isolarlo e trattarlo a parte in un'opera monografica. Non diversamente vanno le interpretazioni desanctisiane dell'*Infinito* e degli altri *Canti*: la Giulio vi mette in risalto le originali intuizioni di De Sanctis, ma anche i suoi giudizi fuorvianti, come, ad esempio, la sorprendente preferenza da lui accordata *Alla luna* rispetto a *L'infinito* solo perché vede nella prima lirica la «bonomia e l'ingenuità» che manca all'altra: si stenta a credere che questo giudizio riguarda proprio i famosi quindici endecasillabi, in cui De Sanctis rileva finanche una disposizione "religiosa" del sensista Leopardi, diversamente dagli approdi moderni delle più rigorose esegesi, da Binni a Rigoni, e dei puntuali e recenti studi sull'"indefinito" in Leopardi. Va anche ricordato che il critico irpino svaluta tutta la poesia di Leopardi degli ultimi anni fino alla *Ginestra*, su cui si è da tempo aperta una nuova stagione critica, per non dire dei giudizi completamente negativi sulle *Operette morali*, non comunque giustificati dalla sua non conoscenza dello *Zibaldone*, ormai rifiutati e ribaltati da una critica più consapevole, sul piano filosofico e filologico, da Fubini a Bigi, a Blasucci. Per sostenere la tesi centrale di tutto il suo saggio, la Giulio, dopo avere attentamente individuati alcuni tra i più clamorosi "abbagli" critici di De Sanctis, ne riprende ancora un giudizio, erroneamente negativo da lui dato, oltre vent'anni dopo, a un suo stesso saggio del 1855, in cui aveva analizzato la canzone leopardiana *Alla sua Donna*, ritenuto frutto di una critica aprioristica. Rileggendo questo saggio, si accorge che, contrariamente alle riserve del suo autore, vi emerge in primo piano un'acuta

sottigliezza intellettuale, sia pure di matrice hegeliana (Hegel, ancora una volta, maestro di pensiero, secondo un'osservazione del Contini), e che il capitolo della *Storia* del 1883, in cui è in buona sostanza ripresa l'indagine desanctisiana della canzone leopardiana, risulta, a suo avviso, il più riuscito dell'intera monografia sul piano ermeneutico, proprio perché già eccellente era il saggio del 1855. In questo lavoro De Sanctis riesce a cogliere con estrema precisione quegli aspetti della poesia di Leopardi che lo fanno a pieno titolo entrare nella grande lirica europea moderna (il «pensare con l'immaginazione»), sfuggitigli poi e non compresi in tutta la sua successiva produzione storico-letteraria, quando le sue prodigiose intuizioni euristiche si appanneranno sotto il peso dell'oratoria civile dell'uomo delle istituzioni e del moralista riformatore:

> Il lavoro del trentottenne critico su uno dei vertici della poesia leopardiana, steso durante la sua permanenza a Zurigo, a contatto con la cultura mitteleuropea (sia pure con residui del giovanile hegelismo, non necessariamente da ritenere remore inopportune), è forse non solo superiore a tanti suoi scritti posteriori, ma proprio rispetto a questi, maggiormente chiusi in un perimetro nazionale e tardo-ottocentesco, più fecondo di elementi tesi alla ricerca e alla definizione di una poesia lirica moderna. […] In questo lavoro, in cui è meglio definito il carattere della lirica moderna e soprattutto il ruolo di Leopardi nel contesto della poesia europea (e in pochi altri momenti della sua attività letteraria), si verifica, quindi, l'empatia, l'"osmosi", intravista da Giacomo Debenedetti, tra il critico e il suo poeta diletto; proprio in quel lontano saggio del 1855, che oltre vent'anni dopo l'anziano professore, ideologicamente proteso verso un'opera etica e civile di educatore politico degli italiani per le sorti presenti e future della nazione, aveva ritenuto superato (AD, 308; 310).

Una riscoperta di alcuni aspetti originali della critica di De Sanctis, questa della Giulio, ma fatta seguendo un percorso del tutto diverso dai metodi di indagine dominanti e ispirati a un punto di vista anacronisticamente "politico" della sua produzione specificamente letteraria, che gli autori delle relazioni pubblicate negli Atti del Convegno di Salerno hanno valutato in rapporto alla critica letteraria moderna.

Saggi

Clara Allasia

«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca

Pour qui écris-tu ça?
mi dice un sifone d'acqua che mi sciacqua un gabinetto […]
C'est pour ta mère, p'tit con:
E. Sanguineti, *Postkarten*, 21

– Comunque non credo che questo sia un Duchamp originale. Conosco quest'opera e dentro è perfettamente pulita.
– E in quasi vent'anni volete che nessuno ci abbia pisciato dentro?
M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*

Ci sono talora alcuni elementi che, a dispetto di evidenze critiche e biografiche, avvicinano autori apparentemente assai distanti. È questo il caso, sia pure con ovvi distinguo, di Edoardo Sanguineti e Michele Mari. Nell'imponente teca lessicografica della *Sanguineti's Wunderkammer*, Mari non compare mai né, a mia nozione, nei suoi saggi si è mai occupato di Sanguineti e, pur citando di sfuggita il figlio Federico in *Leggenda privata*, non ha perso occasione di ribadire il suo «fastidio» la sua «non empatia»[1] nei confronti del Gruppo '63.

Eppure entrambi gli autori sono accomunati dall'insistenza con cui restituiscono al lettore la propria immagine, sia pure distorta e riflessa, nell'opera letteraria[2] che è, sempre, inevitabilmente mediata attraverso le altre arti: entrambi vivono una contiguità costante, nel caso di Mari giustificata anche da ragioni familiari, con il mondo dell'arte e del *design*, fino a far diventare note opere d'arte oggetti più o meno centrali nello svi-

[1] *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a c. di C. Mazza Galanti, Minimum Fax, Roma 2019, pp. 22-23, tale opinione era già stata espressa nella più breve *Conversazione con Michele Mari*, in C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, Cadmo, Firenze 2011, p. 178.

[2] Non sempre fino «alla sovrapposizione, fluida e maliziosa tra autore ed eroe» (G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 98), perché per entrambi tutto il valore della presenza aggiunto si gioca, appunto, sullo scarto. Cfr. in particolare *Scuola di demoni*, cit., pp. 50-51.

luppo narrativo delle loro trame e nei loro versi: dalle tele di Mantegna e Dürer, a *Cassa Sistina* di Ceroli e ai quadri di Carol Rama per Sanguineti[3], dalla citazione esplicita di *Falce e martello* di Enzo Mari, inconsciamente replicata dal prodigioso personaggio di Felice[4] in *Verderame*, fino a, senza alcuna pretesa di esaustività, la fontana di Duchamp e *Cadeau* di Man Ray in *Tutto il ferro della Torre Eiffel*.

Non solo pittura e scultura ma anche cinema, infatti la settima arte fornisce a entrambi continui elementi di ispirazione: da Ejzenštejn fino a Von Trier per Sanguineti[5], dall'espressionismo tedesco e dal western dei «numi amici»[6], fino al thriller, alla fantascienza, al fantasy e all'horror per Mari. Si osservi poi che gli scavi serali di Michele in *Verderame* sono scanditi da presunti «sceneggiat*i* a puntate» cioè quello che il protagonista considera, *tout court*, «il male»[7], indicati (eccetto la stevensoniana *Freccia nera* e l'aborrito *I ragazzi di Padre Tobia* per la «Tv dei ragazzi») con nomi di coppie di divi italiani dell'epoca, fino al vorticoso secondo incubo del protagonista (l'altro è dedicato, appunto, a «uno dei film più belli della sua vita», il *Cavaliere della valle solitaria*[8], dalla «giacchetta di pelle scamosciata / piena di frange svolazzanti»[9]) che coniuga il volto del più aristocratico vampiro della storia del cinema, Bela Lugosi[10] – aristocratico ma non esente da caduta essendo passato attraverso il purgatorio della collaborazione, troppo tardi rivalutata, con Ed Wood – e le maschere dei nostrani divi dello sceneggiato. In effetti, «involgaritosi nel varesotto» il conte dell'incubo non succhia direttamente il sangue alla sua vittima, la madre di Felice, ma lo fa succhiare, come un qualunque medico ottocentesco, dalle terribili lumache carnivore qui degradate a «sanguisughe», per poi travasarlo nelle bottiglie collocate nei sotterranei della villa: «chi sono? Ma sono il re degli sceneggiati! E voglio vivere in eterno perché gli sceneggiati non finiscano mai! E per questo ho bisogno di sangue, di tantissimo sangue!»[11].

Gli incubi di Michele meritano molta attenzione perché, cambiando libro ma non registro, approdiamo a *Leggenda privata* dove l'attacco «Mi vedevo dormire nel sogno,

[3] Si vedano N. LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 111-115 e il convincente saggio di E. SOTGIU, *Il giuoco dell'oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, in «Italianistica», XLI, 2 (2016), p. 144.

[4] «Aveva sostituito il disegno della falce e martello con un vero falcetto e un vero martello, inchiodati attraverso i manici e poi appesi al muro: solo un anno prima mio padre aveva esposto una cosa simile alla Triennale di Milano», M. MARI, *Verderame*, Einaudi, Torino 2007, p. 25.

[5] Mi permetto di rimandare a E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. PRONO e C. ALLASIA, Bonanno, Roma 2017.

[6] M. MARI, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Einaudi, Torino 2007, p. 88.

[7] ID., *Verderame*, cit., p. 160.

[8] Il film di George Stevens, del 1953, su cui MARI, *Verderame*, cit., pp. 125-127.

[9] MARI, *Cento poesie*, cit., p. 30.

[10] La locandina di *Dracula* uscito l'anno prima di *Freaks*, nel 1931, con la regia di Tod Browning compare, non commentata, a p. 61 di M. MARI-F. PERNIGO, *Asterhusher. Autobiografia per feticci*, Corraini, Mantova 2015; p. 90 nella nuova edizione accresciuta, sempre per Corraini, 2019. Per una riflessione sui lineamenti di Dracula M. MARI, *Stoker*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 376.

[11] ID., *Verderame*, cit., pp. 161-162.

scorporato da me»[12] fa pensare, immediatamente, al celebre sdoppiamento del protagonista in *Vampyr*, soprattutto quando, poco dopo, il narratore afferma che «in quel momento, rientrato in me, sono passato alla visione in soggettiva», fornendo una precisa indicazione cinematografica e riproducendo uno dei passaggi più celebri del film, quello della soggettiva dall'interno della bara, anche se qui il narratore è voltato di spalle. Se questo riferimento ha un senso, il precedente arrivo della Sagoma che «*lo* viene a scrutare da vicino, curva su di *lui* come una balia»[13], potrebbe essere un richiamo all'anziana e ributtante vampira del capolavoro di Dreyer, film su cui Sanguineti costruisce un intero romanzo, *Il giuoco dell'oca*, e non poche riflessioni[14].

Vampiri, dunque, un'immagine a cui ricorre indirettamente anche Gianluigi Simonetti nello spiegare che la «dimensione più vera» di un autore come Mari «riposa nel riuso creativo, irrorato di sangue fresco, di uno o più modelli consacrati di stile»[15]. Il «riuso creativo» non vale solo per i «modelli» ma, anche, per tutto l'armamentario intermediale che entra a costituire, in profondità, la scrittura. La suggestione dell'immagine vampiresca proviene da un saggio, intitolato *Vampirismo letterario*, già già evocato da Franca Sinopoli[16] e contenuto fra le «leggendarie […] pagine»[17] dei *Demoni e la pasta sfoglia*. Qui il fenomeno del vampirismo (non del vampiro che è, per eccellenza, Dracula «simpatico perché, come Alien, è solo, e perché, malinconico esteta, difendendo se stesso difende il passato»[18]) viene declinato in varie fasi, dalla «più semplice, consistente nell'appropriazione di bocconi mondani ma non nella loro digestione», fino al «vampirismo […] di certa scienza destinata a diventar fantascienza» o, ancora, «di quella speciale realtà che è la tradizione letteraria stessa (lo scrittore come vampiro dei propri padri, cioè succhiatore di un sangue già mille volte succhiato)»[19].

Colpisce subito il fatto che Mari non parli, nella prima parte, propriamente di vampirismo ma di «bocconi» e di mancata «digestione» e, poco prima, di «nutrimento». Potrebbe essere solo un problema lessicale se, fra le pagine dei *Demoni*, non ce ne fossero altre tre, contigue e precedenti a quelle appena evocate, intitolate *Serial killer*. Lì,

[12] Id., *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017, p. 59.

[13] Ivi, p. 8.

[14] «Questo è l'elemento che caratterizza […] tutta l'invenzione del film in quella che è la sequenza più bella: l'uomo, seduto sulla panchina, si sdoppia in un secondo Gray trasparente, fantasmatico […]. […] Avviene quindi il magnifico gioco della doppia visione dall'esterno e dall'interno della bara, in quella sequenza straordinaria in cui il trasporto della bara destinata al seppellimento viene visto interamente nell'ottica soggettiva del Gray defunto», Sanguineti, *Un poeta al cinema*, cit., pp. 85-86.

[15] Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 120.

[16] F. Sinopoli, *'Passages' della critica e riuso della tradizione letteraria in Michele Mari*, in *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, a c. di J. Bessière e F. Sinopoli, Bulzoni, Roma 2005, pp. 126-142, riprende gli stessi concetti F. Longo, *«Tutta la mia vita nella letteratura»: un circolo di scrittori nella narrativa di Michele Mari*, in *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, a cura di G. Corabi e B. Gizzi, Bulzoni, Roma 2006, pp. 305-318.

[17] A. Cortellessa, *Michele Mari, il ritorno del Demone*, in www.doppiozero.com, 28 giugno 2017.

[18] Mari, *Stoker*, cit., p. 378.

[19] Id., *Letteratura come vampirismo*, in *I demoni*, cit., pp. 407-408.

analizzando questa tipologia di «mostro» sostituitosi, ora che «l'idea del Male sembra essersi completamente mondanizzata», al «demone, *al*l'uomo lupo, *a*l vampiro» e, persino, all'«alieno», Mari osserva che il *serial killer*, proprio come il vampiro, «è solo» e pratica una serialità che «è un valore in se stesso», perché «ogni ripetizione appaga e consola, ci risarcisce dell'attesa, ci regala il piacere di riconoscimento e finalmente ci fa intravedere un principio di ordine nel caos dell'esistenza»[20]. Il suo fascino aumenterà poi significativamente se il mostro saprà articolare un meccanismo in cui tanto più sono «efferate le uccisioni […] tanto più elegante sarà il disegno che le scandisce»; ma, più ancora di questi elementi, a colpire la fantasia del pubblico («e a incrementare il successo letterario e cinematografico del *Silenzio degli innocenti*») è il cannibalismo a cui l'autore riconosce immediatamente «un altissimo valore rituale»[21]. Naturalmente poi è lo stesso Mari a dover ammettere che è poco probabile che un qualunque Jeffrey Dahmer abbia letto Frye, il *Tieste* o *Il mercante di Venezia*, cioè, diversamente detto, sia in grado di strutturare davvero il complesso discorso simbolico che ci si aspetterebbe da lui. Possiamo abbandonare queste pagine con qualche osservazione: il brano di Frye chiamato in causa (le pagine di *Anatomia della critica* in cui si tratta di *Immagini demoniche*) insiste sul concetto di «*pharmakos*» o «vittima sacrificale, che deve essere uccisa per accrescere la forza degli altri»[22]: quello che interessa Mari non è Camporesi, dunque, ma Frye, e non la (cattiva) coscienza rimossa del cannibalismo nelle carestie europee che genera gli orchi delle fiabe, ma un rituale mitico e altamente formalizzato, con cui il *serial killer* deve confrontarsi. Possiamo verificare che non è impresa facile, essendo il *serial killer* frutto, almeno in origine, di un processo di involgarimento, come testimonia un racconto del 2005 dove Sanguineti, per introdurre la polemica, a lui assai cara, sulla pornografia del mezzo televisivo in era berlusconiana, inserisce un *serial killer* cannibale nel racconto breve *Vociferazioni*[23].

Per trovare una versione più vicina al profilo tracciato da Mari bisogna tornare indietro di qualche anno: si tratta del racconto *La serietà della serie*, dove il narratore e colui che tiene in mano le fila della vicenda non si identificano. In una situazione più da episodio di serial televisivo che cinematografica, il narratore, oscuro topo d'appartamento, si

[20] ID., *Serial killer*, in ivi, pp. 404-405.

[21] Ivi, pp. 405-406.

[22] N. FRYE, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 194.

[23] «E se si fa vivo un uomo, per caso, una donna, non importa chi, non importa perché, io, che sono un criminale vero, che non resiste, io li faccio a pezzi tutti, come si vede bene in tv, tante volte, e gli cavo un occhio, gli occhi, con le dita, e gli strappo tutta la pelle, con le unghie, e gli rompo tutti i denti, con una pietra, e gli addento il cranio, e gli mangio il cuore, e gli succhio il fegato, ecc. ecc. È un'operazione un po' lunga. Ma io ci vado piano, apposta. Vuoi che faccio il cannibale, ancora? E io lo faccio, eccomi qua, di corsa. Vuoi che lo faccio anche con te? Se apri la tv, prima o poi, tu mi vedi. Siamo tutti come clonati, noi, i cannibali che non resistono. Ne vedi uno, facciamo il caso, che è un vero bruto e li hai già visti tutti. La mia vita di bruto, lo sai, è un pezzo qualunque di un qualunque fantasequel. Immagina che tu entri in un immenso sexy shop», E. SANGUINETI, *Vociferazioni*, in *Smorfie*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 418.

contrappone al Collezionista, un mostro senza nome che, dandogli del "voi", come nella vecchia traduzione di un giallo, si racconta:

> Vedete, "nella vita" io facevo il filologo. Avete un'idea di cosa significa? Significa incontrare un testo grasso, flaccido, pieno di macchie e di impurità, e dirgli: testo, io ti riporterò alla tua verità. […] Allora dovete scegliere gli strumenti più affilati: le lame della paleografia, la grattugia della *recensio*, lo squartamento della tradizione nelle nudità dello stemma, l'amputativo tronchese della variantistica: e poi sezionare, eviscerare, potare: e poi prendere dei secchi, delle casse, scavare delle fosse, e metterci dentro tutto quel crassume escerpato, tutta quella schifosa corruzione, ah! sto male soltanto a pensarci! Insomma, quando avete pulito e asciugato dappertutto siete voi due soli, voi e il testo, perfetto nella sua semplicità originaria, nudo, scheletrico, puro! Avete capito[24]?

Il povero ladro, penetrato per errore nell'antro, naturalmente naturalmente non può capire, non può capire e infatti gli tocca, prima di essere presumibilmente squartato fuori scena, una spiegazione che è, ancora una volta, un'illustrazione del concetto di «*pharmakos*»:

> Penso che non sappiate nemmeno cos'è l'ermeneutica, per cui ve lo dirò io. È la scienza dell'interpretare, sommamente decisiva al filologo e al critico. Ora immaginatevi questo: un uomo che per tutta la sua vita sveste e riveste i testi di interpretazioni, che li ruota fra le mani come prismi per trarne sempremai nuove luci, che inventa nuove rubriche ove ascriverli, un uomo che li palpa, i testi, e palpandoli li sente gonfi di tutte le interpretazioni che prima di lui altri uomini han dato loro, interpretazioni cui la sua, sopraggiungendo postrema, conferirà nuovi accenti… I capolavori! ma siamo noi che li abbiamo fatti diventare tali, leggendoli e rileggendoli, e caricandoli di senso fino a saturarli di storia e di energia, ecco, quando ho capito questa cosa io, il significatore, ho incominciato a chiedermi: e a me chi lo conferisce, il senso? chi mi interpreta[25]?

Ma più corretto sarebbe dire chi fornisce indizi per una lettura? Il Collezionista mescola le carte, bara, dissemina la scena del crimine di falsi indizi. Non direi che, esattamente come il serial killer ipotizzato nei *Demoni*, sia imparentabile a Jeffrey Dahmer che compare, a braccetto di Jack Torrance, il protagonista di *Shining*, in quella raccolta «sul filo del risentimento sottile come una lama»[26] che è *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*[27]. Entrambi fanno riferimento al proibito e al tabù, e a una possibile ma non scontata

[24] Mari, *La serietà della serie*, in Id., *Euridice aveva un cane*, Einaudi, Torino 2004, p. 98.

[25] Ivi, p. 99.

[26] B. Capaci, *L'allegoria della zucca. Cento poesie d'amore a Lady Hawke di Michele Mari*, in Id., *Presi dalle parole*, Pardes, Bologna 2010, p. 217.

[27] «Non aprite quella porta / non entrate nella stanza 237 dell'Overlook Hotel, / ricordati figliuolo che puoi andare dappertutto / tranne che nella soffitta / meglio non guardare cosa c'è / nel frigorifero di

ribellione, come nello straordinario catalogo di divieti e infrazioni elencato in *Non aprire quella porta*[28].

Il killer de *La serietà della serie* uccide per diventare il significante o, più pianamente, per diventare, da esegeta, autore, scrivendo, convertendo «*in sucum et sanguinem*»[29] gli autori che si sono letti (o i cadaveri che si sono mangiati) per rifarci a un'immagine ciceroniana a cui Mari allude quando definisce la sua letterarietà «un demone […] talmente mediato da essere diventato ormai sangue, linfa, qualcosa che non ha più le caratteristiche del suggerimento libresco»[30].

Il Collezionista mangia, mentre espone la sua *Weltanschauung*, «una carne molliccia, come fegato» o, forse, una lingua, e se da un lato c'è l'ovvio omaggio al raffinato (quasi un vampiro!) *serial killer* cannibale di Thomas Harris (*Il silenzio degli innocenti*, già evocato, esce nel 1988 ed è largamente ripreso nelle pagine del saggio), dall'altro bisogna chiedersi come mai anche le lumache carnivore di *Verderame* si nutrano con golosità di fegato[31], lo stesso fegato ricordato con ribrezzo in *Leggenda privata* e collegato alla comparsa della Sagoma, capace di «trapassa*re* la nuca, come un dito gelido che frughi in una di quelle asole naturali che si aprono nelle fette di fegato, soprattutto in quelle violacee»[32]. Credo che si debba qui ricordare che, secondo la tradizione galenica, lo «spirito naturale […] dimora in quella parte ove si ministra 'l nudrimento nostro» (*Vita nuova*, II, 4) cioè, appunto, nel fegato[33]. A testimonianza di questo si osservi quanto racconta un marinaio dell'equipaggio di Torquemanda del momento in cui viene divorato dai pesci ammaliatori e, ancora una volta, narratori:

> È stata una cosa lunga, loro vogliono assaporare ogni boccone per bene. […] Gli occhi, furono la prima cosa a partire, il fegato l'ultima, o almeno l'ultima di cui mi ricordo, perché è quello il momento in cui muori definitivamente, quando ti strappano il fegato. Si dice tanto del cuore, che certo conta parecchio: ma il fegato è più importante[34].

Jeffrey Dahmer… », MARI, *Cento poesie*, cit., p. 37. Da escludere anche l'area semantica del *serial killer* che «f*a* pagare alle altre donne / la colpa / di non essere *lei*», ivi, p. 19.

[28] ID., *Non aprire quella porta*, in *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2012, p. 53. Al film di Tobe Hopper allude forse Mari in *Astehusher* (cit., p. 106) quando abbina la fotografia di un paranco conservato nella casa milanese ad alcune righe della *Serietà*.

[29] M.T. CICERONE, *Epistole ad Attico* IV 18, 2; in un contesto di critica letteraria si riscontra un uso analogo in *Bruto* 36.

[30] MARI, *Il demone della letterarietà*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a c. di V. DELLA VALLE, Minimum Fax, Roma 1997, p. 159.

[31] «Ancora pochi momenti, e le lumache si separarono tornando lentamente alle loro lattughe: là dove avevo posato il fegato, solo una macchia umida, tutta impastata di bava», ID., *Verderame*, cit., p. 122.

[32] ID., *Leggenda privata*, cit., p. 8.

[33] D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a c. di D. PIROVANO, in D. ALIGHIERI, *Vita nuova-Rime*, a c. di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, intr. di E. MALATO, Salerno Editrice, Roma 2015; p. 81: «secondo questa teoria di tradizione galenica, nell'organismo circola un'unica corrente pneumatica: lo spirito naturale, che ha origine e sede nel fegato, si spande in tutto il corpo tramite le vene e apporta la nutrizione».

[34] MARI, *La stiva e l'abisso*, Einaudi, Torino 2018 (2002[1]), p. 69.

Più confacente, quest'ultima citazione a quel fegato che, insieme agli occhi e al cervello viene evocato nella sezione gaddiana di *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, là dove Enrico Gadda tenta di tornare in vita, «Nudo, lucente di umori, rimase alla vista […] qualcosa che teneva simultaneamente di un cervello, di un fegato e di un bulbo oculare escerpato»[35] a siglare, in qualche modo, la natura splendidamente barocca del romanzo, per coloro che ricordano quanto è scritto nella *Cognizione del dolore*, ovvero che «il ghiandolone fegato è una polta barocca», considerazione prontamente registrata da Sanguineti nella *Wunderkammer*[36].

Approdare a Gadda da una riflessione basata su sangue e fegato, «spirito naturale» e «nutrimento», potrebbe sembrare fuorviante se l'autore «più rivoluzionario in tre minuti che tutto il gruppo '63 in cinquant'anni»[37] non rappresentasse un altro elemento di congiunzione forte fra Sanguineti e Mari[38] proponendosi come modello per la comune «coincidenza […] tra l'impulso artistico e l'esplorazione delle ossessioni personali»[39] e come oggetto di costante e inesausta ammirazione, testimoniata per Sanguineti dalla numerosità delle schede a lui dedicate nella *Wunderkammer*, con 1417 attestazioni. Seguono, fra gli autori in comune, Manganelli (798 attestazioni) per il quale, in chiusura di *Vampirismo*, Mari osserva che «nel suo caso il sangue del Vocabolario non era meno rosso di quello delle arterie»[40], e Landolfi (395 attestazioni) che, insieme al Palazzeschi del *Codice* e al Lucini di *Revolverate*, si sarebbe fatto portatore di un'alternativa romanzesca-antirealista, di area anarchico-surrealista, disinnescata «presto e bene, con il soccorso non indifferente, […] di una Grande guerra latina e di una piccola Marcia su Roma»[41].

Il quarto scrittore capace, secondo Mari, di completare il «meglio del Novecento italiano»[42] è, invece, quasi assente nella *Wunderkammer*, dove compare con un solo articolo, tuttavia ritagliato e conservato per intero[43]. Si tratta di Gesualdo Bufalino, «ventriloquo universale e vampiro» che concentra e racchiude in sé le ragioni che motivano la contiguità condivisa nei confronti degli altri tre, tutti in grado di muoversi «con familiarità lungo l'intero asse diacronico della nostra lingua, restituendo a vita una folla di parole e di modi sintattici che le ragioni dell'economia e della forza […] hanno da

[35] MARI, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002, p. ??.

[36] Archivio Sanguineti's Wunderkammer, d'ora in poi ASW SANG411.

[37] *Scuola di demoni*, cit., p. 23.

[38] Non così avviene per uno degli altri autori-cardine di Mari, l'«untore di indifendibili sgradevolezze» (*I demoni*, cit., p. 301) Céline, a proposito del quale Sanguineti afferma con convinzione «L'ho letto e non mi piace. Ho iniziato a leggerne alcune pagine e poi mi sono detto: ma chi mi obbliga?», E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, a c. di R. IOVINO, il melangolo, Genova 2011, p. 46.

[39] MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, cit., p. 40.

[40] MARI, *Letteratura come vampirismo*, cit., p. 408.

[41] E. SANGUINETI, *Postille per un vecchio codice*, in *Ideologia e linguaggio*, a c. di E. RISSO, Feltrinelli, Milano 2001, p. 134.

[42] MARI, *Bufalino*, in *I demoni*, cit., p. 694.

[43] G. BUFALINO, *È kafkiano e un po' boccaccesco* (*Parliamone*), in «Tuttolibri», 22 gennaio 1983, ASW, SpecialK19.

tempo condannato a morte»[44], tutti, insomma, «uom*ini* di lettere» capaci, come Sanguineti postula, di testimoniare «il mistero della nascita, […] morte, […] resurrezione, […] riuso dell'uso, nella sua varia vicenda»[45] della parola.

E che il trovarobato della parola sia condizione necessaria è ribadito dallo stesso Mari che chiarisce di non essere in grado di «manipolare la lingua» se prima non ha stabilito con essa «un rapporto di lutto, slontanamento», riconoscendola come materiale «sottratto al commercio della quotidianità» del tutto libero da ipoteche di uso e che, quindi, permette di «neologizzare, […] riformare o deformare, […] contaminare, saltuariamente ricorrere al dialetto, […] compiere incursioni dentro i piani più bassi della lingua»[46]. Coerentemente, riflettendo sui molti registri adottati da Mari, Serianni afferma essere il «mimetismo puro e semplice […] forse la dimensione più aliena dalla [sua] prosa» che non propone dunque «prelievi e citazioni» ma attua «complesse rielaborazioni che ne rimettono in gioco di volta in volta le singole componenti»[47].

In altre parole la lingua è lo strumento di cui Mari si serve per mettere *en abyme* tutta la letteratura che, assimilata e digerita, gli appartiene, e non è certo un caso che la pratica artigianale e grafica del «misenabismo» una notevole illustrazione, espressa in un unico, interminabile periodo, da parte di Recarte, il marinaio dell'equipaggio di Torquemada che poco dopo si atteggerà a pirata salgariano:

> Mio padre era stuccatore, e ogni tanto gli capitava di fare qualche decorazione, e quella che preferiva si chiamava misenabismo del quadrato, un giorno che sono andato con lui mi spiegò come funzionava, e funziona così: si fa un quadrato, poi se ne mette dentro un altro, ma un po' più piccolo e appena inclinato a destra, poi dentro il secondo quadrato se ne fa un terzo, sempre un po' più piccolo con la stessa inclinazione, e così via finché si riesce a disegnare: il mio papà diceva che l'ultimo quadratino non doveva essere un punto, come facevano tutti gli altri decoratori, ma un vero quadrato coi suoi quattro lati, e per quello aveva una punta speciale aguzzissima che teneva dentro un cappuccio di cuoio per proteggerne l'aguzzo, beh insomma, alla fine ti sembrava di guardare dentro una galleria interminabile, tutta intorcinata come un budello, proprio un bell'effetto[48].

La «punta aguzzissima» di cui si serve Mari è, abbiamo detto, un sofisticato uso non del linguaggio ma dei linguaggi, in tutta la loro ambiguità e nella loro ingannevole promessa di esattezza e quindi di salvezza[49], come lo stesso Torquemada pare credere

[44] MARI, *Bufalino*, cit., p. 694.

[45] E. SANGUINETI, *Prolegomena*, in *GDLI*, *Supplemento 2004*, diretto da ID., UTET, Torino 2004, p. XIV.

[46] MARI, *Il demone della letterarietà*, cit., p. 163.

[47] L. SERIANNI, *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore*, cit., p. 157.

[48] MARI, *La stiva e l'abisso*, cit., p. 213.

[49] Ho scelto, volutamente, di non trattare le complesse pagine di *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (su cui cfr. Alessandro Iovinelli in «Narrativa», 2001), perché richiederebbero l'apertura di un ulteriore capitolo.

quando, poche pagine dopo l'illustrazione del «misenabismo», riflette sul fascino dei tecnicismi, sul «loro concedersi a metà […] a chi solo abbia un'infarinatura di scienza etimologica»[50].

Al capitano, che «rappresenta, linguisticamente parlando, uno dei poli in cui si addensano le cariche espressive del romanzo»[51], si contrappone uno dei più divertenti personaggi comici di Mari, Menzio, perennemente impegnato in un corpo a corpo, tragicamente perdente – a differenza del Felice di *Verderame* – con la lingua che lo sovrasta. Si osservi di passaggio che, nonostante Menzio si nutra, sacrilegamente, di uno dei pesci narratori, nulla in lui muta, non riesce cioè a *digerire* quanto ha mangiato.

L'estrema variabilità del registro linguistico si manifesta non solo fra un racconto e l'altro o un romanzo e l'altro ma, addirittura, all'interno dello stesso racconto e nell'ambito dello stesso personaggio. Restando per ragioni di brevità a la *Stiva e l'abisso*, quando diventa necessario descrivere l'ultimo disperato tentativo, votato al fallimento, dei marinai di Torquemada, l'autore introduce termini e oggetti prettamente salgariani quali il serpente velenoso, subito seguito dal *kriss.* Naturalmente Mari anticipa l'esito della disastrosa spedizione con un commento ironico del capitano[52], ma il «misenabismo» che anima la narrazione non si accontenta di questo: nelle note in chiusura del romanzo troviamo discussa la voce *babordo*[53], in cui il rimando a Salgari, esplicitato nelle note del Mari traduttore dell'*Isola del tesoro*[54], si complica e si impreziosisce di echi pavesiani[55], evocati senza che si arrivi mai alla citazione esplicita, ma utilizzati nella stessa direzione delle cinquantacinque voci salgariane presenti nella *Wunderkammer*, che testimoniano, a sorpresa, una lettura piuttosto estesa dell'autore veronese anche da parte di Sanguineti.

---

[50] MARI, *La stiva e l'abisso*, cit., p. 217.

[51] SERIANNI, *Antico e moderno*, cit., p. 151.

[52] «Come avessero sentito fischiare un serpente velenoso i miei compagni si destano dai loro improvvisati giacigli e si caricano di ferraglia: Recarte, come si dice siano usi i pirati, giunge addirittura serrare un kriss malese fra i denti digrignati, mentre Aguapiè, obbedendo a un'analoga ispirazione, si cinge il capo con uno straccio scarlatto ricascante sulla nuca in due cocche: avessimo un Jolly Roger uscirebbero ad ammainarlo. Per sdrammatizzare il momento, chiedo a Diadelfo se non ha una benda nera da mettere su un occhio: eludendo l'ironia esegue alla lettera il suggerimento servendosi di una striscia di tela strappata sulle sue brache: il primo pirata della storia con una benda color Isabella», MARI, *La stiva e l'abisso*, cit., p. 229.

[53] «Voce tonda e maliosa, grata agli uomini di penna epperò negletta da quei del mare, ch'all'uso dei primi scuoton la testa chiosando: "Veh i Nesci". Calco dal francese *bâbord*, venuto d'un olandese *bakboord*, il babordo si trova in effetti, per l'ortodossa destra ovver dritta, solo ne' volgarizzamenti e nei romanzi: ma questa stessa sua vita cartacea gli dona una fragile tenerezza e un ingenuo esotismo cui l'arrendersi è bello (*a babordo!* soffia il bambino gonfiando le gote e quella labialità è garanzia di avventura)», ivi, p. 265.

[54] «Viceversa è solo a malincuore che ho rinunciato […] ai salgariani "babordo" e "tribordo", araldi di quella regressione per cui scrivere e leggere *L'isola del tesoro* equivaleva per il suo autore a "giocare ai pirati"», MARI, *Nota del traduttore*, in R.L. STEVENSON, *L'isola del tesoro*, trad. di M. MARI, BUR, Milano 2018, p. 6.

[55] «Oh, da quando ho giocato ai pirati malesi, / quanto tempo e trascorso! E dall'ultima volta / che son sceso a bagnarmi in un punto mortale», C. PAVESE, *I mari del Sud*, in *Le poesie*, a c. di M. MASOERO, intr. di M. GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1998, p. 8.

Perché utilizzare per un discorso di questo tenore la parte della produzione di Mari che si ispira al romanzo avventuroso e marinaresco? Perché fra l'altro, partendo da lì, si può verificare un ulteriore aspetto che accomuna in modo non vistoso ma tenace questi due autori ed è quello che Sanguineti ha indicato come «emozione intellettuale», definendola «l'aprirsi conoscitivo e non emozionale verso nuove realtà» e precisando che «se esiste un'emozione conoscitiva, questa è un'emozione intellettuale»[56]. Mari, nel corso di un'intervista, esprime lo stesso concetto, sia pure in modo meno esplicito e riferendolo alla lettura, anziché alla visione di un film (per Sanguineti era *Germania anno zero*): «quando ho letto un romanzo di formazione di settecento pagine mi viene da concludere: io già so come ci si forma, se Melville non avesse raccontato invece *Moby Dick*, non ne avrei mai saputo nulla della Balena»[57].

Potremmo tuttavia incagliarci ancora una volta di fronte all'affermazione con cui Mari rifiuta ogni forma di sperimentalismo perché «sperimentalismo è termine che rinvia sempre […] a un'idea di cerebralità e di progettualità, a un conscio provare e riprovare e a un criticismo che io sento di non avere perché la mia scrittura è molto istintiva e viscerale, assolutamente immediata»[58], il che sembrerebbe allontanare di nuovo dal Sanguineti prosatore, come lontani ne appaiono, in realtà, gli esiti. È il nesso con la lingua quello che ci permette di proseguire, accettando la non perfetta coincidenza tra vita e letteratura, tra le parole e le cose, condizione che impone, secondo Mari, alla letteratura di «avere un suo linguaggio più vicino a quello del sogno che a quello dell'intervento consapevole»[59]: il «palombaro nel mare dei sogni»[60] di Sanguineti ci aiuta a riprendere il largo sulla base di una riflessione di Renato Aymone, pronto a riconoscere che «l'eloquenza dell'esattezza e quella delle viscere» permettono di «propo*rre* […] sulla scena sempre più sconvolgenti, ardimentose prodezze linguistiche»[61].

Insomma, la sovversione di cui parla Ajello[62], sulla scorta di Roland Barthes, ascrivendo l'*Orologio astronomico* di Sanguineti alla «razza dei giochi di parole, delle buffonerie, delle spese inutili»[63] diventa intesa anche come potente restituzione, frutto di un costante rapporto dialettico con una tradizione letteraria che si vuole non solo conservare

[56] «Il suicidio del bambino di *Germania anno zero* di Rossellini non mi richiama niente alla mente, ma mi fa capire cosa può essere un suicidio, la morte di un ragazzino avvenuta in un modo che io non avrei mai immaginato», SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., p. 93.

[57] Intervista rilasciata a Olga Campofreda l'11 settembre 2013, www.scrittoriprecari.it.

[58] MARI, *Il demone della letterarietà*, cit., p. 163.

[59] *Scuola di demoni*, cit., p. 43.

[60] Sull'argomento mi permetto di rimandare a C. ALLASIA, *«La testa in tempesta»*, Interlinea, Novara 2017, pp. 72-74.

[61] R. AYMONE, *Tratti, ritratti, autoritratti, nella poesia di Sanguineti*, in *Sanguineti: ideologia e linguaggio*, a c. di L. GIORDANO, Metafora edizioni, Salerno 1989, p. 57.

[62] E. AJELLO, *«L'orologio astronomico», un romanzo "mal fatto"*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, a c. di M. BERISSO e E. RISSO, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, ora in ID., *Carabattole, Il racconto delle cose nella letteratura italiana*, Marsilio, Venezia 2019, p. 123..

[63] R. BARTHES, *Le troisième sens*, in «Cahiers du cinéma», 222, 1970, poi in *Saggi critici* III, Einaudi, Torino 1985, p. 45.

ma trasmettere, perpetuare, assimilare e restituire. Non si tratta, né per Sanguineti né per Mari, della «vegetazione parassitaria» cui allude, per negarla, Andrea Gialloreto[64] e, tantomeno, di citazionismo postmodernista, ma di una proficua «navigazione lenta e disordinata»[65] nel mare della letteratura.

[64] A. Gialloreto, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Cesati, Firenze 2017, p. 166.
[65] Mari, *Otto scrittori*, in *Tu, sanguinosa infanzia*, Einaudi, Torino 2009, p. 73.

Maria Silvia Assante

Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein

> Dice Montesquieu che «un'opera originale ne fa quasi sempre nascere cinque o seicento altre, queste servendosi della prima all'incirca come i geometri si servono delle loro formule». Non so se il Candide sia servito da formula a cinque seicento libri. Credo di no, purtroppo: ché ci saremmo annoiati di meno su tanta letteratura[1].

Nel 1977 Leonardo Sciascia dà alle stampe un libello intitolato *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*. Dall'altro capo del mondo, appena un anno prima a New York, un altro Leonard, il compositore Bernstein, si sta cimentando in un'ennesima riscrittura in musica del suo *Candide*. Il *Candido* di Voltaire, forse, non è stato padre di «cinque o seicento altre» opere ma la sua ombra, dal lontano 1759, si allunga fino al Novecento inoltrato per fornire riparo a uomini «ragionevoli» in un mondo sempre più «irragionevole». In questo saggio si descriverà quanto le due scritture, seppur così diverse, abbiano imparato dalla lezione del filosofo francese rendendo giustizia allo spirito ironico, leggero e sarcastico dell'originale.

1. Il tentativo di riscrittura di Sciascia parte da un paradosso tipicamente borgesiano già esplicitato dall'autore in *Todo modo*: tutti i libri possono essere riscritti. «Tutti. Tranne Candide»[2]. La consapevolezza di non poter competere con l'opera di Voltaire, seppur il romanzo del 1977 rivendichi una diretta discendenza dal *conte* sin dal titolo, è riaffermata nella nota finale alla traduzione italiana in cui Sciascia, nonostante abbia appena terminato la stesura del suo *Candido*, dichiara che «Quella velocità e leggerezza non è più possibile ritrovarle», «ho cercato di essere veloce, di essere leggero. Ma è greve il nostro tempo, assai greve»[3].

In un mondo pesante, inerte, soggetto a una lenta pietrificazione non esiste però altro antidoto che, come suggerito da Calvino nelle *Lezioni americane*, la leggerezza della visione

---

[1] L. Sciascia, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Adelphi, Milano 1990, p. 137.
[2] Sciascia, *Todo Modo*, Adelphi, Milano 2003, p. 188.
[3] Sciascia, *Candido*, cit., p. 137.

indiretta dell'arte purché questa non sia «rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato vivere» quanto piuttosto prendendola su di sè «come proprio fardello»[4].

Nel suo *Candido*, Sciascia decide di confrontarsi con il suo tempo assai «greve» attraverso il filtro di un'ironia tutta letteraria. L'opera dell'autore siciliano si confronta continuamente con una realtà sfuggente a qualsiasi comprensione: in essa non vi è verità. La Storia è anch'essa riscrittura delle cose del mondo ma sarà sempre contaminata da queste, solo la letteratura è capace di sublimarla verificando eventi, fornendo dei suoi protagonisti alter ego metastorici, assoluti[5]. La riscrittura diventa così una possibilità per l'autore siciliano di osservare la realtà con occhi candidi e per rinnovare la sua illuministica fede nella leggerezza perché «solo chi sa essere leggero può sperare di risalire alla superficialità, alla banalità»[6].

Quando Sciascia tenta di costruire un'utopia lo farà pensando a Parigi, la «città libro» per eccellenza, ultimo approdo di Candido e della sua amata Francesca. La città concretizza l'«estrema fuga dalla realtà», la realizzazione di un sogno tutto letterario. In un'intervista del 1987 Sciascia dirà di aver scritto «una parodia del Candido di Voltaire» che gli ha procurato divertimento e «un intenso sentimento di libertà» sperimentato nella «leggerezza» con cui ha condotto il «gioco delle citazioni, dei riferimenti e delle allusioni».

Il *Candido* di Voltaire non è un'opera comica: il protagonista è colpito da sciagure che si susseguono a un ritmo incalzante, ma nulla è enfatizzato, tutto è trattato dall'autore-narratore con grande distacco. L'autore segue divertito le disavventure del suo Candido e l'ironia nasce dall'urto costante delle vicende del mondo[7] con l'astratta e ingenua teoria leibniziana secondo cui nel «migliore dei mondi possibili» «tutto è per il meglio»[8]. Persino Candido, provato, finirà per ammettere che l'ottimismo del maestro altro non è che «il

[4] I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2009, p. 9.

[5] P. ORVIETO, *Candido: da Voltaire a Sciascia*, in A. DOLFI, *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, University Press, Firenze 2013, p. 100.

[6] SCIASCIA, *Nero su nero*, Adelphi, Milano 2014, p. 717.

[7] Un romanzo italiano che si inserisce nel solco del *Candido* di Voltaire, precedente alla riscrittura di Sciascia, è sicuramente il *Barone di Nicastro* di Ippolito Nievo da cui si ramificherà una tradizione che ha la sua più compiuta realizzazione nel *Barone Rampante* di Calvino. Candido di Voltaire attraversa una storia che potrebbe essere senza tempo, quello di Sciascia degli anni ben precisi dal dopoguerra italiano in cui i riferimenti ai fatti sono puntuali, le accuse ben mirate. Il barone di Nievo invece è un uomo che è cresciuto nella più pura astrazione, protetto dal suo castello. Quando deciderà di testare i suoi studi con la pratica del mondo inizia lo scontro non con la Storia ma con la realtà quotidiana che vanifica e decostruisce ogni possibile teoria filosofica aprioristica. Il suo viaggio di formazione lo porterà non a una crescita ma a una scissione: a scoprire la dualità delle cose del mondo in perenne contraddizione, per le quali non è possibile alcuna riconciliazione, alcun compromesso, soprattutto teorico. È da questa consapevolezza che nasce il *Candido* di Sciascia e da questa si muove disegnando per sé una favola a lieto fine, onirica e per certi versi irreale. Cfr. G. MAZZACURATI, *Pitagora a New York: per una prefazione al Barone di Nicastro di Ippolito Nievo*, in ID., *Forma e ideologia*, Liguori, Napoli 1974.

[8] La traduzione di Voltaire a cui si farà riferimento d'ora in avanti è quella a cui segue la nota critica di Sciascia: VOLTAIRE, *Candido o l'ottimismo*, trad. it. di R. BACCHELLI, Einaudi, Torino 1983, p. 4.

delirio di sostenere, ahimè […] che tutto è bene, quando la va male»[9]. Ma questa nuova consapevolezza, sempre messa in discussione, non vieterà di far approdare Candido alla formulazione di un modello alternativo fondato sul lavoro che metterà d'accordo tutti: dal redivivo Pangloss che lo definirà principio costitutivo dell'uomo dall'atto della creazione, al pessimista Martino per il quale lavorare è in fondo l'«unico modo di rendere sopportabile la vita»[10].

Quando Sciascia decide di riscrivere per gioco il *Candido* lo fa dosando tutti gli ingredienti essenziali dell'originale, la rapidità e la distaccata leggerezza, con lo scopo di mettere a nudo le contraddizioni dell'Italia del dopoguerra. L'applicazione di questi insegnamenti permetterà all'autore siciliano di dare vita alla sua opera più libera in cui si avverte un «ritrovato gusto narrativo, (una) rinnovata gioia di raccontare»[11].

Candido Mufanò nasce a Palermo nel 1943 durante i bombardamenti della liberazione americana. Nel suo mondo esiste il *Candido* del 1759, libro che già contiene le vicende e l'epilogo della propria storia, eppure questo è un testo pressoché sconosciuto. Malgrado ciò, la lezione del francese ciclicamente torna a incarnarsi. Nel labirinto delle citazioni che costituiscono il "sogno" di Sciascia, il primo testo a essere chiamato in causa è proprio quello del padre Voltaire.

> L'esistenza di un libro intitolato a quel nome, di un personaggio che vagava nelle guerre tra avari e bulgari, tra gesuiti e regno di Spagna, era perfettamente ignota all'avvocato Francesco Maria Mufanò; nonché l'esistenza di Francesco Maria Arouet, che di quel personaggio era stato creatore – come poi entrambi i genitori avessero attraversato ginnasio, liceo e università senza mai sentire parlare di Voltaire e di Candido, non è da stupirsene, capita ancora[12].

Francesco Maria è padre di Candido Mufanò come lo è François-Marie Arouet. Tutte le volte che nel testo si incontra una citazione scoperta, questa consente all'autore di costruire ponti con la tradizione, di dialogare con questa. La citazione ha però anche la funzione di abbassare il tono dei testi o delle teorie riportate, mettendo sullo stesso piano realtà e finzione letteraria, usando l'una per deridere l'altra. Il percorso dell'ingenuo Candido infatti è caratterizzato da un continuo incontro/scontro con i propri padri che siano essi filosofici, letterari, politici, religiosi. Persino il precettore di Candido, Don Antonio Lepanto alter ego di Pangloss, è continuamente alla ricerca di un ideale, di una fede, che sia quella religiosa o quella al partito comunista, che possa fargli comprendere il senso del mondo. Come Lepanto, Candido tenta di trovare una corrispondenza concreta fra azione e ideale ma è come condannato a un occhio puro, obiettivo, alla parola schietta, a un pensiero mai fermo, sempre alla ricerca della verità.

---

[9] Ivi, p. 70.
[10] Ivi, p. 124.
[11] R. Luperini, *Sciascia, la naturalità e il razionalismo*, in «Belfagor», 33, gen. 1978, p. 105.
[12] Sciascia, *Candido*, cit., p. 10.

Nessun compromesso è possibile per Candido e questo lo renderà agli occhi del mondo, prima di tutto a quelli dei genitori, un mostro. Il viaggio che dovrà affrontare lo porterà ad assecondare la propria natura, sempre a suo discapito. Nonostante ciò, Candido riuscirà a mantenersi puro in mezzo al mondo, libero da qualsiasi incasellamento dogmatico e a raggiungere nel finale la consapevolezza che la vera felicità, diversamente da quella proposta da Voltaire, consiste «nel coltivare la propria testa anziché il proprio giardino».

Nel finale infatti si realizza la vera emancipazione del romanzo di Sciascia dal modello: il Candido francese subisce gli eventi e infine si abbandona quasi rassegnato a una soluzione, quello siciliano ragiona ad alta voce e così facendo «palesa le contraddizioni della realtà ma anche le proprie nel riconoscerle»[13]. Il continuo rimuginare gli permette di coltivare, grazie all'amore di Francesca, una felicità senza rinunce, forse meno piantata a terra ma sognante e carica di promesse ancora a venire («Qui si sente che qualcosa sta per finire e qualcosa sta per cominciare: mi piace veder finire quel che deve finire»[14]).

Nel finale Candido Mufanò, e con lui Sciascia, riesce infatti ad affrancarsi[15] persino dal padre spirituale Voltaire conservando la propria purezza. Candido infatti «si sentiva figlio della fortuna; e felice»[16]. Ai modelli, come analizzato da Baldi, da quelli letterari a quelli politici, Candido contrappone la vita e l'amore nella loro semplicità biologica[17]. Ed è nel percorso che porta a questa affermazione che Sciascia realizza il suo divertimento attraversando, in un fitto gioco di specchi, tutta quella che era stata la sua grande letteratura da Hemingway a Marcuse, da Diderot a Bonnefoy[18]. Lo stesso aveva fatto Voltaire sfruttando, nel capitolo venticinquesimo, l'occasione della visita di Candido alla biblioteca del nobile veneziano Pococurante, passando in rassegna i mostri sacri da Omero a Cicerone, da Virgilio a Milton, ridotti a essere autori di testi «pieni di sistemi vani, senza neanche una cosa utile»[19]. Perché «solo rifiutando i padri si (può) mantenere con loro un possibile legame di filiazione»[20].

In Sciascia la citazione, l'allusione, la parodia letteraria costituiscono la quintessenza della sua costruzione ironica. Questo costante dialogo con un'alterità tutta letteraria permette di dare una certa tridimensionalità alla sua scrittura secca, quasi cronachistica e ne costituisce la sua ricchezza. La realtà non necessita di un surplus ironico: essa

[13] N. TEDESCO, *Moralità ed ironia*, in *La memoria e il futuro*, a c. di M. COLLURA, Bompiani, Milano 1999, p. 78.

[14] SCIASCIA, *Candido*, cit., p. 135.

[15] Sola certezza di Don Antonio che «aveva una specie di idea fissa, piuttosto complicata ma approssimativamente riducibile a questi termini: che tutti i bambini uccidono il loro padre». Ivi, p. 35.

[16] Ivi, p. 136.

[17] A. BALDI, *Il Candido di Sciascia fra utopia ed eresia*, in «Misure critiche», VIII, 1978, p. 411.

[18] ORVIETO, *Candido: da Voltaire a Sciascia*, Firenze University Press, Firenze 2013, p. 86.

[19] VOLTAIRE, *Candido*, cit., p. 103.

[20] L. BIANCHI, *Il secolo educatore. Leonardo Sciascia e l'Illuminismo*, in *L'eredità di Leonardo Sciascia*, Atti dell'incontro di studi di Napoli, Palazzo Du Mesnil, 6-7 maggio 2010, p. 57.

è costituzionalmente ironica, ambigua[21]. L'unico modo per poter osservare il mondo criticamente è attraverso la letteratura, in particolar modo attraverso la riscrittura. L'ironia potrà caricarsi di una funzione etica solo qualora questa venga condotta, come nota Scuderi, attraverso «una deflagrazione della tradizione» realizzata attraverso un continuo dialogo con questa, caricando cioè il testo di un sovrasenso morale. L'utilizzo della citazione letteraria, che ha lo scopo di mettere in comunicazione due testi, è quindi «inscindibile dalla ricerca di un senso nel e del mondo»[22].

Persino il gioco ironico è sempre condotto sotto gli occhi della letteratura, questo è evidente nell'episodio intitolato *Della difficoltosa indagine che il partito condusse per indentificare Fomà Fomìc.* Candido, ammirato, paragona i discorsi del Segretario del Partito Comunista a quelli di un tale Fomà Fomìc. Anche se nessuno sa a cosa si stia riferendo, il confronto è immediatamente interpretato come ingiurioso. Vengono scomodate tutte le gerarchie del partito, dalla Sicilia fino alla Russia, per poi scoprire che Fomà non è altro che il protagonista del romanzo umoristico di Dostoevskij *Il villaggio di Stepàncikovo e i suoi abitanti*. Il gioco è palesemente metaletterario ed extra-testuale: pochi uomini però sono ormai capaci di comprendere le allusioni, di sorridere dell'inconveniente. Per gli uomini non colti tutto è sullo stesso piano, tutto è serio anche se in fondo nulla lo è davvero più. La vita di Candido, grande lettore, continua però a confondersi con la letteratura tanto che, derubato dalla sua amante di tutto tranne che dei candelabri d'argento, ripensando ai *Miserabili* di Hugo esclama «crediamo di vivere, di essere veri, e non siamo che la proiezione, l'ombra delle cose già scritte»[23]. Secondo Lorenzato, Candido subisce un condizionamento soprattutto letterario: il protagonista «sembra adattare ed identificare il proprio ruolo in rapporto a situazioni comuni della dimensione fittizia a cui appartiene»[24] che però nessuno è più in grado di riconoscere. Ma, mentre il Segretario, inconsapevole Fomà Fomìc, rimarrà come impantanato in quel doppio, Candido riuscirà a fare di se stesso proiezione e superamento del suo avo francese. Il suo viaggio termina lì dove era idealmente iniziato, in una Francia che accoglierà non un'ombra di cosa già scritta ma un nuovo Candido, figlio di un sogno siciliano.

2. Nell'ultima messinscena del *Candide*, il 13 dicembre 1989 a Londra, un anziano Leonard Bernstein, mentre sta per iniziare a condurre, si volta verso il pubblico e domanda «Ma perché proprio Candide, perché Voltaire?».

Lenny e la sua sceneggiatrice Lillian Hellman avevano ritrovato in quel romanzo tutte le ingiustizie e le contraddizioni della loro epoca. L'ombra di una nuova inquisizione, resa ancora più scura dallo scintillante ottimismo liberale americano, era infatti sovrapponibile a quella del maccartismo di cui la Hellman e Bernstein, sospettati di aver avuto rapporti con il comunismo, erano stati vittime.

---

[21] A. Scuderi, *L'ironia di Sciascia*, in «Critica letteraria», 2, 2005, p. 57.
[22] *Ibidem*.
[23] Sciascia, *Candido*, cit., p. 102.
[24] G. Lorenzato, *Di Candido ovvero del buon uso della letteratura*, in «Italica», 71, 2, 1994, p. 200.

La scrittura del libretto sarà condotta a stretto contatto con l'originale. La trama del *Candido*, allegorica e metastorica, non necessitava di cambiamenti: facile sarebbe stato il riconoscimento del proprio mondo in quel mondo un po' sopra le righe descritto nel lontano 1759. In un primo momento la Hellman tentò un'operazione di ammodernamento creando dei ponti narrativi fra un capitolo e l'altro di quel «caos di idee chiare» dell'originale di Voltaire[25] in cui l'andamento episodico rendeva difficoltosa la messinscena. Con questo intento d'ordine, l'operetta fu più volte riscritta fino a quando non si pensò di epurarla da tutte le parti riflessive, a loro modo tragiche, perché diventasse un lungo scherzo, soprattutto per poter rimediare alla cattiva risposta del pubblico alla sua prima rappresentazione il 29 ottobre del 1956 al Colonial Theatre di Boston. Ma lo scherzo, come aveva già spiegato Bernstein nelle sue lezioni alla Carnegie Hall di New York, la sola messa in ridicolo di qualcosa di noto, la sola distruzione, è in fondo il modo più basso di intendere l'umorismo, anche in musica. Il testo verrà infatti abbandonato e riscritto molte volte. Dal 1974[26] il compositore scelse un nuovo librettista, Hugh Wheeler, per riscrivere un testo che ritornasse allo spirito tragicomico dell'originale.

Il risultato doveva essere un'operetta satirica capace, «con una faccia impassibile», nel caso del *Candide* la sua serissima orchestrazione sinfonica, di prendersi «beffa delle cose per poter dire qualcosa di nuovo e possibilmente anche di bello»[27]. Il mito di un'America libera, terra contaminata da alcuna storia, in cui trapiantare un modello democratico maturo ed epurato da ogni dogma, nasce proprio nell'Europa illuminista settecentesca: è lì che si trova l'Eldorado di Voltaire, non a Parigi.

La cieca e ingenua fiducia nel sogno americano, l'intolleranza e la discriminazione erano tutti aspetti che Bernstein ben conosceva: era americano, ebreo, omosessuale presunto comunista. Sarebbe stato troppo facile riversare nel *Candide* tutte le frustrazioni appena vissute dall'accusa di comunismo, al mancato rinnovo del passaporto nel '53 fino alla dichiarazione che lo fece traditore di se stesso, negando qualsiasi simpatia per le idee comuniste e progressiste giurando fedeltà all'ebraismo e al governo degli Stati Uniti d'America[28].

Il riferimento è chiaro nel sottotitolo: «A comic operetta based on Voltaire's satire». Bernstein dimostra come sia possibile il passaggio di uno spirito fatto di parole nella musica e di come questa, a sua volta, riesca a conservarne tutte le sfumature. La musica, infatti, anche senza il sostegno del testo, può essere valido veicolo ironico. Lo stesso compositore americano lo dimostrerà in una serie di lezioni per i bambini tenute dal 1956 al 1966 alla Carnegie Hall con la Filarmonica di New York. La capacità comunicativa,

[25] SCIASCIA, *Nota critica*, in VOLTAIRE, *Candido*, cit., p. 132.

[26] Il libretto verrà infatti riscritto da Hugh Wheeler.

[27] L. BERNSTEIN, *Leonard Bernstein vi spiega la musica: l'umorismo sul pentagramma*, 1956-1966 (lezioni reperibili nell'archivio Rai): http://www.raiscuola.rai.it/articoli/leonard-bernstein-vi-spiega-la-musica-umorismo-sul-pentagramma/8040/default.aspx

[28] B. SALDES, *Leonard Bernstein. Vita Politica di un musicista americano*, trad. it. di F. COSI, EDT, Torino 2011, p. 59.

verbale, mimica oltre che musicale di Lenny resero queste lezioni celebri e sono una valida chiave di comprensione delle ragioni profonde delle proprie scelte compositive. È il caso della lezione sull'umorismo nella quale Bernstein spiega, con efficace semplicità, accompagnando le parole a dimostrazioni, tutte le possibili realizzazioni della modalità comica in musica che sono anche quelle proprie della letteratura: lo spirito, la parodia, lo scherzo, la farsa, la satira, la buffoneria. Ciascuna necessita di una serie di espedienti retorici come la caricatura, l'imitazione di altri strumenti musicali, di altre musiche o di elementi esterni e di una serie di espedienti metrici come la variazione di ritmo, di velocità, di intensità, di accenti. L'effetto comico, però, non potrebbe realizzarsi se non quando la musica contiene qualcosa di «sorprendente, di imprevisto, di inaspettato, di assurdo cioè di incongruo». È l'incongruo, per Bernstein, il principio motore del comico in musica: la convivenza di cose che non dovrebbero stare insieme.

Tutto il *Candide*[29] è un magistrale saggio di umorismo in musica. La cifra dell'operetta è il buon umore, sentimento prevalente sin dall'Ouverture che introduce l'ascoltatore alle vicende di Candido. Un preludio che sa di Broadway, un motivo "Allegro con molto brio" da commedia americana in cui ci vengono presentati tutti i temi portanti dell'opera. Primo fra tutti, filo conduttore dell'intera opera, il tema *The best of all possible world*, carico di ottimismo. Caratterizzante è la presenza di un borbottante fagotto, voce strumentale di Pangloss, strumento che, dall'apprendista stregone di Dukas in poi, permette alla musica di seguire, nello stile chiamato dal Maestro "topolino", l'azione del personaggio passo passo.

Ogni scherzo che si rispetti, continua Bernstein nella sua lezione, deve essere ai danni di qualcosa o di qualcuno: «qualcosa deve rimetterci e solitamente è la logica». L'incongruo realizza in musica l'insegnamento del maestro Pangloss per il quale, senza alcun dubbio, «questo è il migliore dei mondi possibili». Per Voltaire non era stato difficile distruggere un'idea che già in principio gli era sembrata ironica, illogica. Bernstein infatti non fa altro che calcare le parole con una musica ovviamente ottimistica, allegra, anche troppo.

Se uno dei cardini attorno al quale ruota l'umorismo della favola filosofica di Voltaire è la presa in giro dei padri del pensiero e della letteratura, lo stesso farà Bernstein proprio in apertura del suo *Candide*. Su un principio imitativo è infatti costruito il breve brano con cui si apre il primo atto: *Westfalia Chorale*. Il coro esegue a cappella un inno nazionale che ha tutto il sapore della, si legge nel libretto, «Teutonica rusticità» delle corali luterane di Bach, il cui andamento pomposo accentua l'evidente parodia al maestro tedesco. Anche in questo caso, come nella riscrittura di Sciascia, l'ironia viene condotta grazie a un sapiente dosaggio di citazioni capaci di costruire una fittissima rete di rimandi. L'estro inventivo del compositore e la sua vasta cultura gli permettono inoltre di giocare con le diverse sonorità linguistiche, con le culture, con i luoghi comuni musicali a esse associate, imitandoli ma allo stesso tempo canzonandoli. Tutto questo realizza situazio-

[29] La cui prima versione fu completata proprio nel primo anno delle lezioni, il 1956.

ni sceniche "incongrue", nella maggior parte dei casi tragiche: il grottesco Auto da fé, allestito dagli inquisitori per scongiurare il terremoto che aveva distrutto Lisbona ha le martellanti sonorità di una «fiesta scellerata»[30]; l'ingresso di Candido a Buenos Aires è accompagnato da un brano simile alla colonna sonora di un film d'avventura. Nel brano *I am easly assimilated*, una delle poche aggiunte alla trama, Bernstein fa satira dell'illusoria facilità d'integrazione di un immigrato[31]. L'Old Lady, a Cadice, scimmiottando una serie di luoghi comuni musicali latini, racconta quanto sia facile adattarsi a una nuova cultura («oui, oui, sì sì, ja ja ja, yes yes, da da»). Parole a cui il coro fa il verso: «Me muero, me sale una hernia. A long way from Rovno Gubernya»[32], il cui senso è incomprensibile all'ascoltatore anglofono che ne avverte solo l'allegra sonorità latina.

L'ironia non è costruita solo attraverso riferimenti al romanzo originale, alla storia della musica colta e popolare, ma anche tramite citazioni interne. A metà del secondo atto compare un nuovo personaggio, Martin. Costui è un uomo dotto disgustato dalla vita «che aveva lavorato per i librai di Amsterdam […] derubato dalla moglie, picchiato dal figlio e abbandonato dalla figlia, che s'era fatta rapire da un portoghese»[33], ultimo manicheo rimasto sulla terra. Martin è il contrario di Pangloss, è un nuovo maestro che accompagnerà Candido e come tale ci viene presentato dalla musica. Siamo di fronte alla realizzazione di ciò che Bernstein chiama "caricatura in musica": il personaggio è dipinto con tratti esagerati, tali da non poter essere presi sul serio. Nella lezione in cui spiega in cosa consista la caricatura, il direttore fa l'esempio delle vicende della vecchia bisbetica dell'operetta *Mikado* di Sullivan. La vecchia, abbandonata dal suo giovane fidanzato, canta una serissima e disperata aria da melodramma che non può che suscitare il riso in chi l'ascolta. Lo stesso accade per *Martin's laughing song*, brano scritto per la versione del 1971, costruito sulla citazione in negativo del tema di Pangloss *The best of possible world*. Il procedimento parodico è realizzato attraverso un espediente metrico quasi infantile: la musica è la stessa del tema di Pangloss ma il ritmo rallentato, trascinato, ricorda il passo di un triste clown, che, come la *Suite Teatro* di Copland, non fa che «cadere e ritirarsi su in continuazione»[34]. Nella canzone di Martin l'effetto è accentuato dal suono borbottante del trombone, doppio strumentale del personaggio, come lo era stato il più mite fagotto per Pangloss. Martin non ha parole per descrivere la follia della vita se non una: «assurdo!». Si domanda perché perdere tempo a parlare di Spinoza o a studiare un piccolo epitaffio di Shakespeare «Fa troppo ridere, ma non mi fate ridere, fa male ridere!».

[30] D. OLIVIERI, *I volti del Candide. Il romanzo di Voltaire, il musical di Bernstein e le sue varianti*, Fondazione Teatro San Carlo, Napoli 2007, p. 19.

[31] Tema assai caro al compositore basti pensare a *West side story*, riscrittura di *Romeo e Giulietta*.

[32] Paese polacco di cui Bernstein dichiarò fosse originario il padre.

[33] VOLTAIRE, *Candido*, cit., p. 74.

[34] Parole usate da Bernstein nella sua lezione sugli effetti comici nella musica tenuta nel '56 alla Carnegie Hall di New York.

«This worst of all possible worlds». Intrappolati in una prigione di polvere, tutto finirà in polvere, non ha senso nemmeno riderne. È questo il punto più basso in cui arriva sia la musica, carica di effetti facilmente comici, sia la parabola del viaggio di Candido. Da questo punto in poi non si potrà che risalire.

Eppure, dopo aver testato con Candido la liceità della posizione di Martin è opportuno chiedersi, come Luciano, personaggio di *Cruciverba* di Sciascia, «E come si può ridere, in questa alternativa?». La musica commenta e schernisce le parole di Martin, come aveva fatto con Pangloss, a dimostrazione del fatto che neanche il ribaltamento della dottrina leibniziana nel suo esatto contrario può funzionare come chiave di lettura del vivere.

«Non c'è un piacere nel criticare ogni cosa […]?» farà chiedere Voltaire a un Candido ammirato dall'altezzoso disprezzo di Pococurante, ormai convinto che questo atteggiamento possa essere risolutivo. Martino rilancia a sua volta con una domanda: «Sarebbe a dire […] che c'è piacere a non aver piaceri?»[35]. Nell'ultima parte della lezione newyorkese, Leonard Bernstein, dopo aver fatto ascoltare al giovane pubblico il grado più basso a cui può arrivare l'umorismo, decide di concludere con il suo opposto, introducendo il più alto esempio di ironia musicale, lo Scherzo della *Sinfonia n. 4* di Brahms, con queste parole:

> Ci sono vari tipi di umorismo in musica. L'umorismo non consiste solo in barzellette che fanno ridere. L'umorismo, sia in musica che altrove, può essere forte o importante, come i viaggi di Gulliver ad esempio e può perfino far provare emozioni profonde, ma è sempre umorismo perché ti fa stare bene dentro ed in definitiva a questo serve la musica.

Quanto detto trova piena realizzazione nella chiusura del suo *Candide*. L'operetta satirica, dopo essersi presa beffa di tutto deve «poter dire qualcosa di nuovo e possibilmente anche di bello», affermando qualcosa dopo aver distrutto tutto, dimostrando, con Voltaire, che il divertimento non consiste solo nel «criticare ogni cosa». Il coro tira le fila del discorso e intona a cappella che la vita non è bella né brutta e che gioie e dolori sono fittamente intrecciati.

Candide ha ormai deciso che sposerà, seppur brutta e vecchia, la sua ritrovata Cunegonde: non è più puro, né più saggio degli altri, può solo cantare «will do the best we know». Tutti i personaggi espongono quanto hanno imparato e «l'orchestra dipinge, nelle ultimissime battute del pezzo, uno scenario luminoso e vastissimo»[36] rivelando il vero senso delle parole con cui si chiude il romanzo di Voltaire: «ma bisogna coltivare il nostro giardino»[37]. Parole non troppo amate dallo stesso Sciascia che aveva preferito rileggere come un invito a coltivare la propria testa.

> Let dreamers dream what worlds they please;
> those Eden can't be found.

[35] Voltaire, *Candido*, cit., p. 104.
[36] Olivieri, *I volti del «Candide». Il romanzo di Voltaire, il musical di Bernstein e le sue varianti*, cit., p. 27.
[37] Voltaire, *Candido*, cit., p. 125.

The sweetest flowers, the fairest trees
Are grown in solid ground.

Bernstein segue ancora una volta più da vicino il testo e come Voltaire, nel finale, depone le armi del sarcasmo scrivendo un inno alla vita nonostante tutto attualizzando così l'insegnamento del filosofo francese ribadendo uno dei punti chiave della democrazia americana attraverso un omaggio al talento e al lavoro, unico terreno solido su cui edificare una possibile felicità. La rilettura del finale dell'originale, così apparentemente diversa nei due autori è in egual modo un invito a continuare a coltivare, che sia tramite un lavoro intellettuale o pratico, che sia rimanendo saldi al proprio essere o accettando un compromesso con la realtà, uno sguardo critico sul mondo, uno sguardo necessariamente ironico.

> E questa è la grande, affascinante contraddizione di *Candide*: che un libro scritto a fondare il pessimismo e a irridere l'ottimismo, scorre effettualmente a infondere ottimismo. E almeno in questo senso: che un mondo in cui c'è stato un uomo che ha scritto *Candide* e in cui ancora ci sono uomini che con uguale spirito lo leggono, è davvero il migliore dei mondi possibili[38].

[38] SCIASCIA, *Nota critica*, cit., p. 132.

Liborio Barbarino

Dall'"erba" nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte[1], la "princeps"

Un sentiero di *Foglie* attraversa quasi per intero il cammino terreno di Pavese, principiando al «D'Azeglio» con la lettura e le glosse del Whitman di Gamberale, ma non finendo in quell'agosto del 1950. La versione curata da Giachino per Einaudi, postuma e in memoria, fu rivista in bozze dal nostro autore, anche se il suo preciso ruolo è tuttora da definire. Solo recenti, nonostante i sondaggi[2], sono invece le acquisizioni principali sull'in-

[1] Ci riferiamo ai materiali conservati presso il «Centro Interuniversitario per gli Studi di Letteratura Italiana in Piemonte "Guido Gozzano – Cesare Pavese"». Per la parte che riguarda Pavese, l'archivio è costituito da due fondi complementari – Fondo Einaudi (FE) e Fondo Sini (FS) – che documentano l'attività dello scrittore, dalle prove giovanili alle opere della maturità. Dal Fondo Einaudi citiamo APX.24 e APX.76 (faldoni eterogenei che contengono gli appunti giovanili), FE3.8 (dattiloscritto di *Le febbri di decadenza*), FE5I.15 (manoscritto di *Pensieri di Dina*), FE5I.33 (ms. di *Paternità*), FE5I.52 (ms. di *Esterno*), FE5I.53 (ms. di *Paesaggio* [III]), FE5I.60 (ds. di *Luna d'agosto*), FE5I.64 (taccuino ms. che contiene poesie composte durante il confino), FE5II.8 (ds. di *Crepuscolo di sabbiatori*, che alla c.1v contiene un indice ms. di *Lavorare stanca*). Dal Fondo Sini citiamo APIII.1 (ms. dei *Mari del Sud*).

[2] Il primo a occuparsi in maniera specifica della questione è stato Lorenzo Mondo, all'interno del famoso numero unico di «Sigma» del dicembre 1964: L. Mondo, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», 1964, 3-4, pp. 3-21. Un effetto modellizzante sugli studi a venire avrebbe sortito il nesso colto tra il "passo" lungo di Whitman e la versificazione pavesiana, di recente definito più nel senso della lunghezza sillabica che non in quello della cadenza – ternaria, o meglio anapestica (così M. Zoppi, *Una «certa tiritera di parole»: genesi, forma e funzione dell'anapesto in «Lavorare stanca»*, in «LeviaGravia», 2009, 11, pp. 135-155) – che Di Girolamo è il primo a riconoscere come «sostanzialmente originale» (C. Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 186). Michele Tondo è il primo a porre, seppur in termini oppositivi, il rapporto tra il pioniere di Whitman e il ragazzo di Pavese: M. Tondo, *L'incontro di Pavese con Whitman. La tesi di laurea*, in «Il ponte», 1969, 5, pp. 708-717. È importante anche l'intervento di Musumeci (A. Musumeci, *L'impossibile ritorno*, Longo, Ravenna 1980, pp. 21-37), che individua dei punti di contatto fra *I mari del Sud* e *Twenty years*, pur insistendo – a torto – sulla «composizione a dicotomie, a polarità opposte» di *Lavorare stanca* (ivi, p. 30). Dopo un periodo di "eclissi", il nome di Whitman viene riproposto da A. Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma 1992. Poi, V. Capasa, *Pavese di fronte agli americani: le cose, i simboli, gli abissi*, in «Quaderni del '900», 2002, 2, pp. 9-33 e N. Arrigo, *Herman Melville e Cesare Pavese. Mito, simbolo, destino ed eterno ritorno*, Atheneum, Firenze 2006. Di quegli anni è anche la ristampa, per la curatela di Magrelli, della tesi di laurea: C. Pavese, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, Einaudi, Torino 2006 (d'ora in poi TL). Decisivo per queste

quadramento dell'eredità whitmaniana nella viva opera di Pavese. Qui, in primo luogo, proveremo a dettagliare innesto, germinazione e fioritura della verde erba americana.

IN-IĂCĬO / ATTECCHIMENTO

Già nelle giovanili, specie a partire dai vent'anni (1928-29) – tra le poesie di *Rinascita* e l'approssimarsi della laurea – Pavese comincia a utilizzare in proprio alcuni tra i più vistosi elementi della poesia delle *Foglie*. Rispetto alla brevità estemporanea di *Sfoghi*, torrenziali esperimenti come *Profumi*[3], *Mio povero vecchio*[4] o [Al lento vacillare stanco][5] tracciano la presenza, con funzione strutturale, di procedure d'accumulazione di immagini che possono ricordare i cataloghi whitmaniani. Quest'ultima prova, nutrita di cadenze futuristiche[6] da più parti additate come segno della penetrazione di Whitman in Italia[7], riferisce addirittura di «un libro famoso» su cui «m'esalto nell'anima grande / di un poeta»[8]. Le poesie di Rinascita erano state disposte dal giovane Cesare in un ipotetico canzoniere che doveva essere diviso in tre momenti – «I. *L'anima*; II. *La vita*; III. *La morte*» – sigillati ognuno dall'epigrafe di un poeta. Il secondo di questi sarebbe stato dedicato a Whitman, recando in esergo un verso di *One's self I sing* – «A life immense in passion, pulse, and power»[9] (il verso originale è «Of Life immense in passion, pulse, and power, […] The Modern Man I sing»[10]) – che rende appieno il carattere programmatico del libro: la centralità del moderno. Questo progetto viene poi abbandonato. Il nome di Whitman, tuttavia, ritorna tra le carte giovanili. Non solo come oggetto di studio, ma come «guida». A proposito di *There was a child went forth*, Pavese annota infatti:

---

pagine è il lavoro di Sichera, che individua una volta per tutte in Whitman il catalizzatore delle tensioni pavesiane, il «punto fontale della sua ricerca» (A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015, p. 22; il confronto viene sviluppato estesamente alle pp. 17-36).

[3] PAVESE, *Profumi*, in ID., *Le poesie*, a c. di M. MASOERO, introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1998, pp. 179-181. D'ora in poi PO.

[4] *Mio povero vecchio*, PO, pp. 206-207.

[5] PO, pp. 183-186.

[6] *Al lento vacillare stanco*, PO, p. 184: «Esaltamento che mi stringe dinanzi ad ogni opera grande, / ad ogni spettacolo immenso e titanico, / davanti a una grande stazione, / su un molo lanciato nel mare, / tra le navi enormi / e la forza presente degli argani, / dei sibili, delle antenne / protese sull'infinito».

[7] Già Montale aveva colto premesse del futurismo tra Whitman e il *verslibrisme* francese: cfr. E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, a c. di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1996, p. 322. Sulla ricezione di Whitman in Italia, cfr. M. CAMBONI, *Le «Foglie d'erba» di Walt Whitman e la ricezione italiana fra Papini, i Futuristi e Dino Campana: ovvero sangue sulla scena della "translatio"*, in «Nuova antologia», 2016, 2, pp. 357-370. In particolare alle pp. 367-368.

[8] [Al lento vacillare stanco], PO, p. 185.

[9] FE3.8, c. 35v.

[10] W. WHITMAN, *One's-self I sing*, in ID., *Foglie d'erba*, a cura e con un saggio introduttivo di M. CORONA (traduzione di M. CORONA), Mondadori, Milano 2017 («I Meridiani»), p. 6. D'ora in poi LG. Se non virgolettate, le traduzioni sono di servizio.

> poesia della scoperta e del senso meravigliato non sta mica nel dirlo diventato questo e quello (ché son parole) ma nel descrivere […] e questo può essere guida a tutte le poesie che non sono che descrizione ma siccome son viste sempre così […] a catalogo sono anche loro meraviglie davanti al mondo[11].

La poesia – «in sommo grado rappresentativa del mondo whitmaniano»[12] – ha al centro proprio quel ragazzo «scappato di casa»[13] che è *la* sostanziale figura di *Lavorare stanca*, esordio letterario di Pavese. In tal senso, il primo verso del componimento che alla raccolta dà il nome, pare corollario all'abbrivio whitmaniano: «Traversare una strada per scappare di casa / lo fa solo un ragazzo»[14].

Ma andiamo con ordine. È pacifico che I mari del Sud siano incipit, scaturigine e testo-abisso di tutta l'opera. Con l'inizio del viaggio orientato dal «Camminiamo» – i silenzi e le parche parole, la partenza e il ritorno – gli oltre cento versi del componimento toccano i nodi essenziali dell'opera. È lo stesso autore a indicarne un punto zero[15]: «ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue»[16]. L'allusione del caso a Moby Dick sembra però la classica lectio facilior che nasconde una memoria più profonda del Song of Myself: «How the flukes splash! / How they contort rapid as lightning, with spasms and spouts of blood!»[17]. Dentro tale imprinting, spiccano nel cugino – completamento del ragazzo nella «doppia figura» posta già all'origine del dire pavesiano, come «risposta» a Whitman[18] – i tratti salienti del pioniere: quel «gigante, vestito di bianco, / […] abbronzato nel volto»[19] ricorda da vicino il nuotatore di The sleepers «gigantic», col suo «white body» (che troveremo anche in Donne appassionate), e i molti personaggi red o grey-necked delle Foglie. La prossimità non si arresta al dato fisico, ma assume

---

[11] Da APX.24, c. 2.

[12] TL, p. 35

[13] Pavese, *Il mestiere di vivere*, a c. di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990 (2000), p. 17 (nota del 10 Novembre 1935). D'ora in poi MV.

[14] *Lavorare stanca*, PO, p. 48.

[15] Cfr. *Il mestiere di poeta*, PO, p. 109.

[16] *I mari del Sud*, PO, p. 9.

[17] *Song of Myself*, LG, p. 189. La traduzione più pertinente mi sembra «Come schizza, come si contorce la coda della balena / rapida come un lampo, con spasmi e fiotti di sangue!», in Whitman, *Foglie d'erba*, a c. di B. Tedeschini Lalli, traduzione di A. Marianni, prefazione di G. Manganelli, Roma, BUR, 2007, p. 209. In questo caso è possibile rilevare uno tra i numerosi errori di traduzione dell'anglista autodidatta Gamberale: «Come schizzano i *fluki* (in nota: un parassita), come, rapidi e lucenti si attorcigliano con spasimi e flutti di sangue», in Whitman, *Foglie d'erba con le due aggiunte e gli echi della vecchiaia dell'edizione del 1900*, versione di L. Gamberale, Sandron, Palermo 1923, p. 78. Il parallelismo è ancora più sorprendente a considerare il verso seguente dei *Mari del Sud*: «e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia».

[18] Le citazioni sono da Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 29. Il discorso viene sviluppato alle pp. 21-32. Aggiungiamo qui che – a guardare tra i manoscritti – le dieci liriche iniziali del primo indice di *Lavorare stanca* (conservato in FE5I.22, c.4v) confermano e rinsaldano tale lettura. Si tratta di *I mari del sud*, *Il vino triste*, *Antenati*, *Tradimento*, *Fumatori di carta*, *Pensieri di Deola*, *Estate di San Martino*, *Paesaggio* [I] e *Gente spaesata*, *Canzone di strada*.

[19] *I mari del Sud*, PO, p. 7.

anche connotati morali: egli, infatti, fin dalle prime fasi della composizione, è «fratello», «compagno» (comrade o camerado) dell'io lirico, e la sua forza gli «scorre nel sangue»[20]. Il loro incontro consacra – attraverso le parole dell'uno («ma hai ragione. La vita va vissuta / lontano dal paese: si profitta e si gode»[21]) e i pensieri dell'altro («alla forza / che mi ha reso quest'uomo»[22]) – la vocazione contenuta in quel francobollo «verdastro di navi in un porto»[23], la chiamata a un'appropriazione di sé che mira lontano, al mondo, oltre la facile contiguità dei "quattro tetti" – cui tornare, certo, ma «magari diverso»[24] (già qui «Le Langhe non si perdono»[25]). Che ci sia una traccia americana alla base, viene confermato anche, in absentia, dal riferimento genetico ai soldati americani, al Lusitania[26]. Accenno poi rimosso per far spazio, nel testo edito, all'altro polo dei "viaggi sognati": a quel Salgari, presente in luogo del "mondo nuovo", attraverso Sandokan e i «pirati malesi»[27]. Il sottotesto whitmaniano pare, altresì, utile per spiegare lo «stanco mutismo»[28] del cugino in relazione ai «viaggi compiuti»[29], no pasaràn di tutte le letture dell'opera che hanno riscontrato una frattura, una discontinuità[30] tra l'io e il "noi". Tale reticenza sembra, infatti, perfettamente inserita nella dinamica del tacere, delle "poche" e "asciutte" parole. Il cugino sa bene che l'esperienza compiuta è strettamente personale: in Whitman leggiamo:

> Each man to himself and each woman to herself, is the word of the past and present, and the true [word of immortality;
> No one can acquire for another – not one,
> Not one can grow for another – not one[31].

[20] Tutte le citazioni da FS APIII.1, c. 3.

[21] *I mari del Sud*, PO, p. 7.

[22] Ivi, p. 9.

[23] Ivi, p. 7.

[24] *Paesaggio* [VI], PO, p. 63.

[25] *I mari del Sud*, PO, p. 7.

[26] FS APIII.1, c. 5: «Oh da quando giocavo ai soldati / gridando Lusitania in mezzo ai campi / molto tempo è passato». Il riferimento sembra al transatlantico, salpato da New York, affondato nel 1915 da un sommergibile tedesco.

[27] *I mari del Sud*, PO, p. 8: «Oh da quando ho giocato ai pirati malesi».

[28] CAPASA, *«Lo scopritore di una terra incognita». Cesare Pavese poeta*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, p. 117.

[29] «Mio cugino non parla dei viaggi compiuti. / Dice asciutto che è stato in quel luogo e in quell'altro». *I mari del Sud*, PO, p. 9.

[30] È una posizione abbastanza condivisa, su cui, per ragioni di spazio, non indugiamo. Si pensi semplicemente a Mondo e Guglielminetti.

[31] *A song of the rolling Earth*, LG, p. 518 («Ogni uomo per sé, e ogni donna per sé è parola del passato e del presente e la vera parola dell'immortalità; / Nessuno può acquisire per un altro – nessuno, / Nessuno può crescere per un altro – nessuno»).

La strada del ragazzo, qui prospettata, avrà esito, come abbiamo intravisto, nei versi di Paesaggio [VI], nel ragazzo che «torna […] / per fermarsi su un angolo, bevendo il mattino». Sichera ha già indicato la probabile ascendenza whitmaniana di questa immagine[32]. Anche Dante[33], però, affiora, nei versi decisivi dell'opera, nell'«uscire a quel cielo», che tiene insieme la freschezza e il sollievo di un cammino che si compie. Per quanto, a livello compositivo, Pavese fatichi a individuare i ricordi del mondo – già «tristi», «vani», «amari», o «dolci»[34] – come «ricordi più lievi», importava infine al ragazzo «ritrovar*li*», che passa quasi immutato dal manoscritto alla *princeps*. Soccorre anche in questo luogo Whitman, il *Song for occupations* (sez. 6):

> Will you seek afar off? *you surely come back at last*,
> *In things best known* to you finding the best, or as good as the best,
> In folks *nearest to you* finding the sweetest, strongest, lovingest,
> Happiness, knowledge, not in another place but *this place*, not for another hour but [*this hour*[35].

Nello stesso componimento, la sospensione che prelude all'epifania mattinale, al "miracolo" del ritorno, sembra serbare un ricordo, la citazione quasi letterale di un passo del Song of Myself (sez. 2): «houses and rooms are full of perfumes […], / I breathe the fragrance myself and know it and like it, / *The distillation would intoxicate me also*»[36]; «Può accadere che l'aria ubriachi».

Potatura e Germi

Abbandonando le verticali semantiche dell'opera, il nome di Whitman non scompare, ma continua a tralucere, più o meno intensamente. Un riferimento all'americano è presente tra le carte preparatorie di *Canzone di strada*. Si tratta dialcuni appunti – in FE5I.4, c. 2r – che già Calvino[37] accreditava al saggio *Interpretazione di Walt Whitman poeta*[38],

[32] Cfr. Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 33.

[33] Cfr. *If*. XXXIV, 139.

[34] FE5I.64, c. 8.

[35] *A Song for occupations*, LG, p. 506. «Volete cercare lontano da qui? alla fine ritornerete di sicuro / Nelle cose a voi più familiari trovando il meglio, o quel che al meglio equivale, / Nella gente a voi più vicina trovando il massimo della dolcezza, della forza, dell'affettuosità, / La felicità, la conoscenza, non in un altro posto, ma in questo posto, non per un'altra ora ma per quest'ora». In corsivo abbiamo evidenziato le parti salienti. Si consideri la singolare convergenza del numero di sezione e di *Paesaggio*. Attraverso il finale del brano citato, si veda ancora l'inizio di *Paesaggio* [VI]: «Quest'è il giorno che…». *Paesaggio* [VI], PO, p. 63.

[36] LG, pp. 68-70 (Case e stanze son piene di profumi […], / Respiro la fragranza da me, la riconosco e mi piace / Il distillato potrebbe anche ubriacarmi).

[37] Cfr. Pavese, *Poesie edite e inedite*, a c. di I. Calvino, Einaudi, Torino 1962, p. 234.

[38] Il saggio è apparso su «La cultura» del luglio-settembre 1933, poi in Pavese, *Poesia del far poesia*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1968 (1990), pp. 127-148.

ma che non sembrano molto lontani dalla tesi di laurea[39]. Il componimento ha l'aria cameratesca e spensierata dei pavement americani (certo anche dei *sansôssi*) frequentati dal pioniere, potendosi leggere, in virtù della martellante anafora («È una gioia») come un piccolo *Song of joys*[40] dell'ebbrezza cittadina.

Simile ambiente (la strada), ma tono un po' diverso caratterizza il Masino di Ozio, figura a metà tra il raté un po' «arrabbiato»[41] e l'*idler* di Whitman. Di quest'ultimo, si notano soprattutto la condivisione e la mascolina *self-poisedness* che vigono tra il pioniere e i suoi *camerados*: «I giorni che mangia, / porta ancora con sé pochi amici a metà la collina: / là si chiudono in qualche osteria e ne cantano un pezzo / loro soli, da uomini»[42]. Il riferimento duplica l'autosufficienza dei «senza donne»[43] che era già in *Antenati*.

Non pionieristico, ma ancora in odor di Whitman, è il criterio che ispira l'agire del prete di *Proprietari*, il «risanatore»[44] che siede «by the wounded and soothe them, or silently watch the dead»[45]. «Lo zelo l'ha reso ben magro», consumandolo come «burning flame» che brucia sotto l'«impassive hand» dell'*healer* di Whitman, «tra il sentore dei letti e i discorsi con gente che rantola / e seguire […] i suoi morti alla fossa, / e pregare per loro»[46].

Risalendo per questa via l'indice della *princeps*, non è futile soffermarsi su immagini pur marginali come quella «barba del corpo che appare tra i buchi»[47] in *Paesaggio* [III] (che ugualmente in Ritratto d'autore «*germoglia* tra i buchi / della maglia»[48]), e ipotizzare

[39] È effettivamente possibile rintracciare gli sviluppi di questi appunti, in particolare alle pp. 136-137 del saggio. Tuttavia, il riferimento al Nencioni non è qui ma nella tesi di laurea, del quale il saggio è in buona parte un adattamento. Anche il titolo del contributo, poi raccolto in volume, è già nella tesi (cfr. TL, pp. 99-101).

[40] Cfr. *A Song of Joys*, LG, pp. 408-425.

[41] A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze 1967, p. 58. In questo componimento l'unica occorrenza di «rabbia» in tutta la poesia di Pavese. Per le considerazioni di carattere lessicografico mi avvalgo del fondamentale G. SAVOCA – A. SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Olschki, Firenze 1997.

[42] *Ozio*, PO, pp. 18-19.

[43] *Antenati*, PO, p. 11.

[44] TL, p. 133.

[45] «accanto ai feriti per dargli sollievo, o a vegliare i morti in silenzio». *The wound-dresser*, LG, pp. 711-717: «Bearing the bandages, water and sponge, straight and swift to my wounded I go […] / These and more I dress with impassive hand, (yet deep in my breast a fire, a burning flame.) […] / The hurt and wounded I pacify with soothing hand, I sit by the restless all the dark night». «Portando le bende, acqua e spugna, / Svelto vado dritto dai miei feriti, […] / Questo e altro con mano impassibile medico (però in fondo al petto un fuoco, una fiamma bruciante) […]. / I contusi e i feriti placo con mano lenitrice, / Per tutta la notte buia sto seduto accanto agli agitati».

[46] *Proprietari*, PO, p. 20.

[47] FE5I. 53, c.1. Nel testo edito leggeremo «la pelle del corpo, che biancheggia tremante / fra le toppe». *Paesaggio* [III], PO, p. 23.

[48] *Ritratto d'autore*, PO, p. 49. Il corsivo è nostro.

consonanze col *Song of Myself* («curling grass, / It may be you transpire from the breasts of young men»[49]) o con *Scented herbage of my breast*[50].

Pure nel provvisorio *explicit* di *Esterno* è visibile l'impronta di Whitman, questa volta in negativo, nel ribaltamento, poi taciuto, degli attributi del pioniere (il «passo», il «collo»[51]) da cui origina la lirica.Anche nel testo effettivamente edito, la spia «brividi verdi» e la sentenza «la terra prende tutto»[52] sono molto vicine alle atmosfere evocate da *This compost*[53] e da *Pensive on her dead gazing*[54]. La poesia, tra l'altro, insieme a *Lavorare stanca*, *Ulisse*, *Avventure* è salutata dall'autore come segno di una «nuova ricerca» che «fonde, insieme […], toni più trepidi, più *spirituali*, e una rinnovata materialità passionale di sicura promessa. Che siano i miei *Whispers of heavenly death?*»[55]. Un privilegio di rispecchiamento riservato a pochissimi: che ci è dato sapere, a Dante[56] soltanto.

In *Una generazione* è l'utilizzo della lingua a veicolare l'idea di *revolving circles* whitmaniani che sta alla base del componimento[57], in una significativa concordanza tra forma e significato, che può darsi abbia pesato nella considerazione accordata dall'autore a questa sua prova[58]. L'attacco delle tre strofe avvicina la poesia a una canzone, il cui tema viene iterato in *incipit*: «Un ragazzo veniva», «Vanno ancora i ragazzi». La distanza tra ieri e oggi, infatti, è solo apparente, ribadendo il finale («In prigione ci sono gli stessi. E ci sono le donne / come allora…»[59]) – con la "e" «dell'addizione e della ripetizione»[60] in

[49] LG, p. 80 («erba ricciuta, / forse trasudi dal petto dei ragazzi»).

[50] *Erbe profumate del mio petto*, LG, pp. 266-269.

[51] In FE5I.52, c. 2, leggiamo: «La giornata finisce e comincia a pesare nel passo», poi «*La giornata finisce e* si sente *pesare* sul collo», cassato estesamente.

[52] Entrambe le citazioni in *Esterno*, PO, p. 47.

[53] LG, p. 846: «It turns harmless and stainless on its axis, with such endless successions of diseas'd corpses, / it distills such exquisite winds out of such infused fetor» (Gira inoffensiva e innocente sul suo asse, con un carico così infinito di corpi malati, / distilla venti così squisiti da tanto intriso fetore).

[54] LG, p. 1126: «Absorb them well O my earth, she cried, I charge you lose not my sons, lose not an atom» (Assorbili bene, o mia Terra, piangeva, ti ordino di non disperdere i miei figli, di non perderne un solo atomo).

[55] Queste citazioni da MV, nota del 24 novembre 1935, pp. 19-20.

[56] Dante si stacca dagli altri «miei» (cfr. MV, pp. 169-170, nota del 1 gennaio 1940) per la "tensione" a lui che Pavese respira attraverso le proprie opere. Molto citato in proposito il riferimento alla costruzione di un'opera letteraria «dove tanto i personaggi che l'ambiente sono mezzo alla narrazione di una paraboletta […] il "cammino dell'anima" della mia *Divina Commedia*» (MV, p. 164). Oppure la lettera del 1949 ai coniugi Ruata, nella quale, preannunciando l'intenzione di comporre *La luna e i falò*, immagina «una modesta *Divina Commedia*». Pavese, *Lettere 1945-1950*, a c. di I. Calvino, Einaudi, Torino 1966, p. 399.

[57] E che è alla base anche di *Una stagione* e *Paternità*, lirica questa censurata nella prima edizione. L'esistenza umana è qui ridotta all'osso della sua fisica marcescibilità: «Anche i giovani un giorno saran padri / e la carne è per tutti una sola» (FE5I.33, c. 3r; «carne» sarà poi sostituito da «donna»).

[58] *Una generazione* è stata per molto tempo, secondo il progetto pavesiano, la lirica conclusiva di *Lavorare stanca*; si veda l'indice in FE5II.8.

[59] Le citazioni del componimento da *Una generazione*, PO, p. 55.

[60] V. Coletti, *La diversità di «Lavorare stanca»*, in Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1998 (2001), p. IX.

luogo del precedente «ma»[61] – l'eterno ritorno espresso già nelle *Foglie* da «One generation playing its part and passing on, / another generation playing its part and passing on its turn»[62]. Nell'ideazione del «testo come discorso collettivo di coloro che possono dire "eravamo i ragazzi"»[63]si coglieranno ombre di *Spoon river* («Fanno salti nell'erba e nel vento e non sanno di noi / noi siamo già morti»[64]) e dei *Songs of Innocence and Experience* di Blake (i prati, la notte, le voci dei bambini). Ma la whitmaniana circolarità di cui si è detto, appare come la ragione originaria, motore e segno della testimonianza affidata al componimento.

Nelle liriche del confino, le più tarde della *princeps*, la presenza di Whitman non arretra. Anzi, *Donne appassionate* è uno dei componimenti nei quali con più evidenza si coglie la sovrapponibilità con le *Foglie* d'America. All'interno di un quadro non infrequente nel primo Lavorare stanca – spruzzato d'acqua (*Mari del Sud*, *Gente spaesata*, *Tradimento*, *Grappa a settembre*, ma anche *Terre bruciate*) e di corpi nudi (*Disciplina*, *Paesaggio* [V], *Pensieri di Dina*) – qui più che altrove è ancora il *Song of Myself* (sez. 11) a offrire precisi riscontri: il racconto delle «ragazze che scendono in acqua» echeggia «Twenty-eight young men bathe by the shore»[65]. Sichera ha dettagliato la «metafora delle alghe-mani»[66]. Alle dita – «crooked inviting fingers»[67] – del mare whitmaniano, si aggiunga l'«unseen hand […] over their bodies»[68]. Così, la donna «che nuotava […] / sola e nuda, […] / grande […] bianca abbagliante»[69]era stata accostata[70] al «beautiful gigantic swimmer swimming naked»[71] di *The Sleepers*, che col suo «white body» coraggiosamente sfidava il mare[72]. A rinsaldare il legame, si consideri che «audace» – lemma ignoto alla poesia di Pavese – ricorre tre volte in questo luogo nel testimone manoscritto (poi rifiutato[73]) a designare il corpo del nuotatore che le alghe vorrebbero calare sul fondo. Il nuotatore di *The sleepers*

[61] «Ma nessuno lo sa che noi siamo cresciuti…» è pre-finale del manoscritto (FE5I.39, c. 3r).

[62] *Starting from Paumanok*, LG, p. 38 (Una generazione recita la sua parte e passa, un'altra generazione recita la sua parte e passa a sua volta).

[63] G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Lettura di «Lavorare stanca»*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo.* Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, Santo Stefano Belbo 1982, p. 57.

[64] FE5I.39, c. 1r, cassato estesamente.

[65] LG, p. 90 (Ventotto uomini si bagnano lungo la spiaggia / ventotto uomini a e tutti così amichevoli).

[66] SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 34.

[67] Ivi, p. 118 (ricurve dita invitanti).

[68] *Song of Myself*, LG, p. 90 (mano invisibile […] sui loro corpi).

[69] *Donne appassionate*, PO, p. 59.

[70] Cfr. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., pp. 34-35.

[71] LG, p. 970 («un nuotatore splendido, un gigante, nuotare nudo»).

[72] Anche il cugino dei *Mari del Sud* era «un gigante, vestito di bianco, / […] abbronzato nel volto». *I mari del Sud*, PO, p. 7.

[73] Cfr. FE5I.60, c. 3.

era proprio un «courageous giant»[74], «with courageous arms»[75] e «undaunted eyes»[76]; e pure il suo «brave corpse»[77], come la donna, verrà inghiottito dal mare.

Luna d'agosto – uno dei componimenti più ellittici dell'opera, espressionistico, quasi *pulp* (il «cranio spaccato dal sole»[78], l'apertura sulla sposa che trascina un cadavere…) può sembrare molto lontano da tali inflessioni. Eppure,nell'accostamentospaventoso tra luna e morte – fra il cromatismo del bianco evocato dal velo, il cadavere e il sangue, nel pallore lunare – è visibile una chiara fonte whitmaniana: «Look down fair moon and bathe this scene, / *Pour softly down night's nimbus floods on faces ghastly, swollen, purple, / On the dead on their backs with arms toss'd wide,* / Pour down your unstinted nimbus sacred moon»[79]. Lo stesso Pavese aveva già notato in questa lirica «la semplice scena dalle infinite risonanze – i morti insanguinati, sotto la luna pietosa»[80], che lo spingeva a chiosare: «È un tal miracolo questa poesiola…»[81]. Un "miracolo" che diverrà nella sua *Luna d'agosto* «creazione di un mistero naturale intorno a un'angoscia umana»[82].

Di *Terre bruciate* è molto importante il luminoso ritratto delle donne di Torino, cui l'autore tiene al punto da rimettere in discussione la compiutezza del componimento, che aveva precocemente raggiunto[83]. Tali donne vengono caratterizzate primariamente attraverso giovinezza e spontaneità e possiedono tratti del pioniere whitmaniano: sono «brune, vive, slanciate», vivono in strada – luogo di elezione del pioniere e del ragazzo – e vengono arditamente paragonate a «maschi»[84]. Sono a tutti gli effetti «donne-ragazzo»[85].

---

[74] LG, p. 972 (gigante coraggioso).

[75] *Ibidem* (braccia coraggiose).

[76] *Ibidem* (occhi indomiti).

[77] *Ibidem* (audace cadavere).

[78] *Luna d'agosto*, PO, p. 60.

[79] *Look down fair moon*, LG, p. 736. «Guarda giù, graziosa luna, e bagna questa scena, / Versa soffici diluvi di notturno *nimbus* su facce spaventose, livide, tumefatte, / Sui morti, supini a braccia spalancate, / Versa il tuo non avaro *nimbus* sacra luna». In corsivo, nel testo originale, l'accostamento tra luna e cadavere.

[80] TL, p. 112.

[81] *Ibidem*.

[82] MV, p. 20, nota del 24 novembre 1935. Una simile prospettiva è rintracciabile in *Mito*, componimento scritto nello stesso periodo, ma pubblicato solamente nella seconda edizione dell'opera.

[83] Già in FE5I.64, c. 4r; poi occorreranno altre 4 carte manoscritte (fino a c. 6r) per "chiudere" il componimento.

[84] I luoghi citati sono rinvenibili nel testimone manoscritto della poesia, in FE5I.64, c. 6r.

[85] Tale concetto è sottolineato soprattutto da Sichera (*Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., pp. 49-52). La fonte è nello stesso Pavese, il quale, già al tempo della tesi, aveva notato nella poesia di Whitman la presenza di una "razza" di donne «eguali, compagne della vita e delle imprese, altrettanti camerati che di femminile non hanno che il nome […]. Davvero queste donne sono anch'esse pionieri» (TL, pp. 52-53). Uno dei brani citati dall'autore per suffragare la sua tesi è in *A woman waits for me*: «They are not one jot less than I am, / they are tann'd in the face by shining suns and blowing winds / their flesh has the old divine suppleness and strenght, / they know how to swim, row, ride, wrestle, shoot, run, strike, retreat, advance, resist, defend themselves, / they are ultimate in their own right – they are calm, clear, well-possess'd of themselves». *A woman waits for me*, LG, p. 240: «Non mi sono inferiori neanche di uno iota, / Hanno i volti bruniti dal sole splendente e da venti impetuosi, / Le carni flessuose e sode di antiche dee, / Sanno

Occorre ricordare che già nella composizione di *Pensieri di Dina* la protagonista cercava «un ragazzo che parli con me / come parla con gli altri ragazzi»[86]; nel testo pronto per la stampa[87] non vi sarà poi traccia[88] di questo *queering* d'oltreoceano, per quanto l'autosufficienza professata dal personaggio Dina non ne risulterà intaccata.

FIORI: MERAVIGLIA, SCOPERTA, CORPO, MATTINO

Buona parte degli spunti fin qui rilevati non sono poi presenti nel testo edito, presentandosi queste pagine, in more Sichera, come "regesto dei rimossi whitmaniani". Questo era il rischio di cui ci avvisava Mutterle[89], la dinamica riscontrata anche da Tondo denunciando la riservatezza pavesiana a «esibire le proprie ascendenze culturali», il suo «primo oro»[90]. Se tali legami vengono occultati – e si possono recuperare solo attraverso il carotaggio che abbiamo condotto – non è infatti perché Pavese li supera, ma perché li "introietta" nella sua poesia, li fa suoi al punto da non saperne – o volerne – più distinguere l'origine. Non si tratta, insomma, della (s)comparsa di alcuni luoghi, ma della forma stessa della poesia, che assorbe lo slancio, gli spazi, la fiducia delle *Foglie* americane. Non è la citazione, cui Pavese mira – un particolare effetto estetico o il gioco dotto a compiacere il lettore – ma, sappiamo bene, la scoperta di una realtà:

> Anche se proviamo un palpito di gioia a trovare un aggettivo accoppiato con riuscita a un sostantivo, che mai si videro insieme, non è stupore all'eleganza della cosa, alla prontezza dell'ingegno, all'abilità tecnica del poeta che ci tocca, ma meraviglia alla nuova realtà portata in luce[91].

Meraviglia e realtà sono materia del pioniere, come l'autore notava già ai tempi della tesi: il suo cammino era «un'esultante rivelazione di "*new meanings*" di gioia»[92]. Tutta la realtà di *Lavorare stanca* germoglia da questo "contatto". E insistiamo su questo termine, di Whitman[93], perché se il tessuto della parola pavesiana si intreccia in nodi che

---

nuotare, remare, cavalcare, lottare, sparare, correre, colpire, arretrare, avanzare, resistere, difendersi, / Insuperabili per virtù propria – calme, lucide, padrone di sé».

[86] FE5I.15, c. 4v.

[87] Ma, com'è noto, non edito Pavese vivente.

[88] All'oscuro di quanto in queste pagine, potrebbe passare inosservato «Quel vecchio in mutande / e cappello, che andava a pescare, mi ha vista tuffarmi, / ma ha creduto che fossi un ragazzo e nemmeno ha parlato». *Pensieri di Dina*, PO, p. 67.

[89] «La citazione implicita di Pavese, quella prediletta da lui di gran lunga, porta a introiettare e decontestualizzare gli autori in un dialogo continuo e depistante, spesso antagonistico, composto di battute allusive e risposte a distanza». A.M. MUTTERLE, recensione a *Le malvage analisi*, «Studi Novecenteschi», 1989, 37, p. 189.

[90] TONDO, *L'incontro di Pavese con Whitman. La tesi di laurea*, cit., p. 709.

[91] MV, nota del 9 ottobre 1935, p. 8.

[92] TL, p. 141

[93] Cfr. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 34.

ritornano[94], esso si dispone lungo una dimensione fisica che era rimasta in gran parte ignota alla lirica italiana. «La vita comincia nel corpo»[95], scrive l'autore nel *Mestiere.* Abbiamo dettagliato altrove[96] la derivazione whitmaniana del tema e l'impatto di questo, attraverso Pavese, nella poesia italiana del Novecento. Appare fondamentale in sostanza l'apertura che si verifica nei suoi orizzonti culturali dal lavoro propedeutico alla tesi, da quella rilettura delle *Foglie d'erba* dell'agosto del 1929[97], che riprende ed assomma tutte le letture dell'opera, sempre salutari, sempre luminose, sempre estive[98].

Che «luce e mattino» – per riprendere un tardo dittico d'autore – contino in *Lavorare stanca*, ce ne aveva dato notizia lo stesso Pavese. Nella lettera dell'8 giugno 1936 a Giuseppe Cassano, egli parla dell'opera appena pubblicata, come di «un mondo di giovani che vivono contenti e meravigliati delle cose reali, che si muovono con mattutina spensieratezza tra gli uomini»[99]. Quel mattino, che nelle *Foglie* è salute, energia, incontro – «The feeling of health, the full-noon trill, the song of me rising from bed and meeting the sun»[100] – in *Lavorare stanca* "ritorna" con sicura cadenza a segnare le tappe fondamentali, l'inizio e la fine del cammino del ragazzo: nei *Mari del Sud* e in *Paesaggio* [VI], ma anche nel finale intermedio di *Esterno* (e, pur diversamente, in quello definitivo dello *Steddazzu*); tutte liriche sistematicamente albali[101]. Il mondo – prefigurato dal ragazzo e problematizzato dal «sole […] / vecchio»[102] del "doppio", che ha già vissuto – viene attraversato lungo tutta l'opera, e colto in un respiro nell'epifania di un mattino. È la sintesi di «tre anni di giovinezza e scoperte»[103], il ritorno a casa del «pioniere errante»[104] dopo aver attraversato «tutte le parvenze del mondo, assorbendole»[105]. La radice di *Lavorare stanca* affonda dunque in una coraggiosa ermeneutica whitmaniana, un magma[106] da cui

[94] Le riprese lessicali notate da M. Guglielminetti, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*, in «Sigma», cit., p. 27. Cfr. anche Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova 1966, pp. 284-86. Poi Coletti, *La diversità di «Lavorare stanca»*, cit., pp. XI-XII.

[95] MV, nota del 25 novembre 1937, p. 5.

[96] Mi permetto di rinviare al mio *La chiave del corpo in Pavese*, in corso di pubblicazione nel volume miscellaneo *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Mod (Catania 2016).

[97] Cfr. Pavese, *Lettere 1924-44*, a c. di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966, pp. 116-117 (lettera a Monti del 5 agosto 1929).

[98] Cfr. ivi, pp. 27, 29, 35, 39, 41, 42, 74 (agosto-ottobre 1926, e poi agosto 1927).

[99] Ivi, pp. 520-523.

[100] *Song of Myself*, LG, p. 70. (La sensazione di salute, il trillo del mattino pieno, il canto di me che mi alzo dal letto e vado incontro al sole).

[101] Avevo esplorato le pavesiane epifanie mattinali in *«Lavorare stanca» o le poesie del mattino*, per la rivista «Leuké»: [https://www.leuche.it/wp/wp-content/uploads/2017/04/Lavorare-stanca.pdf].

[102] Nell'*explicit* dei *Mari del Sud*, PO, p. 11, leggiamo: «Ma quando gli dico / ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora / sulle isole più belle della terra / al ricordo sorride e risponde che il sole / si levava che il giorno era vecchio per loro».

[103] *Il mestiere di poeta*, PO, p. 105.

[104] TL, p. 152.

[105] Ivi, p. 30.

[106] Scrive Pavese su Whitman (APX.76): «I lettori di L. of G. sono infatti invitati, non a farsi sistema delle idee di W. W., ma a vivergli accanto, a riceverne l'influsso vitale magmatico».

– attraverso quella «promessa di rivelazioni spirituali che si incarnano»[107] – erompe un canto limpido e impuro, che innesta, nel malaticcio cerebralismo ermetico *entre-deux-guerres*, la forza di un corpo-parola sottratto alla propaganda fascista[108] e restituito alla primigenia dignità gnostico-sapienziale. Vale, insomma, per l'esordio di Pavese, quel che diceva Walt accomiatandosi dalle sue *Foglie*: «Camerado, this is no book, / Who touches this touches a man»[109].

[107] Ivi, p. 47.

[108] Che pure nella zona tra Whitman e Nietzsche si era alimentata. Cfr. CAMBONI, *Le «Foglie d'erba» di Walt Whitman e la ricezione italiana*, cit., pp. 368-370.

[109] *So long!*, LG, p. 1142 («non è un libro, / Chi tocca questo tocca un uomo»).

Michele Bianco

Mario Luzi. Dall'"esistenzialismo tragico" all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola

L'intera produzione poetica di Luzi[1] appare bilanciata tra due poli distinti e distanti,

ossia una continua dialettica tra contingente e assoluto; ovvero, meglio ancora, una sollecita ricerca di ciò che può persistere e rimanere stabile e fisso nel flusso mutevole dell'incessante metamorfosi che coinvolge, in una apparente frantumazione, il cosmo universale[2],

[1] M. Luzi, *L'opera poetica*, a c. di S. Verdino, Mondadori, I Meridiani, Milano 1998 (d'ora in poi citerò *OP*); M. Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998; S. Agosti, *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 11-42; Luzi, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a c. di S. Verdino, collana I classici dello Spirito, Fabbri Editori, Milano 1997; R. Donati (a c. di), *Il testimone discreto. Per Mario Luzi in occasione dei novant'anni*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004, pp. VII-XXIV. Qui menziono brevemente solo i saggi più recenti e che hanno attinenza al tema che sto sviluppando: P. Poupard, *Fede e poesia. Omaggio a Mario Luzi*, Ediart, Todi 1999, Verdino (a c. di), *Omaggio a Mario Luzi*, in «Resine» 21, 80 (aprile-giugno 1999), pp. 3-40; B. Forte, *La verità della poesia. Luzi*, in Id., *La porta della bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999, pp. 121-132; C. Viviani, *La fine che si fa inizio*, in «Atelier» 4 (settembre 1999), pp. 35-37; F. Medici, *Luzi oltre Leopardi. Dalla forma alla conoscenza per ardore*, Stilo, Bari 2007; C. Pirozzi, *'La poesia-si sa-si affida al tempo'. Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino: Luzi, Parronchi, Bigongiari*, SEI, Firenze 2004; Verdino, *Luzi. Da Leopardi a Dante* in «Cuadernos de la Filología Italiana» 8 (2005), pp. 195-202; G. Cavallini, *La vita nasce dalla vita. Saggi sulla poesia di Mario Luzi*, Studium, Roma 2000; G. Rogante, *Mario Luzi poeta della parola e del dolore*, in E. Elli - G. Langella (a c. di), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 13-20; M. Merlin, *Oltre il varco. Il viaggio di Mario Luzi verso il 'celestiale appuntamento'*, in G. Landolfi - M. Merlin (a c. di), *Il sacro nella poesia contemporanea*, Interlinea, Novara 2000, pp. 78-83; A. Luzi, *Sulla poesia di Mario Luzi. La vicissitudine sospesa e altri saggi*, Fondazione Mario Luzi, Roma 2016; A. Cecchetto, *La parola ritrovata. Cammini di ricerca poetica nell'opera di Mario Luzi e di Vittorio Sereni*, Fondazione Mario Luzi, Roma 2015; F. Spedicato Esposito, *I viaggi di ritorno. Itinerario poetico, filosofico e sapienziale di Mario Luzi*, Fondazione Mario Luzi, Roma 2013, M. Leombruno - V. Nardoni - E. Ventura, *Montale, Luzi, Pasolini. Questo nostro Novecento*, Fondazione Mario Luzi, Roma 2013, ecc. Per la poesia religiosa del Novecento v., brevemente, M. Bianco, *Lev Shomeà* «*Un Cuore Ascoltante*»*. Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria. Saggi letterari*, a c. di A. Puglia, Edizioni Sinestesie, Avellino 2019, pp. 669-710 (per Luzi v. da pp. 669 ss.).

[2] G. Festa, *Il discepolo e lo scriba: i "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luz*i, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2013, p. 17.

ma non irrelati in quanto sottesi e riducibili a un'unità inconsutile archetipico-teleologica che li invera come riflessi dialettici di una necessaria complementarietà strutturale manifestantesi sul piano stilistico e su quello escatologico, quale riverberazione in prospettiva metafisico-anagogica (e in questo senso c'è sicuramente continuità coi poeti religiosi del Novecento) dell'ascésa-ascèsi del poeta al cui culmine erompe la luce affocante totale, appena intravista in qualche sparuto riflesso sul comune proscenio della vita cotidiana, nelle sue prime produzioni poetiche (*La barca*, *Avvento notturno*, *Un brindisi*). La verticalità della poesia luziana non esclude mai la dimensione orizzontale o il senso della natura (sia pure solo a livello interiore e simbolico all'inizio) e della storia, ovverosia degli esseri creati. La vita, nel suo continuo generarsi e annullarsi, appare come guidata da un senso di sacralità – liturgicamente come una preghiera, in un tempo non lineare con ritorni e fasi alterne e cicliche, nella sua inumana complessità, segnata radicalmente dal male (vedi *Squarcia il fulmine*, *Sotto specie umana*) – mossa da un *Intelligent Design*, espressione e presenza di Dio stesso, e non della hegeliana idea che attraversa la storia[3].

Conquista tutt'altro che facile e definitiva, come un mondo – stuporosamente avvistato in un lampo apocalittico – pervaso da un sole che non tramonta, ma ancora vibrante dell'urlo ferino dell'uomo convulsivo e straziato tra incertezze ed esclamativi nello scorrere inquieto del vivere (*Quaderno gotico*). Serenità distesa, ma avvertita con l'apprensione del miraggio, timorosa del ritorno della notte, «corridoio oscuro»[4], che rimargini quella ferita di luce e ristabilisca il suo illune imperio (*Onore del vero*). Ma è pur vero che le tenebre rendono più pungente il ricordo della luce, più disperata la sua ricerca. Si avverte una sorta di lesione sottesa, dimidiante, dilaniante, dissecante l'anima. I poli estremi dell'antinomia restano sempre impregnati di un sofferto esistente anche se sublimati dall'"apocalisse interiore" che determina la conversione panica del sé e di tutte le cose verso il "*Télos*-sole" dalla illusoriamente facile raggiungibilità

[3] V., non solo per questo aspetto, ma per una visuale più ampia della poesia anche in riferimento alla vita nel suo farsi e divenire e al dramma dell'esistenza, A. GIAPPI, *Mario Luzi o la poesia come preghiera*, in AA.VV., *La Bibbia nella letteratura italiana. L'età contemporanea* (a c. di P. GIBELLINI-N. DI NINO), Morcelliana, Brescia 2009, vol. 2, pp. 287-315; LUZI, *Dottrina dell'estremo principiante*, Garzanti, Milano 2004; ID. (a c. di F. GRIMALDI), *Vita fedele alla vita. Autobiografia per immagini*, Passigli, Bagno Ripoli (FI) 2004; ID. (a c. di V. NARDONI), *La ferita nell'essere. Un itinerario antologico*, Passigli, Bagno Ripoli (FI); ID., *Mario Luzi. Le nuove paure*, Passigli, Bagno Ripoli (FI) 2005; ID. (a c. di M. ZULBERTI), *Tra poesia e vita*, UCT, Belluno 2006; ID. (a c. di P.A. METTEL-S. VERDINO), *Mario Luzi. Autoritratto*, Garzanti, Milano 2007; ID. (a c. di S. VERDINO), *Mario Luzi. Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, Garzanti, Milano 2009; ID., *La Passione. Via Crucis al Colosseo*, Garzanti, Milano 2014; G. VASILE (a c. di), *Mario Luzi. Da un'oscurità raggiante. Edizione rumena*, Fondazione Mario Luzi, Roma 2015; GIOVANNI PAOLO II-M. LUZI, *Il futuro ha un cuore antico. Il contributo di Firenze per un nuovo umanesimo*, Città Ideale, Prato 2015; LUZI, *Il fiore del dolore*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2003; ID. (a c. di E. MORETTI), *Scintille del «tempo». Dieci anni di critica luziana*, Le Lettere, Firenze 2003; ID., *Il mutamento dell'anima*, Crocetti, Milano 2001; M. LUZI-R. CASSIGOLI, *Frammenti di Novecento. Conversando con il poeta protagonista e testimone di un secolo*, Le Lettere, Firenze 2000; LUZI, *Vangelo e poesia*, Quattroventi, Urbino 1993, ecc.

[4] LUZI, *OP*, cit., p. 251.

del "dilettoso colle". Il sorriso nimbale irrompe in «quell'unico / pensiero muto che dovunque flagra / e vige»[5] (*Nel mare del non dormito sonno, Frasi e incisi di un canto salutare*), poiché «Ripercorre il tempo, / ritrova l'ascesa, l'apogeo / e l'inizio del declino. / Dov'era stata con la mente, allora? / era ignara o conscia? Mai / seppe questo, o non lo rammenta»[6] (Ivi). Esso erra fra nuvoli folti e, trascorrendo, avviva l'opaca terra: ma quest'ultimo "atomo" non se ne intride per la renitenza del "denso" accanto alla dolce permeabilità del "raro".

Ora tra questo gorgo sublime di luce e l'abisso ferrigno scocca «l'albero prezioso» (*Arsenio, O S*, 31) del fulmine che crea il mirifico nesso in questo metacosmico arco voltaico: «vita che sempre ti diffondi / e sempre al tuo principio ti ricongiungi / […] e passava l'acqua e il suo brivido / passava il vento / e il trascorrere in se medesimo dell'universale evento»[7] (Ivi).

Di qui operando per sondaggi crestomatici, per necessaria economia, si darà una lettura intesa (ed intenzionata con tutta la fallibilità e presunzione implicita nel termine) a cogliere i fuochi ispirativo-tematici sottesi alla produzione religiosa luziana[8]. Spesso Luzi si è presentato come interprete della propria poesia, e questo fatto sicuramente facilita il compito del critico.

Nella citata opera di Marco Marchi, nell'*Autopresentazione*[9], Mario Luzi accenna esplicitamente al tema principe della sua poesia:

> Il mutamento, la metamorfosi, questo è stato e resta il tema dei temi della mia poesia […] Mai però ho sentito questo tema come sola commemorazione elegiaca di ciò che si perde; il sentimento della perdita non manca, è anzi drammatico; tuttavia mi pare abbia in passato prevalso su di esso il fascino di una incognita dolorosa. Più tardi – e devo questo in gran parte alle prospettive aperte da Teilhard de Chardin – il senso profetico della trasformazione con la sua promessa di progressiva maturità dei tempi fino all'abbagliante omega della piena rivelazione ha aggiunto più una ipotesi che una certezza – ma quale

[5] Ivi, p. 774.

[6] Ivi, p. 775.

[7] Ivi, pp. 777-778.

[8] Sull'aspetto religioso della lirica luziana v., tra gli altri, R. Pozzi, *Giobbe: un eroe moderno nella riflessione e nei versi di Mario Luzi*, in G. Baldassarri (a c. di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.* Atti del XVIII Congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), Adi Editore, Roma 2016, pp. 1-11 *online*, Festa, *La poesia di Mario Luzi: una visione sapienziale tra Paolo e Agostino*, in U. Motta (a c. di), *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, Interlinea, Milano 2008, pp. 25-58; Id., *Il discepolo e lo scriba: i "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luzi*, cit. (con ricca e scelta bibliografia); G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Cappelli, Bologna 1980; D. Iannaco, *La poesia "sacra" di Mario Luzi da «La barca» a «Sotto specie umana»*, in «Forum Italicum» 60, 1 (2006), pp. 133-146; G. Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla "Trasmutazione". Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Bulzoni, Roma 1983; F. Mattesini, *Luzi solare*, in Id., *Ricerca poetica e religiosa*, Mucchi, Bologna 1991, pp. 37-41.

[9] Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., pp. 13-15.

> ipotesi! – alla interrogazione sul nostro destino. Tra l'uno e l'altro modo di sentire il tema del mutamento sta più o meno tutto lo sviluppo dl mio lavoro[10].

Nella stessa *Autopresentazione*[11] il poeta fa un chiaro riferimento ai temi del dramma e dell'enigma della vita, alla non casualità del dolore e al valore di prova della sofferenza. Egli stesso riconosce di avere

> contrapposto – e forse è un'arbitraria necessità della mia evoluzione interna – a un cristianesimo pascaliano uno più apostolico e profetico […] a una mente petrarchesca, solitaria, univoca e speculare, la quale ha predominato nei secoli, una più multiforme e magmatica invenzione di tipo dantesco che fa nascere dall'interno delle circostanze e del loro contrasto e mutamento la possibilità della contemplazione[12].

Già l'*incipit* della prima raccolta *Parca-Villaggio* grida l'epifania soterica di un destino di fragilità nel «mesto rituale della vita»[13] (*Il duro filamento*, *La barca*).

---

[10] Ivi, p. 13. Il debito verso T. de Chardin lo conferma, *apertis verbis*, nelle *Conversazioni sul cristianesimo*, alle pp. 27, 30, 80, 86, 97, 102-104, 109, 164. Possiamo sintetizzare, con lo stesso teologo e filosofo, il suo pensiero, così formulato in una delle sue ultime opere: «Credo che l'evoluzione tende a Dio; credo che lo Spirito si compie nel Personale; credo che il Personale supremo è il Cristo Universale» (*Comment je Crois* [1934], in *œuvres* X, pp. 115-152:117). Teilhard crea sulle premesse scientifiche enunciate un grande sistema filosofico e teologico ove confluiscono i più suggestivi elementi del pensiero spiritualistico antico e moderno, dal pampsichismo all'ilozoismo dei presocratici, dal neoplatonismo alla gnosi – si consideri a tal uopo che lo stesso termine teilhardiano "pleroma", vale a dire pienezza, si trova nel sistema del maestro gnostico Valentiniano del II secolo d. C. –, da Pascal alla dialettica hegeliana, al vitalismo di Bergson: «Tutto diviene e il futuro è già nel presente»; la storia di Dio avviene in quella del mondo: teogenesi, cosmogenesi, noogenesi. L'antropogenesi tende *naturaliter* alla cristogenesi e alla sua futura pienezza, il Pleroma, detto *Punto Omega*, che cessa nel Cristo Cosmico Universale, nel quale Dio e mondo si identificano. Per le anfibolie e il fascino presenti nell'elaborazione del pensiero di T. de Chardin v. M. MODUGNO, *Teilhard de Chardin e la sintesi impossibile*, in AA.VV., «Oggi e Domani. Trent'anni di vita e cultura italiana 1973-2003». Numero speciale 3, 10, Ediars, Pescara 2003, pp. 257-258; per la genesi e lo sviluppo della dottrina del Gesuita v. G. VIGORELLI, *Il gesuita proibito. Vita e opera di Teilhard de Chardin*, Il Saggiatore, Milano 1962; A. GOSZTONYI, *Teilhard de Chardin. Cristianesimo e evoluzione*, Sansoni, Firenze 1970; mentre, per le sue incidenze sulla lirica luziana, v. L. RIZZOLI - G. C. MORELLI, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Mursia, Milano 1992, pp. 129-156, soprattutto 129-136; G. MAZZOTTA, *Mario Luzi: poesia e pensiero della creazione*, in «Otto/Novecento» 15,1 (1991), pp. 133-142; G. LANGELLA, *Primi appunti di Luzi su Teilhard de Chardin. Note in margine a un articolo ritrovato*, in A. DOLFI (a c. di), *L'ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parraonchi, Bodini, Sereni*, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2016, pp. 143-150.

[11] MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., pp. 13-15: 14.

[12] Ivi, p. 15. Per capire a fondo lo sviluppo del pensiero religioso luziano oltre alla lettura *per verba* delle sue raccolte è di grande aiuto il testo delle *Conversazioni sul cristianesimo*, in due parti, soprattutto sui temi della Fede, dell'Anima, del Dolore, del Male, sulla Profezia, su Cristo, sulla Chiesa, su Maria, sul Vangelo e sulla Poesia.

[13] LUZI, *OP*, cit., p. 9.

La prima fase poetica luziana, che risale all'esperienza prebellica, è contrassegnata dalla poetica dell'assenza teorizzata da Bo, ossia dalla distanza che separava l'opera dal limitante peso della storia e della realtà, prediligendo la discesa ardua negli abissi della coscienza, oltre il dato fenomenico, cercando di cogliere l'assenza sfuggente e misteriosa della vita. Il primo Luzi, di educazione cattolica, non può eludere i poli opposti di una dialettica che tende a congiungere la sfera dell'esistenza con quella dell'essenza. Compito del linguaggio e, quindi, della poesia è di decifrare il senso della trascendenza, di cui il poeta diventa interprete privilegiato.

> L'opera poetica di Mario Luzi è attraversata e sostenuta da una certezza che può subire oscillazioni ma tende sempre a tornare identica a se stessa: quella dell'essenza spirituale dell'universo. Ad essa conseguono: la possibilità di conoscere tale essenza indipendentemente dalla storia umana (quindi per via di scienza e per via intuitiva), e di viverla come «verità»; la centralità drammatica del soggetto parlante; e, infine, la delega che la trascendenza conferisce al poeta. Di qui l'immutabile tono alto, di fremito pensoso, di tutta l'opera luziana. […] Luzi si situa dunque nella grande tradizione della poesia come pratica salvifica; con una coerenza e una rigidità tanto maggiori quanto più identificate al dovere morale. Il peccato più grave, per questo poeta, è l'inadempienza, intesa come rifiuto della vocazione, cioè della chiamata; che è, in definitiva, religiosa. Dal giovanile estetismo alla grave maturità, la poesia è in Luzi dichiarazione di assoluto cui commisurare l'esistenza quotidiana[14].

La poesia diventa conoscenza dell'assoluto e del trascendente, distaccandosi da ogni elemento fisico, tra "figurazioni analogiche" spesso indecifrabili: «Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo, / […] Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle e dai mercati / salmastri guarderanno ilari il mondo»[15] (*Avorio*, *Avvento notturno*). Se nei versi di esordio (*La barca*) Luzi riflette il mondo esterno leggendolo interiormente, ovvero cogliendo «*il fuori* nella sua referenza al *dentro*»[16], nella seconda raccolta (*Avvento notturno*) lo scenario drammatico e tragico che si offre agli occhi del poeta, piegato e piegato nell'anima, gli impedisce di dare risposte, fermandosi all'ascolto e all'interrogazione. *La barca*, dunque, appare come

> una «fisica peretta», indulgendo da un lato al fissaggio immaginativo dei segni del dolore, e dall'altro alla dichiarazione delle sue certe ragioni di riscatto. Il momento religioso, in altri termini, più che liberarsi in dialettica del tessuto lirico, tende a risolversi in giustapposizione o a lasciar campo all'esito elegiaco più effuso, pateticamente estenuato in lontananze spazio-temporali con l'aiuto di Pascoli e Campana. E anche questo – l'elegia – è una propensione di timbro da non sottovalutare, un dato presente nella *Barca*, desti-

[14] F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 144.
[15] Luzi, *OP*, cit., p. 51.
[16] A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987, p. 39.

> nato a riemergere a distanza di anni e più tardi contrastato dall'incontro con Teilhard de Chardin. Abbiamo fatto i nomi di Pascoli e Campana; ad essi potremmo aggiungere quelli di Foscolo, Manzoni e Leopardi. Ma la lezione di Ungaretti è evidente non meno di quella di Betocchi, e già funzionano i primi fecondi contatti con la cultura europea, romantica e simbolista[17].

L'irrompere della guerra, con la sua violenza e il suo orrore, trasforma in "esperienza esistenziale tragica" la pregressa e sofisticata sapienza letteraria del poeta che, gradatamente, si cala nelle vene della terra. Con *Brindisi* e *Quaderno gotico* Luzi

> ha ormai raggiunto il colmo della sua contestazione: verso il mondo creaturale così ingiusto e colpevole di tanto sconvolgimento, ma anche verso se stesso e la propria voce, che ormai è ritenuta pressoché inutile se non futile. Ormai siamo al punto d'una situazione d'angoscia dove nessun conforto può venire dallo stesso tema cristiano, così caro alla coscienza del poeta, della fede, della speranza e della carità. Non resta che il biblico 'cupio dissolvi' […] l'ultima raccolta delle forze per proclamare il più disperato messaggio e farsi pietra e silenzio[18].

In questi testi il poeta distende il suo verso a una maggiore chiarezza comunicativa e l'analogia oscura si dirada. Egli non riflette più sul dato metafisico e non cerca più la verità assoluta, ma si piega sull'uomo nel suo terribile vivere quotidiano, aprendosi, tuttavia, alla Trascendenza, e non solo alla speranza pirandelliana di un "oltre": «Brama non più represso il nero insonne / dei faggi fino al culmine del cielo»[19] (*Un brindisi*, *da Un brindisi*), e, più da vicino, al "risveglio", dopo l'orrenda tragedia della guerra: «È tempo di levarsi su, di vivere / puramente. […] Nascono liete immagini, / filtra nel sangue, cieco nel ritorno / lo spirito del sole»[20] (*Diana*, *risveglio*, *Un brindisi*). Ad una seconda fase, perciò, si possono riferire le raccolte postbelliche: *Quaderno gotico*, 1946; *Un brindisi*, 1945; *Primizie del deserto*, 1952, ed *Onore del vero*, 1957. E siamo già nel clima di speranza che segue la guerra, al tempo della Liberazione: «La speranza sempre compiuta sempre rinasceva»[21] (*Quaderno gotico*), e «La fede è in te, la fede è una persona»[22] (*La notte viene col canto*, *Quaderno gotico*). Con *Primizie nel deserto* Luzi tenta un'apertura agli altri nella continua ricerca di una formula di salvezza che lo lascia, però, in una «vicissitudine sospesa»[23] (*Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, *Primizie del deserto*). Con *Onore del vero*

---

[17] MARCHI, *Mario Luzi*, in P. ORVIETO (a c. di), *Un'idea del '900. Dieci poeti narratori italiani del Novecento*, Salerno Editrice, Roma 1984, pp. 158-159.

[18] G. ZAGARRIO, *Luzi*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 68. Il poeta, però, anche di fronte al dilagare del Male, non rinuncia alla sua visione cristiana fondata sulla fede: v., ivi, p. 6.

[19] LUZI, *OP*, cit., p. 100.

[20] Ivi, p. 129.

[21] Ivi, p. 145.

[22] Ivi, p. 152.

[23] Ivi, p. 189.

il poeta – col suo io lirico – si pone alla ricerca del senso delle cose volendo «penetrare il mondo opaco»[24] (*Nell'imminenza dei quarant'anni*, *Onore del vero*), ma per ricavare da esso una più profonda e immutabile verità nella dimensione trascendente che si traduce in preghiera: «Tu che per lunga promessa / vieni ed occupi il posto / lasciato vuoto dalla sofferenza / non disperare o di me o di te, […] vieni ed entra, attingi a mani basse. / È un giorno dell'inverno di quest'anno, / un giorno, un giorno della nostra vita»[25] (*Come tu vuoi*, *Onore del vero*).

> Certo la guerra non determina una brusca svolta nel linguaggio, un ripudio delle esperienze passate. […] Ma pur nell'ambito dei passati modi lirici, pur rimanendo la poesia una privilegiata voce individuale, questa, almeno in Luzi, appare rotta e scossa e pronunciata al cospetto di un paesaggio dalle tinte violacee sempre più solcato da fulmini e battuto da piogge[26].

> Perciò ciò che prima era soprattutto atteggiamento letterario, qui diventa davvero esperienza esistenziale e l'autore incomincia a farsi storico di se stesso[27].

Con *Onore del vero* cessa la prima maniera della lirica luziana, quella ermetico-giovanile, e si inaugura una seconda stagione, ancora più feconda, con *Nel magma*[28], 1963, iniziata già con *Dal fondo delle campagne*, 1956, e che si allarga fino a *Su fondamenti invisibili*, 1971. Prende l'abbrivo la forma interrogativa diretta con un tu con cui il poeta entra in serrato dialogo, ponendo infinite domande, spesso senza risposta: «sia grazia essere qui, nel giusto della vita / nell'opera del mondo. Così sia»[29] (*Augurio*, *Dal fondo delle campagne*).

Cristianamente la morte diventa pienezza e compimento della vita, che è *unio cum Deo* nell'Aldilà, come dimostra l'esempio della madre: «Mia madre, eterna margherita che piangi e mi sorridi viva ora più di prima»[30] (*Siesta*, *Dal fondo delle campagne*). Questa seconda – e lunghissima stagione poetica, cominciata con *Nel magma*, 1963 e conclusa con la *Dottrina dell'estremo principiante*, 2004 – tende anche, sotto l'influsso di Montale, ad allontanarsi sempre più dalla fase ermetica con una marcata prosaicizzazione, comunque sempre vigile, e che, pur accogliendo il dialogo, non registra cadute ritmiche, misurandosi il poeta con la fenomenologia del nostro tempo, moralmente e spiritualmente corrotto,

[24] Ivi, p. 35.
[25] Ivi, p. 222.
[26] G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea*: *1940-1996*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 144.
[27] P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1990, p. 650.
[28] V. G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1918, p. 923.
[29] Luzi, *OP*, cit., p. 281.
[30] Ivi, p. 285.

che precipita e che non consente ritorni, con la denuncia dei falsi idoli e miti del successo e delle ricchezze e con le sue aberranti ideologie. Scrive opportunamente Frattini:

> Per denunciare impietosamente una tale realtà Luzi rifiuta ormai ogni compiacenza edonistica, ogni grazia deliberatoria: casi e oggetti vengono aggrediti con una energia fredda, quasi crudele, a dar più risalto alle carenze più tragiche dell'uomo. Ma una profonda pietà è là a cogliere in trasparenza i segni della sconfitta, le voci imploranti, la sete disperata e salvifica dell'amore. Assai diversi la sintassi, il lessico e i timbri che connotavano la lirica di Luzi prima di "*Onore del vero*", ma proprio nel suo impegno di verità, nella sua inarrestabile tensione al diverso, nella sconcertante verticale del destino umano, è l'"onore" di Luzi poeta[31].

Volendo sintetizzare l'aspetto religioso della lirica luziana fino a questo momento (da *La barca* a *Nel magma*) possiamo, con Bárberi Squarotti, asseverare che

> la religiosità di Luzi si precisa come nozione di una sofferenza che non ha conforto qui e ora, sfiducia assoluta nella storia dettata dalla visione disincantata, aspra, desolata di un mondo faticoso, dolente, dove le poche parole scambiate, gli affetti, gli incontri non valgono a vincere il gelo delle stagioni, la crudeltà del tempo, il trascorrere ineluttabile di tutte le apparenze, il ritorno unico, costante della sofferenza, la nota sola che è ripetuta ora con passione ora con amarezza, ora con rassegnazione ora con contemplante partecipazione (se lo slancio religioso, lo scatto metafisico, la tensione verso Dio non si incarna nella sofferenza, non si fa pianta del bosco umano, non ha senso: "Vieni tu portatrice di colori, / tentane con le mani caute i pruni, / estirpa i rovi, medica le scorze, / ma ferisciti, sanguina anche tu, / soffri con noi, umiliati in un tronco"). Un travolgersi impetuoso di figure, di oggetti, un mutarsi instancabile delle apparenze del mondo, il senso del fluire del tempo, sotto il vortice incessante di un vento che soffia intenso e continuo, vero simbolo esistenziale dell'ultima, più alta poesia di Luzi, il passare da uno stato all'altro, da una situazione all'altra, in una vicenda inarrestabile di esperienza del dolore e della coscienza, di contemplazione dei dati invernali, aridi, brulli, di un mondo contadino di colline, monti, villaggi, cittadine di provincia, campi sotto il freddo e le bufere, luoghi dove le stagioni favorevoli non fanno altro che significare un riprendersi della storia di dolore e di fatica: sono i motivi di fondo di questa poesia, che trova nell'antica vicenda della terra e della campagna il simbolo più efficace per manifestare l'interpretazione dell'esistenza come sforzo e tormento, come espiazione purgatoriale[32].

Le ultime raccolte di Luzi, contrassegnate da una forma sempre nobile e decorosa, ammettono però un ampio ricorso alla prosa e a una metrica molto varia, senza forma,

[31] Cito da V. D'AGOSTINO, *Civiltà letteraria del Novecento. Rassegna di notizie, spunti critici e commenti,* Frama Sud, Chiaravalle Centrale (CZ) 1981, p. 29.

[32] G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli, Firenze 1968, pp. 107-108.

lontana dall'eloquenza giovanile. In generale l'evoluzione di Luzi, assai distante dalle premesse ermetiche di un tempo, è invece in sintonia col percorso di altri suoi compagni di strada, coetanei (Sereni, Caproni, Bertolucci) o di poco più giovani (Zanzotto, Giudici)[33].

Il poeta, nella sua tensione all'Assoluto, coglie il continuo divenire dell'Universo, in linea col maestro de Chardin: «e sorprendo il mutevole e il durevole / strettamente mischiati nella sorgente»[34] (*Nel corpo oscuro della metamorfosi*, *Su fondamenti invisibili*), facendosi la parola poetica parola profetica e pneumatofora, che associa le cose al loro esito finale di salvezza: «Vola alta, parola, cresci in profondità, / tocca nadir e zenith della tua significazione»[35] (*Vola alta parola*, Per *il battesimo dei nostri frammenti*), grazie anche alla sua qualità e alla sua forza che si riconnettono alla *Parola-Logos* Cristo, fonte primigenia della creazione come modello esemplare, come ci ricorda lo stesso poeta in esergo alla silloge, *Frasi e incisi di un canto solutore*, citando l'inizio del Prologo giovannèo. Perciò «la vita nasce alla vita, / è quello l'avvenimento, quella / la sua sola verità»[36] (*Inferma così*, *Frasi e incisi di un canto salutare*). L'ultima fase della poesia luziana è un itinerario verso la luce[37], che registra oltre 110 ricorrenze nell'*opus* del poeta: «Guizzò una luce d'angelo / […] La luce, la cercava / lui da tempo / essendone già invaso / in tutti i suoi pensieri / e sensi / fin sotto le palpebre – e nel viso, / […] Erompe dall'oscuro»[38] (*Guizzò una luce d'angelo*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), «Tutti noi attendiamo / l'evento della luce / che ci unifica e ci dissolve» (*Pittura*, *mi mancavi. Infine*, *eccolo*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini)*. L'approdo definitivo della lirica luziana si caratterizza per la vita nel suo perpetuo divenire «a rigenerarsi [la vita] nella morte / per il dopo, per il principio»[39] (*È mite il ghirigoro*, *Sotto specie umana*). Accenno solo alla *Passione*[40], poema

[33] M. Santagata – L. Carotti – A. Casadei – M. Tavoni, *Il Filo rosso. Antologia e storia della letteratura italiana ed europea. Primo Novecento*, Editori Laterza, Bari 2006, p. 49.

[34] Luzi, *OP*, cit., p. 388.

[35] Ivi, p. 591.

[36] Ivi, p. 863.

[37] M. Mariani, *Il lungo viaggio verso la luce. Itinerario poetico di Mario Luzi*, Liviana, Padova 1982; G. Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla "Trasmutazione". Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, cit.; P. Rigo, *La luce su di sé: il bisogno della luce nell'ultimo Luzi*, in «Rivista di Studi Italiani» 31, 1 (giugno 2013), pp. 437-470; Id., *Squillò luce sulla metafora in Mario Luzi*, Sacco, Roma 2012; Verdino (a c. di), Luzi cantore della luce, Cittadella, Assisi 2003; M. Luzi - A. Schivi, *Via Crucis. Il cammino dell'uomo verso la luce*, Effatà, Cantalupa (TO) 2019; Festa, *Desiderium lucis: l'ultimo Luzi*, in Id., *Il discepolo e lo scriba: i "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luzi*, cit., pp. 245-286, ecc.

[38] Luzi, *OP*, cit., p. 971.

[39] Id., *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1992, p. 20.

[40] Id., *La Passione*, cit. Per la Pasqua, massima epifania del divino, che segna la sconfitta della morte, grazie alla Passione/Morte/Resurrezione di Cristo, ovvero morte della morte – senza Gesù nasciamo solo per morire, con Gesù moriamo solo per rinascere, trasformando Egli i nostri tramonti in aurore, contrapponendosi vita/morte, luce/tenebre, materia/spirito – v. 1 *Cor* 1, 30; 2 *Cor* 5, 21, *Rm* 8, 3; *Gal* 3, 13, ecc.; per il tema della Passione e della Resurrezione di Cristo nella poesia italiana del Novecento (soprattutto in Betocchi, Caproni, Zanzotto, Campo, Sinisgalli, Luzi) v. A. Ciampi, *Passione e Resurrezione di Cristo nella poesia contemporanea*, in Baldassari (a c. di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, cit., pp. 1-11, *online* (per Luzi, v., ivi, pp. 9-11). Afferma il poeta riguardo alla Pasqua,

sacro composto su commissione di Giovanni Paolo II, per la *Via Crucis* al Colosseo del 1999, col suo Cristo tutto umano e pieno di contraddizioni, troppo legato alla terra, ma anche di straordinario fascino, per concludere, brevemente, con l'ultima silloge, *Dottrina dell'estremo principiante*, in cui la parola si fa silenzio, o sussurro: «il discorso, / si sbriciola tutto / in un miscuglio / di suoni, in un brusio»[41] (*Infine crolla*, *Dottrina dell'estremo principiante*), come nello stupore del salmista di fronte a Dio, che si loda meglio col silenzio «Tibi silentium laus» (*Ps* 64,2). Dopo questa veloce scorsa all'intera produzione poetica, apparirà più chiara l'analisi che si svolgerà, dalla tragica esperienza esistenziale al canto della luce e del loquace silenzio, che segna l'approdo della lirica luziana: *ab obscuritatem ad lucem sub specie silentii*.

Al tema della fede è educato dalla madre, come egli stesso riconosce: «Il cristianesimo è stato prima di tutto un'ammirazione e una imitazione di mia madre»[42]. Sono presenti, almeno all'inizio, gli influssi della tradizione cattolica agostiniana, di Pascal, Racine, Rimbaud, ma riletti e assimilati in modo affatto personale. Salto a piè pari il discorso sull'ermetismo[43] di Luzi, per restare al tema della sua religiosità intesa nel suo inces-

che è un vero risveglio, e che determina la rinascita dell'umanità: «E poi l'incarnazione […] scende nel più tenero grembo / verso l'uomo nell'uomo … sì / ma il figlio dell'uomo in cui deflagra / lo manifesta e lo cela … / Così avanzano nella loro storia» (*Non startene nascosto*, *Frasi e incisi di un canto salutare* [*OP*, cit., p. 740]); in linea con Giovanni e Paolo, tutto ciò che ci viene dalla magnanimità del Padre ha come riferimento il Verbo, che riscatta non solo l'uomo, ma l'intero creato: «Perché loro [esseri creati] erano lui / ed era lui / sepolto o seminato / in loro / uno per uno / e tutti unificati / dall'interminato evento. / O storia umana che scossa dal fulmine / tutta ti risenti» (*Passato o futuro*, *Frasi e incisi di un canto salutare* [*OP*, cit., p. 736], liberandolo dal *Caos* primigenio, che, in Cristo, si fa *Kosmos*: «Resurrezione dai morti / o dal baratro / o dal gorgo / di un tutto consumato tempo? / Prima del plenilunio / la campagna è tenebra, / nera notte è, / […] Poi disserra la luce la sua nera palpebra / […] in etere / quasi muta la sostanza / […] È lì, / al centro della sua vittoria l'anno. O l'anima? Corsa tutta, corsa fino al fondo / della necessità / la terribile esperienza. Amen» (*Pasqua orciana*, *Frasi incisi di un canto salutare*, *OP*, cit., p. 817).

[41] LUZI, *OP*, cit., p. 184.

[42] ID., *La porta del cielo*, cit., p. 10.

[43] Le opere prebelliche di Luzi rappresentano esemplarmente la poetica ermetica del gruppo fiorentino che ruotava intorno alla rivista «Campo di Marte»: Luzi, Bigongiari, Betocchi, Sereni, Macrì, Bo, Vittorini, e via elencando. Teorico dell'ermetismo fu Carlo Bo: «La letteratura tende all'identità, collabora alla creazione di una realtà, che è il contrario di una realtà comune, all'incarnazione di un simbolo, a questa esistenza sconfinata nel tempo, e senza possibilità di storia […] Non si pensi inoltre che questa letteratura rifiuti la vita, no, l'accetta soltanto in un grado di maggiore purezza o come simbolo svelato» (C. BO, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a c. di S. PAUTASSO, Rizzoli, Milano 1994, p. 10). «La parola "ermetismo" – inventata da Francesco Flora nel celebre saggio *La poesia ermetica* [1936] – venne poi usata in accezione negativa ad indicare una poesia ardua, astratta, oscura, troppo protesa verso quel trascendente […] a quei tempi poco interessante» (FESTA, *Il discepolo e lo scriba: i "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luzi*, cit., p. 31). La raccolta *Avvento notturno* [1940] si inquadra in questa esperienza "ermetica", per l'inquietudine esistenziale e la tensione all'infinito, che contrasta con la finitezza dell'"esistenzialismo tragico" e della storia, intesi come "immersione nella vita", e per l'uso stilistico dell'esperienza poetica ungarettiana, simbolista e surrealista. Le figurazioni analogiche determinano «una sorta di cospirazione, di intesa, […] a guidare, comandare le loro successive apparizioni nello svolgersi della poesia» (G. DEBENEDETTI, *Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1974, p. 119). Il linguaggio luziano si fa astratto, chiuso, cifrato, con

sante fluire. All'inizio dei suoi versi non c'è la Musa che distilla soavi divine parole che il poeta beve come fiore assetato di rugiada, ma esse scorrono via respinte dalla crosta ferrigna della materia spenta in una fissità eterna. È lì che si ferma il sorriso aurorale dell'Angelo; è qui il trauma immedicabile del poeta. Il sorriso nimbale torna in *Natura* segno-sogno impalpabile di purezza vagheggiata, sentita inattingibile sfera preclusa eppur lì, miracolosamente presente, incredibilmente viva e brillante pur nelle polimeriche rifrazioni iridate, quasi in funzione di caleidoscopio allegorico dello scorrere dell'esistenza dell'uomo, in guisa del mare «in lotta con se stesso […] che nelle calle livide si torce»[44] (*Onde*, *Onore del vero*).

Ma c'è pure un tetro «tocco di vento, / una ferita; / questa aliena presenza della vita»[45] (*Toccata*, *La barca*); un sonno di morte che incombe fatalmente come un'ombra complementare di ogni luce: «Lasciate il vostro peso alla terra / il nome dentro il nostro cuore e volate via, / quaggiù non è vostro l'amore»[46] (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*, *La barca*); c'è sempre un silenzio da infrangere, per sentire il palpito della pura creazione *in fieri*. Atmosfera liliale sigillata nell'anima del poeta come l'informe seme di luce e di profumo è annidato nel legno in attesa di mirifica accensione quasi a lenire le ambasce: «La Madonna dagli occhi trasparenti / scende adagio incontro ai morenti, / raccoglie il cumulo della vita, i dolori / le voglie segrete da anni sulla faccia inumidita»[47] (*Alla vita*, *La barca*). E pur qui si coglie il senso di un'epifania intraducibile, ineffabile che induce in una sorta di sfiducia semantica nella parola comune emunta ed erosa per cui il poeta l'incalza scegliendo quella che meglio custodisce la sua carica di significato. Nascono così stilemi non comuni «spera», «gorga», «valva», ecc., che esprimono un dramma stilistico di comunicazione coestensivo all'ineffabilità dell'alto sentire, che, spesso, nelle ultime raccolte, rifiuta di piegarsi alla cifra comune. Anche in «Questo cielo aperto, queste antiche case», lo splendore del firmamento è gradito da «quell'occhio argenteo / colmo di stupore e tedio, / [che] entrò nel suo sudario»[48] (*Decifrazione di eventi*, *Frasi e incisi di un canto salutare*).

Sembra che ci siano immeritevoli ominidi cui il miracolo della creazione è elargito invano, incollati come sono nelle panie d'una putrida materialità. E al poeta non resta che indiarsi nell'«irrefrenabile lampeggiamento»[49] (*Simone e il suo viaggio*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*) – che è «dell'eternità o del suo attimo», (Ivi), nella «superna cristalleria del canto», «nel fulgore dilagante [del giorno]» (Ivi), che evoca splendori coreutici celestiali. In *Abele*, della silloge *La Barca*, si avverte il gravame insopportabile

indecifrabili oscurità: «la purpurea bara dei raccolti» (*OP*, cit., 62), «irruenti di rondini […] ponti» (*OP*, cit., p. 60), «inattuate rose» (*OP*, cit., p. 50), «torrido trotto» (*OP*, cit., p. 70), ecc.

[44] Luzi, *OP*, cit., p. 210.

[45] Ivi, p. 15.

[46] Ivi, p. 20.

[47] Ivi, p. 29.

[48] Ivi, p. 833 e p. 835.

[49] Ivi, p. 1049.

del giorno soffocato dalla plumbea mediocrità che trascina l'uomo nel fondo dell'abisso, nell'infame sedime ripugnante della vita soppressa: «Sangue sparso in viaggi terrestri, / luce consumata dal tuo cammino, / […] o fratello il tuo passo fuggitivo» (Ivi)[50].

L'unica salvezza è l'estremo colpo d'ala prima di toccare il fondo biancheggiante dell'immane ossario delle vittime delle sirene. Perciò il poeta si rivolge al Signore in *Ah tu non resti inerte nel tuo cielo*: «vivere / è progredire a te, tutto è fuoco e sgomento»[51], (*Quaderno gotico*), perché ha poca speranza, o nulla, che la genia di Caino, ancora infetta del sangue fraterno, possa ascoltare, sentire più la voce Celeste, dacché le strade son sparse «di quegli uomini, o no, di quelle larve / inquiete che ripetono la vita già vissuta»[52] (*Lontano, più lontano della vita*, *Poesie sparse*) e il poeta non può rifugiarsi «di là dai fortilizi, / dalle guglie riflesse negli asfalti»[53] (*Nulla di ciò che accade e non ha volto*, *Poesie sparse*) per salvarsi e guatare stupito e sdegnato il tripudio insano dell'immensa folla delirante: «Tu e la terra una sola cupa offerta. / E una rara inquietudine dell'erba, un verdeggiare nero alle frontiere / del cielo, un fronteggiare arso nel buio»[54] (*Monologo II*, *Poesie sparse*). Se un tal quale pessimismo attraversa e informa la poesia luziana, si avverte, però, la «riconquista in pectore di una lingua d'amore»[55], ove la parola si trasfigura perdendo l'ultima tunica del peso terreno, come avviene in *Alla madre*, della raccolta *Un Brindisi*, in eterna sintonia con l'immagine santa della genitrice liberata dal penoso mar dell'essere nell'aura immota incontaminata dal tempo: «In un nembo di cenere e di sole / identica, ma prossima al candore / del cielo passerai senza parole»[56] (Ivi). È tutto un diorama di vita esemplare dove la sobrietà del tocco mancato «degli sguardi serali» (Ivi) e una pudica dissimulazione fanno erompere per antifrasi l'urgenza traboccante dell'affetto rattratto e contenuto sul piano stilistico. Qui, come altrove, nel poeta urge il bisogno di testimoniare contro la *summa iniuria* del tempo che tutto pretende di ingoiare, mentre, al contrario, è spinto *naturaliter* al Punto Omega, giusta la visione, da Luzi condivisa appieno, di Teilhard de Chardin.

Così il filo vivo sottile della speranza corre e percorre le composizioni accomunate da una vibrazione di fondo come in *Torni ancora*, *torni luminosamente*: «quel mio lampo di nullità – prega / o geme? non sa, da anni e anni / ignora quella differenza / e intanto ricorda e non ricorda»[57] (*Tutto perso*, *tutto parificato*?, *Per il battesimo dei nostri frammenti*), poiché «vita che sempre ti diffondi / e sempre al tuo principio ti ricongiungi»[58] (*Nel mare di un non dormito sonno*, *Frasi e incisi di un canto salutare*); il tempo, quindi, è pleroma che determina l'inserimento della vita in un disegno cosmico: «un progetto di vita / nel

[50] Ivi, p. 26.
[51] Ivi, p. 135.
[52] Ivi, p. 163.
[53] Ivi, p. 162.
[54] Ivi, p. 166.
[55] MARCHI, *Invito*, cit., p. 32.
[56] LUZI, *OP*, cit., p. 105.
[57] Ivi, p. 539.
[58] Ivi, p. 777.

progetto universale»[59] nel ricongiungersi dei tempi: «E quando il principio ricomincia / e s'avvinghiano germoglio e sfacimento, / ecco i tempi si ricongiungono, / calano tutti in una linfa»[60] (*Brani di tempo e storia*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), pur nella consapevolezza della sua fuga: «il tempo vola»[61] (*Scendono primavere eteree*, *La barca*).

Come mai dunque – e qui è il nodo critico più difficile – il flusso salvifico di una conversione totalizzante, scevra di suggestioni mimetico-letterarie, e l'aura soterica, non riescono a compenetrare completamente e a consustanziare e assimilare il pullulante magma ominide da cui orrendi si scontornano gli uomini-larva? Come mai l'aura liliale celeste i venefici e glomerosi nuvoli del male non riesce a sciogliere e dissipare? Da dove viene la *sacra indignatio*: «Perché, vita, / questo sfregio / che ti è fatto, ti chiedono / sgomenti. Perché / crolli ogni riparo? / e si infrangano limite e misura / del dolore umano? / barriere / all'umana conoscenza?»[62] (*Papillon-Sombre*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), nella «mente che si oscura?» (Ivi), se l'Angelo – o la Luce – nel suo lampo apocalittico ha avviluppato il mondo nelle sue immense ali di celestialità?

La risposta, se non la soluzione, all'antinomia può trovarsi nell'accettazione della sofferenza come tappa inevitabile del proprio destino.

Lo stigma angelico della femminilità intesa come luce non riesce, ancora, per ora, a domare l'anima del poeta. Il supremo getto di sé, il sacrificio di tanti non riescono a scardinare in eterno le ferrigne concrezioni del male, che, com'è sopravvissuto a Cristo, così rialligna, gramigna mai totalmente eradicabile, anche dopo la sua epifania angelica. Di qui si dischiudono le fauci tremende dell'orizzonte perduto che la biblica folla santificata dalla sofferenza ha inghiottito. È sufficiente rileggere la raccolta *Un brindisi* per cogliere questo *páthos*; esso si riflette nel viso quando «i vetri si rimandano / nelle brulle città bianche ferite, / lunghi sorsi di febbre dai colori di Dite»[63] se «dolori informi, grida», preghiere inoggettive, riducono l'uomo a «Essere dissonante, ombra riottosa / e contese indolenti di demoni larvali» (Ivi) ché è «la morte / chiusa e configurata nel silenzio della fronte dell'uomo sotto il cielo compatto» (Ivi).

Il tormento dell'incredulità, dell'inanità della tragedia induce alla sfiducia non solo esistenziale – se si fermasse a queste considerazioni tragiche –, ma talora vacilla anche il *Telos* inconcusso nella vibratile evaporazione di sofferenza, e, per speculare riflesso, per l'imperioso giuramento di verità del poeta, egli perviene alla sfiducia anche semantico-verbale che si manifesta nella sofferta selezione stilemica, nella desostantivizzazione aggettivante, in una sorta di "clivaggio pasoliniano"[64], di lingua dell'indicibilità: «Occhi attizzati fissi negli stagni, […] quando un grido di ruggine e di sangue si solleva dietro il

[59] Id., *Sotto specie umana*, cit., p. 9.
[60] Id., *OP*, cit., p. 1174.
[61] Ivi, p. 38.
[62] Ivi, p. 1009.
[63] Ivi, p. 97.
[64] P.P. Pasolini, *Atti impuri. Amado mio*, Garzanti, Milano 1982, p. 72; J. Lacan, *Il clivaggio del soggetto e la sua identificazione*, in «Scilicet» 1, 4 (1977), pp. 197-198.

carro dell'Orsa inascoltato!»[65] (*Quais*, *Un brindisi*) e «Dietro un velo di lacrime, il colore / ritrattosi nel sangue, tra le frange / dei capelli in ovale di dolore / e non altro sarai, un viso che piange»[66] (*Diuturna*, *Un brindisi*), se «Fra i visi inorriditi che si volgono / per non vedere, il tuo sorge più intenso, / più alta rocca di lacrime confitta nel silenzio, / nel deserto di grida soffocate»[67] (*Viso*, *orrore*, *Un brindisi*), dove l'ipotiposi diventa sarcasmo irridente se tradotta eufemisticamente in "armonia imitativa": qui piomba il maglio sul ceffo ferrigno del Demone che non demorde e nella cosmica disfatta trova cittadinanza la parola straniera (*Nuance*) che, contro l'eco d'infamia nell'inferno che dissolve in eterno ogni individualità, pure linguistica, fa tornare l'amore nell'immagine sfumata del sole, nell'iniziale rinascita di una catarsi che lambisce anche le presenze incorporee.

Queste liriche – come le altre non esaminate – offrono il perché della furia immedicabile del poeta nobilitata nel timbro dantesco contro il «vuoto concentrico»[68] (*Un brindisi*) gravido di dardi venefici che inanemente reprime «ogni respiro» in «solitudine di gesti inadempiuti» (Ivi), e le «muffite obsolescenze», / [che] non hanno in sé potenza / alcuna di rigenerazione[69] (*Ispezione celeste, Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*) sono l'estremo oltraggio – come albero denudato che proietta il suo fantasma!– alla vita: è la materia spenta, in eterno dannata, che si fa schiaffo vivente. È l'opacità del male non conquiso dalla madre che passa «prossima al candore / del cielo […] senza parole / […] nel vago / degli sguardi serali»[70] (*Alla madre*, *Un brindisi*). Inconcepibili la sordità, la cecità umana di fronte al deserto del Male, e la reviviscenza teratologica: «Ed Espero muta sì veloce in Lucifero!»[71] (*Continuità*, *Un brindisi*). Di qui il registro stilistico si focalizza in perfetta collimazione con la materia e le rime si fanno «aspre e chiocce» (*Conv.* IV, II, 12) ma sempre, anzi, più scultoree che mai, perché scheggiano l'*amorfa forma* della condanna eterna.

Si è accennato, e giustamente, dianzi, forse con una certa enfasi epidittica, all'«albero prezioso» (*Arsenio*, *OS*, 30-32) del fulmine che vibrante e istantaneo sutura vivamente i poli ontologici in cui si dibatte la spiritualità del poeta.

Nella sua visione del mondo in evoluzione verso il *Télos-Pleroma* convivono i termini in necessaria funzione reciproca: il Bene e il Male non opposti in antinomia dualica e manichea, ma in una conflittualità dialettica che postula il cilizio della tormentosa ascèsi, il tribolo del tirocinio morale che conduce fuori della «natural burella» (*Inf.* XXXIV, 98) a contemplare le stelle. Ma dal polo della salvezza! Il sorriso dell'Angelo ha ormai dissipato ogni bruma d'incertezza e investe della sua luce il «dilettoso colle». Ma il poeta sa che la vetta è sempre una conquista difficile: molteplici sono le fiere annidate nei vespri;

[65] LUZI, *OP*, cit., p. 106.
[66] Ivi, p. 107.
[67] Ivi, p. 129.
[68] Ivi, p. 99.
[69] Ivi, p. 1122.
[70] Ivi, p. 105.
[71] Ivi, p. 120.

la strada è sempre in salita e tribolata. L'"Idra di Lerna" è sempre in agguato in proteiformi aspetti micidiali esiziali. Sembra quasi che neppure il Sacrificio immane di Cristo sia bastato; nemmeno quello dell'umanità intera! Ma il poeta è consapevole di questa sofferenza empatica: «E ricevo la forza d'amore e di dolore / del mondo […] perché il volto dell'uomo era distrutto / e forse lo è ancora, sebbene i lager…»[72] (*Nel corpo oscuro della metamorfosi*, *Su fondamenti invisibili*). Ma quello che più conta e indigna il poeta è l'amara constatazione che il nuovo olocausto non abbia coinvolto, sconvolto, convertito, illuminato l'umanità tutta con la sua irresistibile forza effrattiva e penetrativa, ma sia stato, per così dire, assorbito da folti nuvoli d'indifferenza: «chi sa se mai raggiunto dalla trivella di fuoco della / redenzione, / non per questo morto o perduto. Dolore […] non all'altezza del cuore, / non del braccio radiale della Croce» (Ivi). Ma, la sofferta ambivalenza, dicotomia apparente onnipervasiva, è dato superare nella polifonia della silloge ove il senso della condanna irredimibile si monumentalizza in una maestà metacosmica di Redenzione «nel mattino tutto sole di una festa senza sospetto / condivisa con me, anzi unica / e se possibile universa», perché «Il punto vivo, la primavera del mondo / che sfolgora e recede all'infinito […] il punto vivo, il punto pullulante dell'origine continua» (Ivi). In quel trasognato stuporoso sorriso di luce scorgi la purissima polla celeste, gorgo di luce che d'un tratto affiora nel trascorrer di nubi. Felicità intravista e preziosa, ma già sospesa al filo vibratile dell'effimerità, già insidiata dall'apprensione per il suo intrinseco valore irripetibile. Così se ci si lascia assorbire dalle vene poetiche si può attingere il fondo della matrice ispirativio-religiosa che dà unità al tutto, anche attraverso una *lectio difficilior*. Mi avvio a conclusione.

In un secolo – il Novecento –, che, con difficoltà per la letteratura, aveva tentato di dare risposte all'uomo, Luzi investiga il senso profondo della vita e della fede orientata alla speranza[73]. La sua ricerca della parola è in ultima analisi ricerca della verità, anche attraverso l'interrogazione, che è sicuramente la figura retorica più usata dal poeta: la parola poetica ha una funzione altissima perché è il legame tra l'uomo e il mondo, e tra l'umanità e Dio: «Vola alta, parola, cresci in profondità, / tocca nadir e zenith della tua significazione»[74] (*Vola alta parola*, *Per il battesimo dei nostri frammenti*).

Nel lungo itinerario poetico luziano si possono cogliere tre fasi ben distinte. La prima vede il contatto del poeta, agli inizi degli anni Trenta, col gruppo degli ermetici (Bo, Macrì, Ungaretti, Traverso); egli collabora a riviste letterarie quali «Il Frontespizio» e «Campo di Marte», e scrive le sue opere prebelliche (*La Barca*, 1935, e *Avvento notturno*,

[72] Ivi, p. 386.

[73] Mariani, *Il lungo itinerario verso la luce. Itinerario poetico di Mario Luzi*, cit.; I. Scaramucci, *Mario Luzi, o del «Lungo viaggio verso la luce»*, in «Ragguaglio Librario» 50, 10 (1982), pp. 326-327; Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla «Trasmutazione». Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, cit.; Luzi, *La passione di Cristo. Via Crucis al Colosseo*, cit.; Id., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1998; Id., *L'inferno e il limbo*, Il Saggiatore, Milano 1964, in cui, messo da parte Petrarca, riscopre Dante e l'importanza del Vangelo; Id., *La porta del cielo*, cit., ecc.

[74] Luzi, *OP*, cit., p. 591.

1940) nelle quali si coglie chiaramente la "poetica dell'assenza", per dirla con Carlo Bo, delimitante i caratteri distintivi dell'ermetismo:

> Con assenza si intendeva sottolineare la distanza che separava l'operazione poetica da ogni troppo limitante peso della storia e degli aspetti fisici della realtà, a vantaggio di una discesa ardua e cifrata negli abissi della coscienza, proiettata oltre il dato fenomenico, nell'intento di giungere a rivelare l'essenza misteriosa della vita. Richiamandosi a questa problematica, il primo Luzi, da un fondo ideologico di chiara impostazione cattolica, perviene ad una personale registrazione del rapporto tra i poli opposti di una antinomia o, meglio, di una dialettica che tende a congiungere la sfera dell'esistente con quella dell'essenza, drammaticamente presenti nel poeta più che in altri. Al linguaggio, pertanto, e alla poesia spettano il compito di decifrare il senso di quel trascendente che non può essere conosciuto per altra via e che ha nel poeta il suo interprete privilegiato[75].

L'accantonamento dell'ermetismo – segnato dall'esperienza simbolista francese col suo aspetto evocativo esoterico –, negli anni Cinquanta, non rappresenta, come taluni credono, una vera e propria svolta nella poesia luziana; ma, la drammatica esperienza della guerra, la riscoperta di Dante e S. Agostino, principiano la seconda fase della poesia, con le raccolte post-belliche (*Brindisi*, 1946; *Quaderno gotico*, 1947; *Primizie del deserto*, 1952, e *Onore del vero*, 1957) nelle quali Luzi:

> ripropone gran parte del repertorio formale dell'Ermetismo «forte», ma nel contempo lo rinnova, costruendovi attorno nuovi contenuti: la difficoltà dello stile serve ora a delineare contorni fisici più esatti e personaggi meglio individuati, a cominciare da un soggetto lirico nuovo, autonomo, dotato di caratteri riconoscibili e di una storia personale. Tale vicenda privata – un dialogo a distanza con un'interlocutrice misteriosa, non insensibile alla trama delle *Occasioni* di Montale – prelude a un sostanziale mutamento di rotta. Siamo in effetti all'inizio di una seconda, e a giudizio di molti, più alta stagione della lirica di Luzi; una stagione incentrata su caratteri che potremmo definire di *esistenzialismo tragico*, volendo sottolineare il rilievo allegorico che questo Luzi tende a conferire alla sua lirica, sempre più formalmente curata, ma ora sostanziata di prosa[76].

La parola si fa, a questo punto, descrittiva della verità cristiana, filtrata attraverso i grandi Maestri Dante e S. Agostino. Dall'aspetto del cristianesimo caritatevole – appreso dalla genitrice –, passa quindi all'interrogazione, alla ricerca, all'attesa (da *ad - tendere*, andare verso e non passiva aspettazione!) del significato profondo della vita. Luzi cerca ora di superare l'iniziale visione dualica Bene/Male e investiga il senso della vita, del dolore e della sofferenza nella quotidianità, confortato dalla luce pasquale della fede,

---

[75] F. DE NICOLA - R. PELLECCHIA, *Antologia della letteratura italiana dal dopoguerra ad oggi*, Di Mambro, Latina 1983, p. 239.

[76] AA.VV., *Il filo rosso. Antologia e storia della letteratura italiana ed europea, Primo Novecento*, cit., p. 49.

con assunzione, anche, di stilemi provenienti dal parlato e con l'immersione dell'io nel vissuto, in una prospettiva cristiano-metafisica coerente con tutto il sistema della sua poesia. E siamo già, alla terza ed ultima fase che va da *Nel magma*,1963, e *Dal fondo delle campagne*, 1965, sino a *Su fondamentali invisibili*, 1971, *Al fuoco della controversia*, 1978, e alle ultime raccolte, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1985, *Frasi e incisi di un canto salutare*, 1990, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, 1994, *Sotto specie umana*, 1999, *Dottrina dell'estremo principiante*, 2004.

Nell'ultimo Luzi i molteplici e contraddittori aspetti della realtà sono ricondotti in unità dal battesimo del mondo – vera palingenesi – ad opera di Gesù Cristo che con la sua Vita, Morte e Resurrezione ci ha redenti e giustificati col suo sangue. Non a caso la raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* si apre con una citazione del *Prologo* giovannèo: «In lei [la parola] era la vita; e la vita era la luce degli uomini». Chi è questa *Parola* se non il *Cristo-Logos* del Padre? Egli solo è il senso profondo della storia. Il *medium fattuale* della parola permette, ora, al poeta di farsi voce della verità, sapendo di dipendere dall'Altro, cioè da Cristo, per il quale, come gli apostoli, anch'egli si fa ambasciatore della "Bella Notizia"!, come afferma Paolo: «*pro legatione Christi fungimus*»[77].

Per il divenire inquieto e senza fine occorre rileggere il *Discorso naturale* del 1984 e *Vicissitudine e forma* del 1974, per cogliere quell'irresistibile corsa del reale verso il suo *Télos-Pleroma*, la cristificazione cosmica di quel divenire inquieto e senza posa, finché non riposa in Dio Principio Omega, come Teilhard de Chardin ha insegnato al poeta e all'umanità. Tempo ed eternità ritornano nella *Via Crucis* del Venerdì santo 1999: nel lungo monologo Cristo confida al Padre paure e angosce nella percezione di un tempo troppo umano che contrasta con l'Eternità:

> Padre mio mi sono affezionato alla terra / quanto non ne avrei creduto […]. Mi sono affezionato alle sue strade, / […]. La vita sulla terra è dolorosa, / ma è anche gioiosa […]. Sono stato troppo uomo tra gli uomini / o troppo poco?[78].

[77] LUZI, *La porta del cielo*, cit., alle voci *Vangelo e poesia* e *Sul discorso paolino*, pp. 146-164.V., anche, Id. *Discorso sulla poesia del Novecento*, in «Il Pensiero» Nuova Serie 36, 1 (1997), pp. 7-11, dove il poeta afferma tra le altre cose, la centralità ella poesia, il suo carattere ultimativo e totalizzante, e, *in primis et ante omnia*, l'insostituibilità del linguaggio, per concludere provocatoriamente: «osservando retrospettivamente la successione delle esperienze e dei conati che hanno caratterizzato il nostro tempo poetico, ci rendiamo conto che sono state parimenti in giuoco la distruttività e la creatività dello spirito. Questo ci dà la misura dell'importanza della partita che s'è giocata. Una partita che io giudico capitale» (Ivi, p. 11). E che, sicuramente, egli ha vinto! Come la Pasqua da lui magistralmente celebrata: «Pasqua, ora, nuovamente, / festosa pigolante / negli alberi del mondo. […] S'apre a sé risorta / la terra dopo il gelo / e dopo il travaglio, / si corre incontro, da sé / a sé, si estende in un abbraccio / avido alla sua infinità […] E quando il principio ricomincia / e s'avviano germoglio e sfacimento, / ecco i tempi si ricongiungono, / calano tutti in una linfa» [Cristo!] (*Pasqua*, *ora nuovamente*, *Ispezione celeste*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, *OP*, cit., pp. 11-21).

[78] Id., *Via Crucis al Colosseo*, cit., p. 27.

Si può concludere con lo stesso poeta: «La preghiera comincia dove finisce la poesia, quando la parola non serve più occorre un linguaggio altro»[79], quello silenzioso della non detta parola parlante con il suo rumore di silenzio.

[79] VERDINO, *Conversazioni sul cristianesimo*, cit., p. 106.

Marika Boffa

Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen

L'amicizia che ha legato Roberto Bazlen ed Eugenio Montale è stata segnata, dall'inizio, dall'impronta di due città: Genova e Trieste. Nella città ligure i due si conobbero, e Montale ricorda quel primo incontro, avvenuto nel 1923[1], con queste parole: «Quando venne a trovarmi, nell'inverno '23-'24, mandatomi non so da chi, egli fu per me una finestra spalancata su un mondo nuovo»[2]; alla seconda invece Montale sembra quasi legato inconsciamente: già prima di conoscere Bobi, alla fine della Prima Guerra Mondiale, quando la città adriatica era da poco diventata italiana[3], scelse di visitarla, ancora inconsapevole dell'importanza che essa avrebbe rivestito per la sua formazione. Nel 1923, infatti, Eugenio non era ancora diventato il poeta Montale, non aveva ancora pubblicato la sua prima raccolta, e il suo nome era ancora sconosciuto ai più. Bazlen si impegnò non soltanto affinché Montale potesse conoscere pienamente Trieste, ma anche affinché i triestini potessero conoscere Montale, e si incaricò – contributo che, per sua stessa ammissione, non fu determinante[4] – di raccogliere le ordinazioni per *Ossi di seppia*, secondo quanto stabilito dall'editore Piero Gobetti, il quale aveva fissato un numero minimo di ordinazioni per poter pubblicare l'opera[5]. Essa fu poi effettivamente pubblicata nel 1925, anno per questa disamina particolarmente significativo, poiché proprio da quel momento è possibile seguire il *cursus* delle reciproche intromissioni di cui essi sono stati, contemporaneamente e reciprocamente, soggetto e oggetto.

Occultamento e svelamento sono, dunque, i due poli tra cui muoversi per cercare di svelare il rapporto, sia letterario che umano, intercorso tra Bobi ed Eugenio e un aiuto

---

[1] Bazlen soggiornò a Genova, per lavoro, dal 1923 al 1925, impiegato prima nella ditta di Alessandro Maria Psyllas e poi in quella di Giulio Morpurgo.

[2] E. Montale, *Ricordo di Roberto Bazlen*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, vol. II, p. 2728.

[3] Trieste diventò ufficialmente italiana solo nel 1918.

[4] Bazlen non fu di grande aiuto all'amico a causa della sua vita ritiratissima e per la diffidenza della gente. Cfr. R. Bazlen, *Lettere a Montale*, in Id., *Scritti*, a c. e con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 2013[4], p. 357.

[5] Tra i primi acquirenti dell'opera montaliana ricordiamo Schiffrer, Saba, Menasse, Tolazzi.

imprescindibile, al tempo stesso tragitto e fermata, è costituito dal loro carteggio: esso può rivelare in parte l'influenza che il triestino ha esercitato sul poeta, che è stata più profonda di quanto il poeta stesso abbia mai voluto ammettere. Tale affermazione appare giustificata non solo dal fatto che non tutte le lettere sono state pubblicate, e c'è dunque una distinzione – che non può non essere presa in considerazione – tra edito e inedito, ma anche dal fatto che su una parte della corrispondenza sembra regnare il mistero.

Il primo *corpus*, quello edito[6], si riferisce agli anni che vanno dal 1925 al 1930, con un'interruzione nel 1927; le lettere inedite, circa settanta riferite al periodo 1937-1951, sono invece conservate da Luciano Foà[7]. Preliminarmente è necessario ragionare sul perché siano state pubblicate solo le lettere di Bazlen a Montale fino al 1930 e, al contrario, perché non siano state pubblicate né le risposte di Montale né tantomeno le lettere successive al 1951. L'ipotesi più plausibile prevede che Montale abbia consapevolmente distrutto la maggioranza delle lettere di Bobi[8], poiché se le lettere consegnate a Foà – quelle consultabili – testimoniano la grande complicità fra i due uomini e mostrano l'orchestrazione del lancio dell'ancora sconosciuto Italo Svevo, «le altre dovevano rivelare, in modo palese, il suo apporto critico-creativo circa le coeve poesie di Montale»[9]. E infatti, mentre la primissima lettera del carteggio edito, datata 5 maggio 1925, si limita a citare le ordinazioni che Bazlen si era impegnato a ottenere per la prima raccolta montaliana, già nella seconda, risalente al 1 settembre 1925, è possibile leggere il nome dello sconosciuto romanziere che da quel momento ricorrerà più volte nel corso del carteggio.

Questa seconda lettera è particolarmente significativa poiché svela, attraverso l'utilizzo di un soprannome, la portata dell'affetto e della complicità che già legava i due uomini – Bazlen aveva suggerito a Montale di scrivere una poesia su un personaggio di Schumann, Eusebius, suggerimento che non fu accolto, ma che costò al poeta il soprannome con cui poi avrebbero cominciato a chiamarlo gli altri amici[10]. Inoltre, nella lettera in cui compare per la prima volta l'affettuoso soprannome, Bazlen dà anche un primo parere riguardo *Ossi di seppia*:

> Ho riletto il tuo libro: m'è piaciuto molto di più, ancora, e particolarmente le cose lunghe. Le brevi (Ossi di s.) non mi dicono gran che, e mi sembrano spesso formalmente ingenue. Ma tra le lunghe alcune (salvo l'intollerabile penultima strofa di Mediterraneo) mi sembrano *assolutamente* perfette e definitive[11].

---

[6] Il carteggio fra Bazlen e Montale fu pubblicato nella prima edizione, 1984, del volume degli *Scritti* di Roberto Bazlen.

[7] Le lettere di Montale a Bazlen sono state trascritte da Manuela La Ferla che ha avuto la possibilità di consultare gli originali, gentilmente messi a disposizione da Luciano Foà.

[8] Cfr. M. LA FERLA, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio, Palermo 1994, p. 26.

[9] *Ibidem*.

[10] Cfr. BAZLEN, *Lettere a Montale. 1925-1930*, in ID., *Scritti*, cit., p. 359.

[11] Ivi, p. 360.

In questo giudizio sono due gli elementi che, per motivazioni diverse, devono richiamare l'attenzione: il primo è il difetto imputato ai componimenti brevi, quel "formalmente ingenue", mentre il secondo è il disvalore imputato alla penultima strofa di *Mediterraneo*, definita addirittura "intollerabile", un disvalore doppiamente significativo se si pensa che proprio Bazlen era il dedicatario del componimento. Era sincero Bobi, e proprio la sincerità e la schiettezza nell'esprimere la propria opinione furono le qualità che resero il triestino prezioso – nel ruolo di lettore privilegiato e consigliere – per il poeta genovese e, ovviamente, per la sua opera.

Non è certamente il caso, in questo momento, di rileggere *Mediterraneo* cercando di rintracciare i motivi di un giudizio tanto tranciante poiché si è fortemente propensi a ritenere che questo rispondesse al gusto estremamente soggettivo di Bobi; più interessante è, invece, occuparsi del primo degli elementi evidenziati, riferito ai componimenti brevi. È possibile, infatti, tracciare una linea che dagli *Ossi di seppia* giunge a *Le occasioni*[12] attraverso il giudizio che ne dà Bazlen:

> Le tue liriche. Mi sono piaciute moltissimo, e mi sembrano (restando pur sempre in quella linea) molto migliori degli "Ossi". Il loro limite: l'impossibilità di uno slatinizzamento impossibile della parola italiana. Hai fatto (con Campana e qua e là D'Annunzio) il massimo che si possa fare à ce but; non mi basta[13].

La lettera è datata 26 dicembre 1926, quindi solo pochi mesi dopo la pubblicazione degli *Ossi di seppia*. Il giudizio sulla prima raccolta era però riferito a componimenti già pubblicati, invece in questa seconda lettera Bobi si riferisce a componimenti *in fieri*, ai primi comunque indissolubilmente legati. Sono «formalmente ingenui» i componimenti brevi degli *Ossi di seppia*; presentano il limite di uno «slatinizzamento impossibile» i nuovi, primo nucleo della raccolta allora in costruzione, *Le occasioni*. Mi sembra piuttosto evidente che i due giudizi bazleniani siano dettati da uno stesso difetto e che esso sia imputabile, secondo Bazlen, non tanto a Montale, quanto allo strumento stesso di cui Montale si serve, cioè la lingua italiana, come il poeta stesso sembra, tra l'altro, riconoscere:

> Quando lo conobbi pretendeva addirittura che la nostra lingua, priva di *Stimmung* e di intimità, non potesse produrre nulla di buono. Io ero sinceramente imbarazzato trovandomi tra le mani uno strumento inservibile[14].

Questo distanziamento, che è a tutti gli effetti distanza linguistica, è la prima grande differenza tra Bobi, per il quale lingua d'elezione fu sempre il tedesco, e il poeta genovese; tuttavia è possibile leggere questa differenza anche in un altro modo poiché,

[12] Montale, *Le occasioni*, Einaudi, Torino 1939.
[13] Bazlen, *Lettere a Montale*, in Id., *Scritti*, cit., p. 379.
[14] Montale, *Variazioni*, in «Corriere della Sera», 9 marzo 1969.

paradossalmente, essa rappresenta un ulteriore segno di avvicinamento in quanto il non amore di Bazlen per la lingua italiana non fu mai né per questo una valida motivazione per non esplicitare la propria opinione, né tantomeno scoraggiò Montale dal richiederla.

La complicità tra i due uomini, che permetteva a Montale di rivolgersi con estrema familiarità a Bazlen, mi sembra, dunque, abbia chiaramente lasciato profonde tracce nella personalità del poeta genovese, alcune delle quali tangibili anche negli unici documenti ancora intatti in questa strana storia di depistaggi e fughe: le poesie. È per questo che voglio ora cercare i passaggi in cui si avverte con maggiore evidenza la eco di Bobi all'interno dell'opera montaliana. E se inizialmente avevo espresso il concetto, che ora è doveroso ribadire, secondo il quale un rapporto letterario è naturalmente anche umano e viceversa; non è quindi per nulla anomalo che la vita entri nella letteratura e, nel caso di Montale, che compaiano nei componimenti poetici, con i loro nomi e con la loro specifica umanità, persone che gli sono state presentate da Bazlen, non più solo lettore ma anche committente e, indirettamente, ispiratore.

Bazlen diventa committente nel momento in cui invia una lettera, corredata da una fotografia, a Montale e gli chiede di scrivere una poesia per una donna dalle gambe bellissime, appositamente fotografate. La donna in questione si chiama Dora Markus, e l'omonima poesia a lei dedicata, gli è stata direttamente richiesta dall'amico, come si legge nella lettera – edita – del 25 settembre 1928: «GERTI E CARLO: Bene. A Trieste, loro ospite, un'amica di Gerti, con delle *gambe meravigliose. Falle una poesia*. Si chiama DORA MARKUS»[15]. L'imperativo è dimostrazione ulteriore di quanto Bazlen fosse consapevole di lanciare degli ami che sarebbero stati, nella maggioranza dei casi, afferrati[16]. E infatti, anche se a distanza di molto tempo, dopo le numerosissime insistenze di Bazlen e le ancor più numerose richieste di aggiornamento sullo *status* di composizione, Montale nel 1939 così rispose all'amico: «Dopo 13 anni ho dato una coda a DORA MARKUS e te la mando»[17]. Tuttavia, nonostante la lunga gestazione, il componimento non fu esente da alcuni dubbi da parte di Bazlen, come è possibile desumere da ciò che Montale stesso scrisse in una lettera di poco successiva:

> Le reti senza posa? Perciò sarà tolto e correzione *Dora Markus*. […] Le 'accensioni solari': a me accensioni al plurale dà un senso praticamente artificiale, poco naturalizio quasi di globo elettrico che si accende e si inserisce bene tra i neri 'pinnacoli' e le 'accensioni sui laghi'. Riduce al minimo l'effetto naturalistico, lo stabilizza. Lei ti pareva assolutamente contraria??? Toglierò del tutto un verso! Sulle distese tranquille […] e vedrò di sostitu-

[15] BAZLEN, *Lettere a Montale*, in ID., *Scritti*, cit., p. 381. Nella citazione, per questioni tipografiche, è stato utilizzato il maiuscoletto al posto del maiuscolo.

[16] Si può, ad esempio, ricordare *Il servo Bortolo ed il suo diritto* di Ivan Cankar, libro e autore proposti a Montale per una recensione, pubblicata poi su «Il Baretti», nel settembre 1925, con il titolo *Un servo padrone.*

[17] Lettera di Montale a Bazlen, datata 7 maggio 1939. Cfr. LA FERLA, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, cit., p. 45. Anche in questo caso, il maiuscolo è stato sostituito con il maiuscoletto.

> ire i 'cornicioni' con qualcosa di lacustre che anticipi il fremito dei nostri cornicioni. Ti manderò presto una versione corretta[18].

Bisogna, però, controllare il riscontro che le indicazioni di Bazlen hanno effettivamente avuto sul testo ultimo montaliano: le «reti senza posa» non compaiono, quindi si può affermare che il suggerimento bazleniano è stato accolto, mentre il plurale per la parola «accensioni» è stato mantenuto – contrariamente forse al parere di Bobi che avrebbe preferito il singolare –, tuttavia il lemma non è più tra «i neri pinnacoli e le accensioni sui laghi», poiché i pinnacoli son diventati «irti» e le accensioni, non più dei laghi, sono invece «del vespro»[19].

Dora Markus non è però l'unica donna – che tra l'altro Montale non conobbe mai – presente nella vita di Bobi a entrare nella poesia di Eusebius: insieme a lei non si può non ricordare Gerti, protagonista de *Il Carnevale di Gerti*, e Ljuba Blumenthal, alla quale è dedicato *A Liuba che parte*. La prima poesia fu composta nel 1928 per Gerti, nata a Graz ma vissuta a Trieste, che Montale, diversamente da quanto accadde con Dora, conobbe a Firenze nel 1927 a casa Marangoni; mentre Ljuba fu la persona a Bobi più vicina, specialmente negli ultimi anni, raffigurata dal poeta in procinto di partire da Firenze verso l'Inghilterra, a causa dell'emanazione in Italia delle leggi razziali, nel 1938.

Prima di concludere il discorso intorno alla poesia montaliana, è assolutamente necessario concentrarsi su altri due componimenti sui quali, grazie al carteggio, siamo certi dell'intervento di Bazlen: *Notizie dall'Amiata* e *Elegia di Pico Farnese*. Il primo dei due componimenti è genericamente chiamato «poem» in una lettera di Montale del 17 gennaio 1939, nella quale il poeta chiede «un sì o un no decisi»[20]. Il componimento, secondo il poeta «nato male»[21], ha dunque avuto bisogno di un lungo *labor limae*, condotto a stretto contatto con Bobi; *labor limae* che non è riuscito però a mitigare i dubbi di entrambi, così espressi da Montale in una lettera del 17 aprile 1939:

> Mi pare che qualsiasi correzione sarebbe un disastro. Sono però un po' sorpreso che la mia spiegazione della terza parte così com'era ti abbia sorpreso e che tu dica nessuno capirà, in genere sono sorpreso delle spiegazioni che mi hai chiesto[22].

Montale appare in questa lettera quasi sconcertato per la mancata comprensione dell'amico, quasi volesse dire che se non l'ha capita Bazlen «abituato a testi oscurissimi», allora nessuno potrà comprenderla, nonostante, cosa forse ancor più grave, per lui che l'ha scritta essa appaia di «evidenza lapalissiana»[23]. Come rendere comprensibile un

---

[18] La lettera è datata 10 maggio 1939. *Ibidem*.
[19] Montale, *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 131.
[20] Cfr. La Ferla, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, cit., p. 41.
[21] *Ibidem*.
[22] Ivi, p. 43.
[23] *Ibidem*.

testo, chiaro solo per l'autore, incomprensibile, tanta era la fiducia riposta nell'amico, ad eventuali lettori? Altro segno di stima e di rispetto nei confronti di Bazlen che porterà Montale a modificare il testo fino a giungere alla forma in cui oggi lo si legge. Tale *modus operandi* si è poi ugualmente verificato anche nel secondo dei componimenti prima citati, cioè *Elegia di Pico Farnese*:

> Caro Bobi. Ho molto ritoccato l'Elegia e non a freddo. Ora ti chiederei l'exequatur. […] Leggi senza confrontare punto per punto con l'altra copia e mi darai ragione. Solo ti lascio arbiter tra i frutti e gli aranci che stanno meglio solo come questione d'emistichio[24].

Bobi Bazlen è stato dunque amico, lettore, revisore, consigliere di Eugenio Montale e ritengo che, senza il suo contributo, molti testi non avrebbero la forma in cui oggi si leggono e, molto probabilmente, anche Montale non sarebbe stato lo stesso: poeta sì, ma sicuramente più solo: il presupposto dal quale questo intervento ha avuto il suo punto incipitario comincia a prendere corpo. Non voglio certo dire che Bazlen sia stato l'unico al quale il poeta si rivolgesse per ottenere impressioni sui propri scritti, ma penso di poter affermare che, almeno per gli *Ossi* e *Le occasioni*, di nessuno egli si fidasse come di Bobi. Tale sicurezza deriva, in realtà, da un sospetto, tanto radicato da rappresentare, in fin dei conti, una prova: infatti, se si assume come dato certo che Montale abbia distrutto una parte del carteggio, diventa allora verosimile pensare che, in quella parte distrutta, ci fossero ulteriori componimenti rivisti da Bazlen. Si sta ovviamente parlando di una possibilità che non può diventare una certezza, tuttavia non è affatto inutile discutere di qualcosa di probabile quando ci sono elementi reali che ne lasciano presuppore la veridicità. Secondo me, proprio in virtù dell'estrema facilità con cui mi sembra avvenga tra Bazlen e Montale tale scambio di opinioni, è lecito ipotizzare che il *modus corrigendi* intravisto nelle poesie precedenti possa essersi ripetuto anche per altre poesie, sebbene non ci siano prove in merito. Del resto, un ulteriore indizio, in questo senso, credo possa essere rappresentato anche dal profondo affetto che li ha legati, del quale Montale sorprendentemente parla in maniera diretta in un componimento che è, al tempo stesso toccante dedica e meravigliosa descrizione, dell'amico scomparso nel 1965:

> […]. Ora dicono
> ch'eri un maestro inascoltato, tu
> che n'hai avuti troppi a orecchie aperte
> e non ne hai diffidato. Confessore
> inconfessato non potevi dare
> nulla a chi già non fosse sulla tua strada.
> A modo tuo hai già vinto anche se hanno
> perduto

[24] Cfr. L. REBAY, *I diàspori di Montale*, in «Italica», 46, n. 1, Spring 1969, pp. 33-53.

tutto gli ascoltatori. Con questa lettera che mai tu potrai leggere ti dico
addio e non aufwiedersehen e questo
in una lingua che non amavi, priva
com'è di Stimmung[25].

Alla fine come all'inizio: l'addio di Montale, ribadendo la distanza, sancisce invece la vicinanza.

Proprio questa vicinanza, ravvisabile in controluce nella poesia, è invece resa esplicita nella prosa di Montale, o meglio in una prosa in particolare: *I quadri in cantina*, uno dei racconti de *La farfalla di Dinard*, raccolta di scritti composti fra il 1946 e il 1950 per la terza pagina de «Il Corriere d'Informazione». Bazlen non è in questo racconto il diretto protagonista, in realtà i protagonisti sono proprio i quadri che al racconto forniscono il titolo; Bazlen è un personaggio, ma un personaggio funzionale, non tanto allo svolgimento del racconto stesso, quanto piuttosto in qualità di elemento simbolico, viatico di ricordi di un periodo della vita del poeta concluso al momento della composizione. Ecco l'*incipit* del racconto:

> Cominciava a soffiare la bora. Eravamo usciti dal museo Revoltella, io e B., e ci si avviava verso il caffè Garibaldi quando un giovane alto e magro con un impermeabile di gabardine mezzo rovesciato dal vento ci passò accanto in fretta, incrociandoci, e si volse a salutare con un cenno della mano. Non aveva nulla di notevole, pure chiesi a B.: «Chi è?»[26].

La bora, il museo Revoltella, il caffè Garibaldi sono elementi che non lasciano alcun dubbio sull'ambientazione: l'azione si svolge a Trieste, nella Trieste di Bobi – qui nominato tramite la sola iniziale – diventata un po' anche la Trieste di Montale. Sempre a Trieste si trova, infatti, Montale quando, due anni dopo, racconta di essere andato alla mostra di «un certo Giorgio Carmelich, morto da poco, di mal sottile, in un sanatorio tedesco»[27]: è proprio Carmelich «quel ragazzo, quel futurista»[28] che avevano incrociato due anni prima. E Montale, pur non trovando interessanti le opere del pittore, e pur non comprendendo come mai sia lui che il suo «cicerone triestino»[29] si ricordino così bene di quell'incontro – o forse proprio per questo motivo – decide di comprare due suoi quadri che, in seguito, saranno oggetto di continui spostamenti. I quadri, però, sempre presenti nel tempo del racconto, sono, in realtà, costantemente rapportati al passato: essi non vivono al tempo presente, bensì ancorati – anche quando ciò non è esplicitamente detto – al momento e al luogo in cui sono stati acquistati: Trieste. Infatti, il poeta si

[25] Montale, *Lettera a Bobi*, da *Diario del '71 e del '72*, in *L'opera in versi*, Einaudi, Torino 1980, p. 454.
[26] Id., *I quadri in cantina*, in *La farfalla di Dinard*, Mondadori, Milano 1960, p. 214.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.

rende immediatamente conto che quei due quadri, non belli, portati lontano da Trieste, perdono anche il loro significato, il loro senso:

> I due pastelli migrarono con me in una città dove l'arte aveva ed ha ancora altre radici e un volto più umano. Stonarono subito, e con la casa e con l'ambiente che doveva accoglierli; riluttarono essi stessi, ad adattarsi a muri troppo lontani e diversi. Ma poi si trovò, fra i due quadri e me, una sorta di *modus vivendi*, di sopportazione reciproca[30].

Il metodo trovato per la "sopportazione reciproca" in altro non consiste che nel sistemarli in posti poco visibili prima e nel nasconderli del tutto dopo, quando cioè si trasferisce in un appartamento più piccolo, dove per questi non c'è più posto: «Quando tutto fu sistemato mi accorsi che i due Carmelich non c'erano più: erano passati, mi disse l'inevitabile Agata, in cantina, con tant'altra roba inutile»[31], destinata a moltiplicarsi allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Terminata la guerra, però, Montale riprende dalla cantina molti degli oggetti che lì erano stati sistemati, mentre i due quadri «restano là, in fondo a un baule, coi vetri incrinati e il *passe-partout* sgorato d'umido […]»[32]. Montale non li recupera quindi, ma perché allora non se ne disfa? La risposta è, in un certo senso, suggerita nella conclusione del racconto, nel momento in cui il poeta si abbandona alla rievocazione nostalgica di quel passato a cui i due quadri erano appartenuti e di cui sono figurazione:

> Sono passati più di vent'anni e pare un giorno. Un giovane alto e slanciato attraverso la piazza battuta dal vento, le falde dello spolverino che gli volavano dattorno, un cenno della mano ci segue e io chiedo distrattamente: "Chi è, Bobi?"[33].

Montale è a Firenze, eppure è anche a Trieste, e di fianco a lui c'è Bazlen che, nel racconto, insieme ai quadri, è simbolo di ciò che si è concluso. Montale non riesce a disfarsi dei due quadri perché essi sono rievocazione di un periodo particolarmente intenso della sua vita, vissuta a Trieste, insieme a Bobi, tra un caffè al Garibaldi e una mostra al Revoltella. È inoltre significativo che il nome di Bobi venga esplicitato solo nella conclusione, durante il nostalgico soliloquio del poeta che, solo con i propri pensieri, può finalmente nominare il compagno che, nonostante le incomprensioni e le interruzioni del loro rapporto, occuperà sempre, insieme ai due quadri, un posto in cantina: nascosto, e tuttavia non abbandonato.

Il discorso intorno alla poesia si è concluso con *Lettera a Bobi*, componimento poetico dedicato all'amico; e per questo motivo ora desidero concludere con la lettura del *Ricordo di Roberto Bazlen*, commemorazione con la quale Montale cerca di rispondere a una

[30] Ivi, p. 215.
[31] Ivi, p. 216.
[32] Ivi, p. 217.
[33] Ivi, p. 218.

sola domanda, tanto semplice quanto complessa: «Chi era B.B.?»[34]: chi era l'indefinibile triestino che ha silenziosamente, eppure rumorosamente, attraversato una parte della vita del poeta? Montale lo descrive come «un uomo a cui piaceva vivere negli interstizi della cultura e della storia, esercitando il suo influsso su quanti potevano comprenderlo […]»[35]. Non ci sono dubbi: il controverso Bazlen e l'enigmatico Montale si compresero, fino in fondo.

Attraverso le opere di Montale, attraverso la sua vita e attraverso le parole direttamente rivolte a Bazlen ho cercato di evidenziare i momenti fondamentali di un rapporto che ha rappresentato un valore aggiunto per l'esperienza di entrambi. Certo, Bazlen è morto nel 1965 e Montale, in quel tempo, era ancora molto lontano dall'esaurire la propria carriera poetica, eppure mi sembra evidente che gli anni dell'amicizia con Bobi, gli anni vissuti a Trieste, furono pieni di vita e pieni di stimoli, nutrimento essenziale della poesia. Allo stesso modo credo anche che Bazlen abbia compreso l'enigmatico poeta che, celandosi, pure si mostrava. E forse Montale non si è nascosto agli occhi di Bazlen, forse tanta era la fiducia, pur con tutte le inevitabili sfumature, nutrita nei confronti dell'amico che il poeta si sentiva libero di rivelarsi, di rivelare se stesso.

Certo, non si potrà mai avere un quadro completo delle influenze di Bazlen sull'opera di Montale, e mai si potrà comprendere pienamente l'importanza di Montale nella vita di Bazlen, tuttavia non è possibile tacere e dimenticare il fatto che fra i due ci sia stata una reciproca, e fondamentale, influenza. Essa è perfettamente evidente dai componimenti di Montale, letti e analizzati da Bazlen, corretti e riscritti dal poeta. Ma non solo, perché a questi devono essere aggiunti gli articoli, i ricordi, le commemorazioni, i racconti, le lettere. Il rapporto fra Bobi e Eusebius – o almeno la parte del loro rapporto di cui è possibile la ricostruzione – non fu sempre facile, non fu mai lineare, tuttavia il loro legame, pur incrinandosi, non si è mai reciso; di questo sono emblematica testimonianza *Lettera a Bobi* e *Ricordo di Roberto Bazlen*. Allora, posso con sicurezza affermare che, seppure non sia possibile colmare completamente la lacuna sulla rilevanza del loro rapporto da un punto di vista letterario – perché non si conosce con precisione il numero dei testi su cui Montale ha chiesto a Bazlen un giudizio – c'è, comunque, una certezza: Eugenio, all'inizio della sua carriera, prima che diventasse il poeta Montale, ha avuto un accompagnatore d'eccezione, Bobi Bazlen. E, ne *Le occasioni* – cioè nella raccolta in cui Bobi è maggiormente intervenuto – è possibile rintracciare, nella filigrana dei testi montaliani, la voce di Bazlen.

[34] Id., *Ricordo di Roberto Bazlen*, cit., p. 2727.
[35] Ivi, p. 2729.

Giulia Cacciatore

Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet

Fra i poeti francesi prediletti da Bufalino c'è sicuramente Paul-Jean Toulet (Pau 1867-Guéthary 1920), di cui traduce le postume *Contrerimes* (1921)[1] in versione integrale, pubblicate presso Sellerio nel giugno 1981[2].

Dopo il volume di fotografie *Comiso ieri* curato nel 1978 per la casa editrice Sellerio, lo scrittore, incalzato da Elvira Sellerio e Leonardo Sciascia sulla sua presunta attività di romanziere segreto, consegna loro proprio le *Contrerimes* di Toulet e non *Diceria dell'untore*, sebbene quest'ultima opera, una volta tirata fuori dal cassetto, verrà pubblicata qualche mese prima delle traduzioni, nel febbraio del 1981. Lo stesso Leonardo Sciascia racconta che «è stata l'introduzione a un libro di vecchie fotografie su Comiso a far nascere il sospetto che Bufalino avesse dell'altro. Glielo chiedemmo ma lui tirò fuori una traduzione delle *Contrerimes* di Toulet (recentemente pubblicate da Sellerio). "Non ho nient'altro", disse. Noi non gli credemmo»[3].

La gestazione dell'opera, tuttavia, è stata lunga e probabilmente discontinua, come il ricco *corpus* manoscritto e dattiloscritto della traduzione dimostra[4]. Questo materiale,

---

[1] P.-J. Toulet, *Les Contrerimes*, Le Divan, Paris 1921; la prima edizione stampata, sempre a Parigi, da Émile-Paul frères è del 1923.

[2] Il lavoro più compiuto sulla traduzione delle *Crontrerimes* è quello di C. Rizzo, contenuto nel volume *Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, (Olschki, Firenze 2005) intitolato *Toulet e Bufalino: la scelta delle Contrerimes*, pp. 97-146. Rizzo approfondisce l'aspetto stilistico e metrico adottato dal comisano per la versione scandagliando, in particolar modo, le scelte operate nel comparto lessicale che, sintetizzate in specifici campi semantici, denotano le interessanti soluzioni operate da Bufalino al fine di salvaguardare la musicalità della poesia touletiana.

[3] M. Collura, *Incontro a due, parlando di letteratura*, «Il Mattino», 6 settembre 1981.

[4] Il materiale autografo della traduzione delle *Contrerimes* è conservato presso la «Fondazione Gesualdo Bufalino» di Comiso (d'ora innanzi Comiso FGB), unitamente ai materiali preparatori di tutte le opere pubblicate dallo scrittore. Fanno eccezione gli autografi riferibili alla prima produzione letteraria, ovvero i romanzi *Diceria dell'untore* (1981) e *Argo il cieco* (1984), i racconti dell'*Uomo invaso* (1986), e saggistica *Museo d'ombre* (1982) che sono invece conservati presso il «Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università di Pavia. Ringrazio sentitamente il prof. Nunzio Zago, Direttore Scientifico della «Fondazione Bufalino», per avermi accordato la consultazione del prezioso

ancora poco esplorato[5], è estremamente interessante perché, a differenza della maggior parte delle opere bufaliniane, testimonia tutte le fasi redazionali della traduzione, comprese le operazioni di documentazione condotte dall'autore al fine di appropriarsi della biografia, della poetica e della bibliografia critica di uno scrittore che Attilio Bertolucci definì, giustamente, «semicancellato dalla memoria di tutti», almeno in Francia. Con profondo acume Bertolucci intuisce la lunga gestazione della traduzione di Bufalino «che ultimo viene a pubblicarlo oggi, non forse a tradurlo, magari essendoselo covato per anni, in alternativa alla *Diceria*», e ne esalta l'introduzione definendola «un saggio esemplare» perché illumina «i più segreti recessi della sua poesia [di Toulet] soltanto all'apparenza priva di segreti»[6], fra cui le numerose citazioni occulte di Proust presenti nei versi delle *Contrerimes*, sino a quel momento mai indagate compiutamente. L'edizione bufaliniana, inoltre, ha il vantaggio di essere integrale, a differenza di quelle parziali di Giorgio Bassani (1947 e 1958)[7] e di Maria Luisa Spaziani (1966)[8] che, prima di lui, si erano cimentati con la traduzione, e di essere accompagnata da un ricco paratesto.

1.1 *Per una datazione della traduzione*

Il materiale redazionale della traduzione delle *Contrerimes* si compone di un fascicolo rilegato con copertina rosa di 71 carte dattiloscritte con varianti manoscritte. Sulla copertina, con la dicitura dattiloscritta «*P.-J. Toulet / Le Controrime*», Bufalino annota a penna rossa: «brutta copia / cambiare 71/37». Sul frontespizio compare il nome del traduttore:

materiale autografo. La cartella contenente il materiale elaborativo delle *Contrerimes* porta la segnatura MGB XII (3).

[5] Gli studi filologici e documentari dedicati all'opera di Bufalino si devono a Francesca Caputo che ha curato le *Note ai testi* ai due volumi delle opere complete pubblicati da Bompiani (1992 e 2007). Lo studio di Caputo, tuttavia, è parziale, poiché da esso restano escluse tutte quelle opere non comprese nel piano editoriale dei due volumi, come le traduzioni e le antologie, non a caso i due generi meno indagati della vasta produzione letteraria di Bufalino, se si eccettuano i contributi di A. CADIOLI, (*Prefazione*, in G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Bompiani, Milano 2000, pp. IX-XX), G. RUOZZI (*Le massime di un malpensante, fra libri, giochi, ricordi*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 36, aprile 1988, pp. 181-216) e G. TRAINA (*L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, a c. di N. ZAGO e G. TRAINA, Euno Edizioni, Leonforte 2014, pp. 125-150).

[6] A. BERTOLUCCI, *Toulet e i suoi fuochi perduti*, «La Repubblica», 15 ottobre 1981. Il giudizio laudatorio di Bertolucci nei confronti della traduzione bufaliniana non è soltanto quello espresso da un fine poeta, ma soprattutto da colui che si cimentò a lungo, e segretamente, sulla traduzione, come studi recenti condotti nell'archivio di Stato di Parma, che conserva gli autografi di Bertolucci, hanno dimostrato (cfr. J. ROBAEY, *Bassani traduttore di Paul-Jean Toulet (con una postilla su Bertolucci)*, in «Strumenti critici», a. XIX, n. 2, maggio 2004, pp. 233-243).

[7] Le prime traduzioni di Toulet sono state pubblicate sulla rivista «Il Mondo europeo» nel 1947, poi arricchite da altri componimenti confluiti nell'antologia, curata proprio da Attilio Bertolucci, *Poesia straniera del Novecento* (Garzanti, Milano 1958)

[8] TOULET, *Les Contrerimes*, (prefazione e traduzione a c. di M.L. SPAZIANI), Einaudi, Torino 1966.

«a cura di Gesualdo Bufalino». Il fascicolo presenta la trascrizione dattiloscritta del testo in francese e la sua traduzione a fronte. Alla stesura è allegato un fascicolo di carte manoscritte e dattiloscritte recanti appunti, varianti, bibliografie, note su Paul-Jean Toulet.

Stabilire una datazione precisa del progetto di traduzione a partire dal solo testimone conservato è pressoché impossibile poiché esso è privo di indicazioni cronologiche. Il ricco materiale avantestuale, raccolto e conservato da Bufalino unitamente al fascicolo, tuttavia, può fornirci preziose indicazioni circa i tempi di progettazione, documentazione e stesura della traduzione[9]. Il *dossier* documentario, cioè gli apparati bibliografici, le annotazioni, gli studi condotti dall'autore, infatti, è completo, e ci consente di avanzare qualche ipotesi.

Innanzitutto è possibile isolare due momenti elaborativi a partire dall'analisi delle stratigrafie degli appunti: uno ascrivibile al decennio 1954-70, e riconducibile alla prima stesura manoscritta degli appunti di studio vergati a penna nera, l'altro al decennio successivo, il 1970-77, quando Bufalino torna sugli stessi appunti per correggerne o cassarne alcune porzioni servendosi, per questa seconda fase, di una penna a inchiostro rosso acceso, la stessa utilizzata per le correzioni del romanzo rimasto inedito, intitolato *Il guazzabuglio*, la cui redazione risale a quegli stessi anni (1977)[10]. Una prima ricerca bibliografica condotta da Bufalino risale al 1954 poiché la lista dei testi consultati, trascritta su una carta sciolta, si ferma proprio all'edizione apparsa in quell'anno, *P.-J. Toulet. Une étude*, a cura di Pierre Olivier Walzer, stampato a Parigi da Seghers nel 1954[11]. Bufalino torna successivamente sulla stessa carta aggiornando la bibliografia al 1976, anno di pubblicazione del volume *I contemporanei* che contiene una sezione dedicata a Toulet a cura di Luciana Frezza. Che l'aggiornamento bibliografico sia avvenuto in un secondo momento si desume dalle caratteristiche esterne del foglio di appunti su cui Bufalino, com'era sua abitudine, redige dapprima l'elenco di tutti i testi consultati sino al 1954, successivamente vi incolla un lacerto di carta su cui sono trascritti i titoli dei libri apparsi nel ventennio successivo, sino al 1976[12]. È probabile che ci sia stato un primo momento di ricerca delle fonti bibliografiche e di traduzione delle poesie (1954 circa), e un secondo momento di aggiornamento e di revisione del testo (1976 circa). A conferma che la revisione delle traduzioni fosse avvenuta in un secondo momento rispetto alla loro redazione, cioè intorno al 1976, è suggerita dall'edizione che Bufalino indica nella minuta dell'*Introduzione*, redatta quando la pubblicazione della traduzione non era ancora prevista, ovvero «la canonica Emil Paul del 1949»[13] mentre, dopo gli accordi

[9] Si tratta di 178 cc. mss e dtt recanti prove di traduzione, appunti, liste bibliografiche, note biografiche; Comiso FGB, MGB XII (3) 1-178 all. Toul.

[10] Per una datazione del romanzo inedito *Il guazzabuglio*, mi permetto di rimandare a un mio saggio, *L'opus perpetuum di Gesualdo Bufalino*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, cit., pp. 173-204.

[11] Comiso FGB, MGB XII (3), c. 13*r.* È interessante notare che il volume non figura nella biblioteca personale di Bufalino, oggi conservata alla Fondazione di Comiso.

[12] Comiso FGB, MGB XII (3), c. 12*r.*

[13] Toulet, *Les contrerimes*, Émil Paul frères, Paris 1949. Edizione peraltro non posseduta da Bufalino.

con Sellerio per la pubblicazione, egli attingerà anche all'edizione Gallimard del 1979, «che a quella [del 1949] apporta solo irrisorie correzioni di punteggiatura, ma aggiunge un lungo benemerito corredo di varianti e note»[14].

Con molta probabilità, pertanto, Bufalino cominciò a tradurre Toulet tra la metà degli anni '50 e l'inizio degli anni '60: una prima indicazione in questo senso è offerta da una busta da lettera, inviata dalla libreria «Oreste Corazzini» di Firenze[15], su cui Bufalino appunta a penna nera «Bibliografia» e, accanto, a penna rossa, «Dubbi Toulet». Sebbene sulla busta non vi sia il timbro postale, l'indirizzo del destinatario è quello di Via Pico della Mirandola 18, dove Bufalino abitò dal dopoguerra al 1971, anno in cui si trasferisce in Via Architetto Mancini[16], sempre a Comiso. Alle date ricavabili dall'aggiornamento bibliografico si aggiungono quelle presenti su un foglio riutilizzato dall'autore che reca sul *recto* una lista di «Sedute pubbliche e varie delibere» del 1973, mentre sul *verso* presenta alcuni appunti riferibili alla traduzione e un'annotazione riguardante, invece, *Diceria dell'untore* («Revisione Diceria»)[17]. Un'altra data è desumibile dal timbro postale apposto sulla busta di una lettera indirizzata a Bufalino dalla galleria d'arte «Il Gabbiano di Ragusa» del 25 maggio 1973 e anch'essa inserita fra il materiale documentario riferibile alla traduzione[18].

Nel materiale preparatorio della traduzione Bufalino conserva altre due buste da lettera con il timbro postale del 1976: una di cui non si conosce il mittente, l'altra della «Libreria Matteuzzi» di Bologna che, unitamente a quella già citata proveniente dalla fiorentina libreria «Oreste Corazzini» inviata al vecchio indirizzo di via Pico della Mirandola, sembra confermare i due momenti specifici di elaborazione e di aggiornamento bibliografico, la prima metà degli anni cinquanta e gli anni settanta. Questo lungo lavoro preparatorio, verosimilmente svolto in parallelo alla traduzione, servì a Bufalino per allestire il ricco paratesto che accompagna le *Contrerimes*, ovvero una *Nota biografica* di Toulet, una bibliografia, sia touletiana che critica e, infine, le note ai componimenti, vere e proprie *Istruzioni per l'uso*, come quelle che accompagnano *Diceria dell'untore*, utili a interpretare e a carpire i segreti richiami presenti nella poesia di Toulet, tra cui quelli a Baudelaire e a Proust.

[14] Comiso FGB, MGB XII (3), c. 140*r* all. Toul. L'edizione cui Bufalino si riferisce, e che figura nella sua biblioteca personale, è TOULET, *Les contrerimes*, (édition de M. DÉCAUDIN), Gallimard, Paris 1979.

[15] Bufalino era solito acquistare i libri attraverso la vendita per corrispondenza, vista la carenza di librerie presenti nella città di Comiso, fra cui la libreria di Firenze «Oreste Corazzini», la «Libreria Matteuzzi» di Bologna, entrambe antiquarie, alle quali si rivolgeva anche per ottenere informazioni bibliografiche specifiche o sui loro cataloghi. La lettera è conservata in Comiso FGB, MGB XII (3), c. 117*r* all. Toul.

[16] I cambiamenti di indirizzo sono stati ricostruiti grazie a un esame della corrispondenza di Bufalino. Nel periodo della guerra, infatti, egli scrive ai genitori all'indirizzo di via Conte di Torino, a Comiso, mentre nel ventennio 1950-1970 Bufalino risiede, appunto, in Via Pico della Mirandola per poi stabilirsi definitivamente, dal 1971, in Via Architetto Mancini, 26.

[17] Comiso FGB, MGB XII (3), c. 8*r* all. Toul.

[18] Comiso FGB, MGB XII (3), c. 107*r* Toul.

Un'ulteriore indicazione cronologica è fornita in maniera indiretta dal materiale avantestuale relativo al romanzo inedito *Il guazzabuglio*. Bufalino, che soleva riutilizzare per nuove redazioni non solo le singole carte, ma anche intere stesure, utilizza un fascicolo dattiloscritto delle traduzioni di Toulet per inserire tra le sue pagine, o incollare con nastro adesivo, alcuni lacerti di carta ritagliati dalla stesura dattiloscritta del *Guazzabuglio* che portò a termine nel '77, parallelamente alla revisione di *Diceria dell'untore*. È probabile, pertanto, che il riuso del fascicolo di traduzioni di Toulet avvenga perché, a quell'altezza cronologica, lo scrittore lo considerava superato: la stesura conservata unitamente al materiale riferibile alle *Contrerimes*, infatti, è successiva a quella su cui Bufalino incolla i frammenti del *Guazzabuglio*, come dimostra l'esame delle varianti dei due testimoni.

La lunga famigliarità con le poesie di Toulet, intuita anche da Bertolucci, si evince dalla minuta di una lettera scritta a Elvira Sellerio, inviata alla vigilia della pubblicazione, che accompagna le correzioni da indicare al proto:

> Gentile signora,
> d'accordo, sono insopportabile, ma il mio vizio della correzione perpetua, al quale avevo cercato di sfuggire liberandomi fisicamente del manoscritto di Toulet, è più forte di me. Del resto si tratta di un caso in cui il mio dissenso dall'interpretazione gallimardiana, essendo totale, merita pezze giustificative più documentate[19]. […] ricordo che il testo Gallimard da voi fotocopiato per far da modello in tipografia, non contiene il testo dei vers inédites, che dovrà quindi essere ricavato dal mio manoscritto, pag. 82 e 84.
> Ricordo ancora che nel testo guida i capoversi non sono allineati, ma si alternano, verso breve e verso lungo. Io, dattilografando, ho invece allineato, ma solo per non perdere tempo. Se ne tenga conto, all'atto della stampa[20].

La correzione perpetua a cui Bufalino sottopone il testo, «vizio» che caratterizza indistintamente tutte le sue opere, soprattutto quelle composte prima dell'esordio, lo persuade a consegnare la stesura per liberarsene, almeno fisicamente, dopo averla «covata» a lungo, per usare la definizione di Bertolucci. La sua disapprovazione per l'edizione Gallimard, inoltre, sembra confermare la nostra ipotesi di datazione, poiché Bufalino non nasconde le difficoltà incontrate nell'adattare una versione precedentemente approntata su un altro testo base, quello Emile Paul del '49, su cui si è esercitato alacremente negli anni precedenti.

---

[19] Nel *Malpensante. Lunario dell'anno che fu* (Bompiani, Milano 1987) Bufalino fa riferimento all'edizione, precisando: «Scrive Paul-Jean Toulet, in una *controrime* (LXV) *… tous tes rites accomplis, / o Vénus Pendule…* E Michel Décaudin glossa, con candore (ediz. Gallimard, 1979): *Vénus Pendule* = "Venere incostante". Quando a me risulta (Forcellini *dixit*) che *Venus Pendula est schema venereum quo super inguen viri mulier ita sedet ut equitare videatur…!*» (cfr. Bufalino, *Il Malpensante*, in Id., *Opere 1981.1988*, (a c. di M. Corti e F. Caputo), Bompiani, Milano 1992, p. 1111.

[20] Comiso FGB, MGB XII (3), c. 129*r* all. Toul.

1.2 *L'«Amaro miele di Toulet»*

La traduzione delle *Contrerimes*, pertanto, andrebbe ascritta al periodo che precede l'esordio letterario del 1981 con *Diceria dell'untore*: Bufalino vi si accosta per puro piacere personale, e non con l'intento di darla alle stampe[21]. Questo lungo, faticoso esercizio scrittorio ha delle ragioni squisitamente letterarie, non riconducibili soltanto alla predilezione bufaliniana per i poeti francesi dell'Ottocento, primo fra tutti Baudelaire[22], considerato alla stregua di un padre putativo, ma anche per i motivi dominanti la poesia touletiana, affini a quelli dello scrittore comisano.

Nell'introduzione alle *Contrerimes* intitolata (non a caso) *Toulet, sortilegio lontano*, Bufalino pone in risalto alcuni aspetti della poetica di Toulet che, a ben vedere, anticipano i temi che pervaderanno tutta la sua produzione letteraria: il ricordo, la malattia, la morte. Leggendo attentamente il testo, infatti, vi si ritrova in filigrana tutto l'"alfabeto bufaliniano", una vera e propria autoesegesi come riconosce lo stesso autore definendo le sue come «parole troppo partecipi»[23].

Bufalino esalta lo stile della raccolta, parlando di Toulet come di un'innegabile difensore dello schema metrico classico[24], nonostante le trasformazioni imminenti che si profilavano in quel torno d'anni, prime fra tutte quelle proposte da dadaisti e surrealisti, dichiarando implicitamente la (propria) difesa della norma rispetto all'infrazione. Tale contrapposizione, tuttavia, è solo apparente: Bufalino, infatti, sempre in bilico tra moderno e postmoderno[25], nel momento in cui giustifica l'operazione letteraria di Toulet, pone l'accento sull'inattesa e improvvisa violazione metrica all'interno della costruzione ingegneristica dei suoi versi:

> Così si spiega (anche in una scelta metrica può svelarsi, talora, un rimosso che ritorna) l'invenzione della controrima, componimento di esigua perfezione, le cui barriere di cristallo

[21] Come lo stesso Bufalino confida a Leonardo Sciascia nella celebre intervista pubblicata il 1 marzo 1981 sull'«Espresso» e intitolata *Che Mastro questo don Gesualdo!*: «Ma non ho soltanto tradotto Baudelaire, dal francese. Sulle *Contrerimes* di Toulet mi sono affilato lungamente. Sempre per il mio piacere, s'intende […]».

[22] La raccolta dei *Fleurs du mal* viene pubblicata da Mondadori nel 1983 ma, anche in questo caso, l'elaborazione risale agli anni '50, e precisamente al 1956, come indica lo stesso scrittore nell'*Antologia del Campiello millenovecentoottantuno*, che raccoglie alcuni estratti delle sue opere (all'epoca) inedite e a cui destina sei componimenti con la precisazione «Baudelaire, da una inedita traduzione integrale de *I fiori del male* (1956)»: *La capigliatura*, *Sdraiato d'una laida…*, *Il balcone*, *Armonia della sera*, *Il tossico*, *Lo zampillo.*

[23] BUFALINO, *Toulet, sortilegio lontano,* in TOULET, *Le controrime*, Sellerio, Palermo 1981, p. XI.

[24] La tessitura compositiva delle *Controrime* è ottenuta mediante il più stretto rigore metrico, e comprende un numero variabile di quartine (spesso due o quattro, formate da versi di sei o otto sillabe, o dieci e dodici) nella maggior parte dei casi a rima alternata secondo lo schema abba, la cui musicalità è spesso ottenuta e amplificata dalla controrima, ovvero un verso a «contre-longuer», come la definiva Toulet, più lungo rispetto al precedente.

[25] Mi riferisco alla "seconda fase" della produzione di Bufalino che va dai racconti dell'*Uomo invaso* (1986) all'ultimo romanzo *Tommaso e il fotografo cieco* (1996), nella quale le spinte sperimentali sono più vistose, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti narrativi e strutturali delle opere.

> attraversa però il guizzo di un inatteso sconcerto: il baciarsi, nella desinenza, di due versi di lunghezza ineguale. Come a voler preservare un germe di contraddizione all'interno di un'impeccabile ingegneria, merletto di Burano o veliero in bottiglia che sia. In effetti, per tutto il resto, la poesia di Toulet rifiuta ogni deroga e sgarro, bensì si compiace dell'ordine, dell'obbedienza; a dispetto degli zelatori dello scialo sollecita la parsimonia; contro le soluzioni dell'opera aperta (Dada è alle porte) ripropone la sua magra claustrofilia. Sono testi che si richiudono su se stessi e si bastano, come chiocciole o cofanetti[26].

Questo commento sembra descrivere la costruzione sintattica bufaliniana che alle regole formali oppone talvolta una deroga, un *calembour* o un'antifrasi, allo scopo di stupire il lettore, o di ostacolarne, artatamente, l'interpretazione. È noto, infatti, come nelle intenzioni dello scrittore ci fosse l'idea di dar vita a poemetti narrativi, si pensi a tal proposito a *Diceria dell'untore*. Bisogna tenere a mente, inoltre, che Bufalino nacque come poeta, e si cimentò lungamente con la scrittura in versi durante la giovinezza, quando pubblicò le prime poesie durante e dopo la guerra sulle due riviste milanesi «L'uomo» e Democrazia», poi raccolte con l'aggiunta di altri componimenti nella sua unica silloge, intitolata *L'amaro miele*, edita da Einaudi nel 1982[27].

Il rigore metrico di Toulet risponde alla necessità di «esorcizza*re* ogni volta, infallibilmente, il punto geometrico della pena e della memoria»[28], ovvero al tentativo di rendere impersonali i sentimenti espressi nei suoi versi, in opposizione ai romantici, lo stesso effetto è ricercato da Bufalino nel romanzo d'esordio, come dichiarato nelle *Istruzioni per l'uso*: «Altra intenzione: di ricercare nel lirismo esibito e nell'artificio del "recitar cantando" gli stessi effetti di distacco da una materia dolente che altri nel "recitar straniato"»[29].

Se la materia dolente è quella che appartiene al passato, tuttavia, in esso il poeta trova un rifugio alla vacuità del presente: due sono gli aspetti che si intersecano nella poetica di Toulet (e di Bufalino), il rifiuto della Storia, cui egli oppone il recupero della memoria. Bufalino enfatizza, così, la (propria) concezione del disimpegno, ravvisandola anche in Toulet, «Disimpegno dunque: la storia fra parentesi l'Hic et Nunc eluso o addirittura irriso a favore di un qualsivoglia Altrove; la fuga come vizio solitario da coltivare assiduamente nella pagina e nella vita»[30]. Questa sfiducia nella Storia («una parata di demenze»[31]) è apertamente affrontata da Bufalino soprattutto negli aforismi – talvolta nelle interviste e, in filigrana, nelle opere, – nei quali condensa la tematica di un apparente

[26] Bufalino, *Toulet, sortilegio lontano*, cit., p. XII.

[27] In una nota autoesegetica posta in chiusura della raccolta, Bufalino ascrive la composizione dei versi agli anni 1939, 1954-55. Cfr. Bufalino, *L'amaro miele*, Einaudi, Torino 1982, p. 121. Le successive due edizioni, arricchite di altri componimenti, sono state pubblicate sempre da Einaudi nel 1989 e nel 1996.

[28] Ivi, p. IX.

[29] Ma si veda anche l'«intenzione» successiva: «coniugare favola e memoria e insinuare sotto le più preziose maschere della maniera qualche tremito di strazio e una remota dimenticata pietà». Entrambe le citazioni si leggono in Bufalino, *Istruzioni per l'uso*, in Id., *Opere 1981.1988*, cit., p. 1301.

[30] Ivi, p. XIV.

[31] Bufalino, *Saldi d'autunno*, in Id., *Opere/2 1989.1996*, Bompiani, Milano 2007, p. 863.

désengagement[32], quando scrive: «Un'idea innaffiata dal sangue dei martiri non è detto che sia meno stupida di un'altra»[33] o, ancora: «Si firmerebbero poche dichiarazioni di guerra se chi le dichiara dovesse per legge firmarle col proprio sangue»[34]. Per spiegare il valore assunto dal ricordo nell'opera di Toulet, Bufalino si serve delle *Lettres à soi meme* (1927), richiamando il passo: «C'est dans le passé qu'est tout notre bonheur; et le mien me torture de sa grâce évanoui», ricollegandolo agevolmente al tempo di Proust, un altro degli scrittori prediletti da Bufalino, e al lontano e perduto paradiso dell'infanzia del poeta a Pau. Ma il ricordo è uno dei temi centrali di tutta l'opera di Bufalino, basti pensare al secondo romanzo *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (1984), incentrato sul contrasto tra il «nero presente» e il passato, una «favola antica», o al risvolto di copertina di *Museo d'ombre* (1982), in cui egli fa del ricordo una ragione di sopravvivenza:

> In quanto a me, infine, a me che scrivo, e di ricordi mi ammalo, e coi ricordi mi curo, chissà che non sorprenda fra tanti risorgimenti la macchia di sangue, il ramo d'oro, l'ustione celeste, il segno che aspetto per riconvincermi di esistere (memini ergo sum!) e per ritrovare, in guerra col tempo, la mia dilapidata immortalità di bambino[35].

Ai motivi letterari si accompagnano quelli strettamente biografici, o esistenziali. Nel paragone tra Toulet e Proust, Bufalino traccia una linea ideale tra i loro destini comuni, «la reclusione coatta in una stanza, con accanto un comodino di medicine e di libri»[36], Toulet ammalato di tubercolosi polmonare, come il suo traduttore, e Proust di asma: si tratta di un vero e proprio rispecchiamento, come nota Marina Paino, un paragone «assolutamente congegnale [a Bufalino] per la straordinaria mescolanza di claustrofilia, malattia e lettura»[37]. Alla malattia fisica, Bufalino fa seguire quella dei nervi, la «comune incontentabilità di fronte alla pagina scritta; e una permalosa squisitezza dei nervi; e il

[32] Questo è un aspetto sul quale si è soffermato più volte, giustamente, Nunzio Zago cha ha da sempre riconosciuto all'opera di Bufalino un valore civile e politico implicitamente espresso nella sua strenua difesa della letteratura e, in generale, della cultura umanistica (cfr. ZAGO, *Preambolo* in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, cit., pp. 13-15). Lo stesso Bufalino ha dichiarato che «l'impegno civile si può svolgere in molti modi. Io ho scritto e detto una frase… […] "Ho imparato a non rubare ascoltando Mozart". Questo che cosa vuol dire? Vuol dire che una musica può essere pedagogica più di un'invettiva, più di un libretto edificante, più di una predica». Cfr. *Conversazioni. Gesualdo Bufalino con Piero Chiambretti*, in «Panta», n. 15, 1997, p. 104.

[33] BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, in ID., *Opere 1981.1988*, cit., p. 1033.

[34] Ivi, p. 1108.

[35] BUFALINO, *Museo d'ombre*, Sellerio, Palermo 1982.

[36] BUFALINO, *Toulet, sortilegio lontano*, cit., p. XV.

[37] M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Olschki, Firenze 2005, p. 118. Si rimanda all'intera monografia di Paino per uno studio approfondito dei temi pervasivi dell'opera di Bufalino. Ma si vedano anche i preziosi contributi di ZAGO, *La figura e l'opera. Gesualdo Bufalino*, Il Pungitopo, Palermo 1987, e il recente *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Euno Edizioni, Leonforte 2016; e TRAINA, *«La felicità esiste. Ne ho sentito parlare». Gesualdo Bufalino narratore*, Nerosubianco, Cuneo 2012.

dono di saper carezzare con dita leggere le cicatrici dei nervi…»[38]; si tratta, nuovamente, di una confessione per interposta persona, un intreccio tra la sua scrittura tormentata, la «correzione perpetua» cui sottoponeva le sue opere, la pagina come il risultato di un «palinsesto totale»[39], sulla quale depositava molteplici riscritture della stessa sequenza narrativa, e la nevrosi da lui patita nel dopoguerra, nel 1956, guarita esercitandosi nella traduzione delle *Fleurs du mal* – e verosimilmente anche in quella delle *Contrerimes* – come dichiara nell'introduzione:

> Vent'anni più tardi [rispetto al '36] vittima di un marasma nervoso […] m'applicai a volgere […] il mio solito poeta […]. Così nacque questa mia versione: un po' come placebo, un po' per una fiducia nella prosodia come architettura simbolica e salvifica dell'universo[40].

A suggellare il legame, o la proiezione, con Toulet, infine, è il rapporto con la pubblicazione, da Bufalino intesa come un'ambizione sbagliata, seppur onesta: «un poeta che, confessando […] le sue ambizioni d'autore, le mortificava, lui per primo, dietro le insegne di modelli non venerabili. […]»[41].

Ecco, dunque, che i temi dominanti la poetica bufaliniana, e i temi autobiografici, esistenziali, vengono svelati attraverso le opere altrui, in un rispecchiamento continuo tra lo scrittore alle soglie del successo – pochi mesi dopo *Diceria dell'untore* sarebbe stato insignito del prestigioso Premio Campiello – e i suoi autori prediletti: Toulet, Baudelaire, Proust.

Non stupisce, pertanto, se tra le carte preparatorie della traduzione delle *Contrerimes*, si ritrovano una serie di titoli alternativi a *Toulet, sortilegio lontano*, tra i quali si legge proprio *L'amaro miele di Toulet*[42].

[38] Bufalino, *Toulet, sortilegio lontano*, cit., p. XV.

[39] Così Bufalino descriveva il suo *modus scribendi* in una lettera indirizzata a Maria Corti (e che oggi si legge nel volume a c. di A. Sichera, *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, EdiArgo, Ragusa 2006, alle pp. 154-155): «Quando poi la pagina mi appaia vicina all'optimum, per evitare di copiarla per intero in bella, mi limito ad aggiungere le correzioni sopravvenute mediante striscioline di carta aiutate da colla o scotch, che sostituiscano le espressioni rifiutate. Col comico risultato che talvolta, crescendo via via le correzioni fino a occupare tutta la pagina, ne risulti un palinsesto totale, fatto di collage senza numero».

[40] Bufalino, *Le ragioni del traduttore*, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Mondadori, Milano 1983, p. 31.

[41] Bufalino, *Toulet, sortilegio lontano*, cit., p. XI.

[42] Comiso FGB, MGB XII (3), c. 73 all. Toul.

Laura Cannavacciuolo

La vita e la scena.
Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo

Tra il 1969 e il 1971 sulle pagine del «Messaggero» vengono pubblicate le «strette di mano» di Peppino De Filippo, una serie di racconti poi riuniti in volume per i tipi di Marotta (1974)[1], in cui il comico partenopeo narra alcuni incontri "memorabili" avvenuti nel corso della sua carriera artistica. Il volume è costituito da trentacinque "medaglioni" riguardanti eminenti personalità della scena teatrale e cinematografica italiana (Ettore Petrolini, Ermete Zacconi, Angelo Musco, il Principe de Curtis, Federico Fellini, Luigi Pirandello); non si tralasciano, tuttavia, alcuni professionisti della penna (Indro Montanelli, Angelo Rizzoli, Ugo Ricci, Adolfo Cotronei), e illustri cariche di Stato che De Filippo ebbe modo di conoscere in gioventù (Vittorio Emanuele III, il Duca di Gloucester).

La forza e la efficacia di questi scritti è data innanzitutto dalla qualità della scrittura di Peppino che, senza perdere mai di vista il filo del racconto, organizza ogni singolo ritratto mescolando abilmente inserti descrittivi, sapidi aneddoti, dialoghi e considerazioni personali. Lo stile di tali prose, come è stato puntualmente notato, affonda le proprie radici in quella «cultura dell'oralità» di cui Peppino è espressione, alla quale si affianca, nondimeno, un'attitudine "teatrale" che gli consente di affrancarsi da una scrittura aulica e libresca e che recupera, viceversa, una forma spontanea e verosimile del dire (e dello scrivere)[2]. Di conseguenza, anche se in queste «strette di mano» è la voce di Peppino a primeggiare – con le memorie del "primo incontro" ma soprattutto con le riflessioni sul teatro –, l'impressione che se ne ricava non è quella di una narrazione autoreferenziale o, peggio ancora, autocelebrativa. Peppino trascina il lettore nel proprio mondo atteggiandosi a voce "fuori campo", traveste i suoi giudizi più aspri in commenti misurati riuscendo infine a rendere quasi invisibili le tracce della sua attenta "regia" che seleziona personaggi, "monta", combina le notizie e le battute inedite per poi virare il racconto sul piano della riflessione ragionando sui meccanismi del comico e sull'infausto destino della sua "arte".

---

[1] P. De Filippo, *Strette di Mano*, Marotta, Napoli 1974.

[2] N. De Blasi, *Oralità autobiografica nella prosa di Peppino De Filippo*, in Aa.Vv., *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, a c. di P. Sabbatino e G. Scognamiglio, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005, pp. 39-61.

Le vite dei personaggi descritti, infatti, oltre a evidenziarne la caparbietà e il talento artistico, forniscono allo scrittore l'occasione per riflettere sulla difficile situazione degli attori comici in Italia, sulla svalutazione del loro lavoro e sui danni ad esso inferti dal cinematografo e dalla televisione[3]. Queste considerazioni traspaiono soprattutto nelle prose dedicate ai grandi mattatori d'inizio secolo in cui Peppino tradisce il proprio disappunto nei confronti dei cronisti teatrali dell'epoca colpevoli, a suo avviso, di aver consegnato all'oblio gli "uomini illustri" della scena comica italiana. Come nel caso di Ettore Petrolini, un attore dal temperamento «divertente, pungente, cinico»[4] la cui memoria è però offuscata da un pubblico che non conferisce adeguata dignità artistica all'«arte comica».

> Questa nostra vita di teatro troppo spesso appare tanto semplice e facile, tanto banale a un certo pubblico di mentalità direi, anzi dico, meschina, deludente, cattiva, pronta all'invidia o al deterioramento se non alla distruzione morale di tutto ciò che non sa capire o intuire, particolarmente quando si tratta di «arte comica»[5].

Similmente accade nel racconto dedicato ad un anziano Roberto Bracco che Peppino ritrae, mentre cammina per le strade di Napoli deriso da alcuni "scugnizzi": «magro, vestito alla men peggio, scarno in viso, grigio di capelli e curvo di spalle»[6], egli appare nella sua dignitosa compostezza come una fragile reliquia di «un "passato" prima prestigioso poi deludente»[7] che non può che ispirare malinconia. Lo sguardo di Peppino dinanzi a tali miserie è quello pietoso e insieme nostalgico di chi vede in questi artisti i fantasmi di un mondo perduto. Da qui deriva l'indignazione per quella deriva intellettualistica contemporanea che, per mera insipienza, tende a relegare ai margini gli attori comici. Pur indugiando nella definizione spesso celebrativa dei profili d'artista, come dicevamo l'elemento ricorrente all'interno delle «strette di mano» è la riflessione sul «comico» inteso quale repertorio di gesti, azioni e sonorità tutt'altro che spontanee, sedimentate dalla memoria dell'attore nel corso del suo apprendistato artistico. Secondo Peppino alla base del progressivo indebolimento del teatro comico soggiace un diffuso

[3] Sulla situazione dell'attore comico negli ani Sessanta vd. De Matteis: «La figura dell'attore comico con gli anni Sessanta si trasforma: da funzionale al teatro minore viene ad assumere un aspetto completamente minoritario, legato sempre più a circuiti relativamente stretti e di portata limitata. […] La funzione dell'attor comico è oggi venuta meno ed è stata sostituita: da un lato una paccottiglia di generici che rimaneggiano un sentito dire di comportamenti e di battute ultrastereotipate; dall'altro un tipo di attore, quello che oggi potremmo definire l'unico "rivoluzionario" nella produzione e nella proposta: un attore che ha assorbito anche il modo di essere e il comportamento dell'attore comico, ma che opera, non solo su testi comici, le stesse operazioni di avvicinamento e di immersione in prima persona nell'opera», in S. DE MATTEIS, *Comico*, in AA.VV., *Enciclopedia del tetro del '900*, a c. di A. ATTISANI, Feltrinelli, Milano 1980, p. 393.

[4] DE FILIPPO, *Strette di Mano*, cit., p. 23.

[5] Ivi, p. 28

[6] Ivi, p. 43.

[7] Ivi, p. 44.

"analfabetismo" rispetto alle forme e alle tecniche del comico di cui sono solo in pochi a riconoscerne le regole e il valore. Pertanto egli non manca di polemizzare contro gli slanci astrusi e cerebrali di quei registi che, con la complicità dei cronisti, liquidano gli attori "comici" alla stregua di semplici "mestieranti":

> Oggi il "teatro" è quello che è. Salvo qualche eccezione, è un luogo ove ignoranza e incompetenza sopruso e prepotenze, megalomanie e 'raccomandazioni' si intrecciano squallidamente tra loro in un mare di bassi interessi soprattutto politici. […] Oggi, purtroppo, grazie alla presunzione di certi registi, grazie alle inutili fantasiose idee di certi scenografi, grazie agli astrusi parti letterari di certi autori moderni – anche stranieri! – che, puntualmente, per la loro ignoranza teatrale sbattono il muso contro il muro dell''insuccesso', grazie a certa 'critica' teatrale faziosa, partigiana e sovvertitrice, grazie soprattutto alle centinaia di milioni che il nostro Stato elargisce ai numerosi teatri a 'gestione pubblica' senza che questi diano in cambio una certa coerenza artistica gradita a tutto il pubblico italiano e non a una sola "snobistica" parte di esso, di 'folgori', no, non se ne può più parlare [dei grandi attori del passato, *n.d.a*][8].

Questa posizione è ribadita anche nel testo dedicato all'impresario Remigio Paone, in cui Peppino giuduca l'ambiente teatrale italiano «non meno "mafioso" di qualsiasi altro mercato del pesce in Sicilia»[9]. A farne le spese, ovviamente, sono soprattutto quegli autori che, come nel suo caso, propongono una drammaturgia di ispirazione comico-farsesca avvalendosi del repertorio della commedia «a soggetto». Non a caso, prendendo spunto dal suo incontro con Ermete Novelli, il «padreterno» dei «mattatori»[10], l'autore approfitta per sottolineare nuovamente il proprio dissenso nei confronti dei fatui intellettualismi dei critici di professione:

> Ora non desidero polemizzare con tutti i falsi intellettuali di oggi che fuori e dentro il teatro osteggiano, quando non disprezzano, il ruolo "antico" del mattatore attribuendogli, solo per alcuni interessi di ostinata demagogia (sentimento che turba e raggira), doti di "accaparratore", di "prepotenza", di "invadenza", di "accentrazione" e infine anche di scarsa cultura teatrale. Io, personalmente, Peppino De Filippo, ho sempre sostenuto, sostengo e sosterrò, che in qualsiasi epoca e momento, solo il "mattatore" può identificarsi nel "vero" teatro, cioè quello «sano», «logico», «morale», quello che si considera «teatro per teatro» e portarlo avanti e su con onore e dignità artistica per il godimento di quel pubblico che lo ama, lo preferisce e che rifiuta le sale teatrali adibite ad «aule universitarie» e a «sale del popolo» per il tetro gusto del regista Dr «tizio» di sinistra o di destra… come, purtroppo, oggi è d'uso[11].

[8] Ivi, p. 167.
[9] Ivi, p. 147.
[10] Ivi, p. 203.
[11] Ivi, 207.

Il discorso è ripreso nelle pagine dedicate ad Angelo Rizzoli[12] seguitando, infine, nel ritratto di Salvatore De Muto, di cui Peppino ricorda l'intenso apprendistato alla recita "a soggetto" durante l'allestimento de *'O diavolo sotto 'o lietto 'e Pulecenella e Sciosciammocca* (1926). Grazie al magistero di Salvatore De Muto, dichiara, egli aveva compreso e acquisito gli elementi indispensabili dello «spettacolo farsesco»[13]:

> Quando a volte, durante le prove di una farsa – in una delle pause – discuteva con «Totore» della validità del suo repertorio – sul quale non pochi puntavano il loro indice «accusatore» indicandolo come delle semplici situazioni comiche a catena tratte da «canovacci della commedia dell'arte», e il tutto messo insieme per il «ruolo» pirotecnico della maschera pulcinellesca, ma che di «scritto» non aveva nulla – De Muto affermava che il punto di vista teatrale di uno spettacolo farsesco era, per lui, quello di far ridere, e se questo scopo egli lo otteneva recitando semplici «canovacci», che importava il resto? […] Secondo me, con tutto il rispetto per coloro che la pensano diversamente, «Totore» diceva il giusto, ed io seguendo il suo insegnamento, confesso, mi sono sempre trovato bene. Esempio ne è – modestia a parte – quella gran parte «farsesca» del mio repertorio che, in fatto di «ridere», ha sempre fatto ridere seriamente[14].

L'incontro con De Muto costituisce per Peppino un momento cruciale quasi di riappropriazione identitaria per ciò che concerne l'eredità della Commedia dell'Arte e il rapporto con la maschera di Pulcinella[15]:

> De Muto possedeva tutte quelle virtù e qualità artistiche che la maschera «acerrana» comporta, e cioè: recitazione scattante, voce squillante e adatta ad ogni modulazione imitativa, scioltissima preparazione al mimismo, elasticità e flessuosità in tutti i suoi movimenti, ritmo di recitazione addirittura da far perdere il fiato, conoscenza del ballo, del canto e della musica, e infine la facoltà di saper fare sfoggio delle più insolite acrobazie. [La maschera napoletana *n.d.a.*] è di natura, anzitutto, allegra, festosa, gaia, ed incoscien-

[12] […] «fino al punto di credere che un 'comico' può considerarsi tale solo a condizione che sappia stamparsi sul volto una espressione cretina!» (Ivi, p. 154).

[13] «Quella farsa era una delle più efficaci del repertorio di De Muto, ma a volerne cercare il testi scritto sarebbe cosa vana. Sì, esiste un grosso "canovaccio" adatto a recitarsi a "braccia", vale a dire a "soggetto"; per intenderci, tutto affidato all'improvvisazione, con il solo aiuto della memoria e – cosa essenziale – della bravura artistica di ogni singolo interprete. "Lazzi" su "lazzi", "soggetti" su "soggetti"; per intenderci. Un lancio e rilancio di "gags" su "gags", come in una partita di ping-pong. E non bastava ricordarsi i "lazzi" e i "soggetti" propri perché, per chi non lo sapesse, per ottenere una perfetta recitazione a "braccia" occorre ricordare anche le "gags" di tutti gli altri interpreti. Un vero saggio di buona memoria collettivo» (Ivi, p. 211).

[14] Ivi, pp. 212-213.

[15] Un riferimento alla maschera di Pulcinella è presente anche nella «stretta di mano» con Totò che «è stato», scrive Peppino «l'unico comico che mi abbia deliziato sinceramente lo spirito. In ogni suo gesto, in ogni suo movimento, in ogni atteggiamento, io ci intravedevo quel tanto di "maniera" scoperta e schietta che, rasentando la donchisciottesca spavalderia, era in stretto contatto con il più sfacciato tono pulcinellesco» (Ivi, p. 99).

temente furba. Pulcinella è, inconsciamente, materialista, misero, sbruffone, bugiardo, sguaiato, sfrontato, coraggioso, pauroso, affamato, insaziabile; inconsciamente marito fedele e geloso, e mai – mai – «filosofo»[16]:

Attraverso il ricordo di Salvatore De Muto Peppino intende senz'altro tributare il giusto spazio all'ultimo rappresentante delle "pulcinellate"[17] ma anche definire se stesso e il proprio percorso di attore e drammaturgo in relazione alla pesante eredità – genetica oltreché artistica – dello «zio» Eduardo Scarpetta[18], la cui riforma del teatro maturata tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo prendeva le mosse proprio da una sostanziale insofferenza nei riguardi dei due aspetti che Peppino, viceversa, recupererà e valorizzerà in chiave moderna: la recitazione «a soggetto» e la figura di Pulcinella. Nella sua celebre autobiografia, lo ricordiamo, Scarpetta aveva spiegato la necessità di creare un repertorio nuovo, non "improvvisato" bensì recitato:

Il pubblico voleva divertirsi, voleva ridere! Ecco tutto. Era stufo della recitazione a soggetto, stanco delle parodie, nauseato delle inverosimiglianze e delle assurdità ammannitegli in lunghi beveroni in trenta o quaranta anni consecutivi. Voleva ridere, ma vedere attori, non maschere sul palcoscenico, attori ben vestiti, che recitassero, non improvvisassero[19].

Scarpetta proponeva, inoltre, una rivisitazione dei soggetti drammaturgici in chiave borghese estromettendo in maniera via via sempre più vistosa le rigidità, a suo avviso, stereotipate della maschera di Pulcinella:

Pulcinella mi faceva ridere, mi divertiva, ma finiva, poi, col suggerire alla mia povera mente di fanciullo delle melanconiche riflessioni.
Perché – mi chiedevo io, ingenuamente, fin d'allora – perché questo personaggio deve comparire in pubblico con la faccia metà bianca e metà nera?
Perché le donne debbono preferire ai loro amanti più belli quest'uomo così brutto e grottesco? Perché questo servo tanto sciocco, insolente e ineducato, dev'essere eroicamente sopportato dai suoi padroni, piuttosto ch'essere scacciato via a pedate? […] É umano? È vero? È possibile tutto ciò?[20]

[16] Ivi, pp. 213-214.

[17] Si rammenta, a tale proposito, che nel 1954 in occasione dell'inaugurazione del teatro «San Ferdinando» Eduardo interpreta la maschera di Pulcinella in *La palummella zompa e vola* di Antonio Petito e sceglie di farsi aiutare nella caratterizzazione di personaggio proprio da Salvatore De Muto.

[18] Così Peppino è solito denominare Eduardo Scarpetta sia in *Strette di mano* sia nelle pagine di *Una famiglia difficile*, manifestando tra le righe il rapporto conflittuale che lo lega al padre. Su questo aspetto vd. D. Giorgio, *Il patto autobiografico di Peppino*, in Aa.Vv., *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, cit., pp. 383-384.

[19] E. Scarpetta, *Cinquant'anni di palcoscenico. Memorie* [1922], introduzione di R. Carpentieri, prefazione di B. Croce, Savelli, Roma 1982, p. 260.

[20] Ivi, pp. 56-57.

Peppino, da parte sua, sembra dare scarsa rilevanza al discorso paterno relativo alla necessità di proiettare in una dimensione verosimile e borghese la maschera popolare. L'incontro con Pulcinella e la recitazione "a soggetto" sono per lui un bagaglio di esperienze vivo, capace di accrescere in dinamismo un teatro che ricerca l'autenticità non nella verosimiglianza ma nella risata «seria»:

> da sempre, prima per intuito, poi per studio, poi per convinzione, poi per esperienza personale, ho finito per considerare molto, ma molto più difficile l'arte del far «ridere» che quella del far «piangere». Naturalmente alludi all'"arte" non semplicemente del «far ridere», ma di «saper far ridere»: ridere seriamente. Per questo, teatralmente parlando, preferisco ed ammiro il genere «comico» e particolarmente quello «farsesco» da qualsiasi parte derivi, purché abbia stile e insegnamento dal lato umano. Sono sicuro, che il dramma della nostra vita, di solito, si nasconde nel convulso di una risata provocata da una qualunque azione che a noi è sembrata comica. Sono fermamente convinto che, spesso, nelle lacrime di una gioia si celino quelle del dolore. Allora la «tragedia» nasce e la «farsa», la bella «farsa» si compia![21]

Dall'attraversamento consapevole della tradizione Peppino arriverà a definire in maniera autonoma il proprio percorso artistico per realizzare un progetto drammaturgico individuale che conserva il repertorio di «lazzi» e «gag» acquisito negli anni della gavetta. Netto, tuttavia, è il suo rifiuto per il trucco, alle parrucche e a tutti i supporti posticci di cui facevano uso i comici per tradizione: «secondo me» scriverà Peppino riportando uno scambio di battute con una giovanissima Anna Proclemer «un artista di teatro, se veramente si ritiene tale, non deve truccarsi. […] Dev'essere il cuore che deve saper parlare da vecchio, da giovane, da sano, da malato»[22].

Il percorso di maturazione artistica di Peppino, d'altronde, si concretizza con la scelta di abbandonare la Compagnia del Teatro Umoristico "I De Filippo", una esperienza alla quale egli doveva moltissimo in termini di affermazione personale ma anche – e questo traspare dalla ricostruzione *a posteriori* presentata in *Strette di mano* – ai fini della definizione della cifra grottesca che lo caratterizza come attore e come drammaturgo. Nelle "strette di mano", del resto, egli non mancherà di sottolineare il successo di pubblico ottenuto dalla Compagnia del Teatro Umoristico e il generale riconoscimento accordato,

[21] DE FILIPPO, *Strette di Mano*, cit., p. 39.

[22] Ivi, p. 131. Il confronto con Pulcinella è un passaggio obbligato anche per il fratello Eduardo che lungo l'intero corso della sua carriera di attore, drammaturgo e regista più volte "interrogherà" la maschera acerrana traendone suggestioni ora comiche, ora tragiche. Negli anni Cinquanta e Sessanta egli avrà modo, inoltre, di allestire alcune commedie di Altavilla e Petito per arrivare poi a debuttare sul palcoscenico del Piccolo di Milano con il suo *Figlio di Pulcinella*. Va ricordato infine, il celebre documentario di Zeffirelli prodotto dalla RAI, *Pulcinella ieri e oggi* (1973), in cui Eduardo offre un saggio performativo della duttilità della maschera di Pulcinella insistendo sulla sua universalità simbolica. Su questo vd., fra gli altri, A. SAPIENZA, *Pulcinella*, in AA.VV., *i De Filippo. Il mestiere in scena*, a c. di C. ROSI, T. DE FILIPPO, A. NICOSIA, Skira Editore, Napoli 2018, pp. 209-213.

anche da parte dell'ambiente teatrale di quegli anni, all'operazione di rinnovamento drammaturgico portata avanti dal nuovo repertorio messo in scena insieme ai fratelli[23]. Certamente, soprattutto nella fase iniziale del progetto, l'incontro con Pirandello – che si traduce quasi immediatamente in un rapporto di collaborazione artistica – riveste un ruolo essenziale. Nel racconto dedicato al primo incontro con il drammaturgo siciliano, Peppino ricorda i giorni di lavoro passati insieme a Eduardo per l'allestimento de *L'abito nuovo*[24], sottolineando, la soddisfazione di Pirandello per gli innesti comici concertati dai due fratelli in fase di stesura, soprattutto quando germinavano da combinazioni "drammatiche":

> la stesura del testo avveniva sotto dettatura del Maestro e io e mio fratello alla scrivania a scrivere ciò che egli elaborava nella sua diabolica e insuperabile fantasia di scrittore. Ci si scambiava dei consigli che Lui accettava, a volte divertito, quando si trattava di fermare sul copione una sfumatura "comica". Nel mio intimo ho sempre sostenuto che Luigi Pirandello, elaborando i suoi testi teatrali, ha spesso badato più al lato comico-grottesco della vicenda che a quello tragico vero e proprio. […] Con questo desidero affacciare l'ipotesi che il Maestro trovasse, nella sua fantasia di autore, l'elemento «comicità» quando questa era determinata soprattutto da un fronte «tragico»[25].

Lavorando al fianco di Pirandello, Peppino sembra cogliere alcuni capisaldi della teoria sull'Umorismo e, muovendosi tra «avvertimento» e «sentimento del contrario», arriva addirittura a riconoscersi in un progetto estetico che saldamente unisce "comico" e "tragico". In un ideale confronto con Remiglio Paone, Peppino arriverà addirittura a proclamarsi «umorista» precisando che il suo teatro «è tutto su sfondo umoristico»[26]. Si sa che l'«umorismo» e il «comico» si accompagnano finendo talvolta per confondersi[27]. Tuttavia, la comicità dissacrante, liberatoria, talora violenta di Peppino si colloca entro gli argini della tradizione comico-farsesca, laddove il «riso» è determinato da un continuo "gioco" con la maschera sociale che tende a sgretolare un ordine in contrasto con il suo intimo modo di essere. Diversamente il «riso» pirandelliano, da cui proviene una medesimo effetto di "scissura", tende allo svelamento della realtà che si cela dietro la maschera, attuando attraverso la riflessione una sorta di ricomposizione (seppure per

[23] «I De Filippo si affermavano rapidamente sulla scena teatrale nazionale riscuotendo non solo il consenso del pubblico e della critica, ma anche quello di tutto l'ambiente artistico teatrale poiché, con il loro nuovo repertorio, essi portavano nel teatro italiano tale una provvidenziale ventata di rinnovamento da interessare i loro colleghi e, per I De Filippo, constatare ciò, fu un particolare che non solo li inorgogliva ma li onorava profondamente» (De Filippo, *Strette di Mano*, cit., p. 36).

[24] L. Pirandello, *L'abito nuovo*, scenario di Luigi Pirandello, dialogato in tre atti e concertato da Eduardo De Filippo, 1936.

[25] De Filippo, *Strette di Mano*, cit., p. 89.

[26] Ivi, p. 150.

[27] S. De Matteis, *Comico*, in Aa.Vv., *Enciclopedia del tetro del '900*, cit., pp. 392-393.

via «tragica») generalmente estranea alla risata comica[28]. Lo slittamento di senso tra il «comico» e l'«umoristico» in cui Peppino De Filippo sembra talvolta indugiare, è tuttavia conseguente alla sua identità di *performer* che rende, nella pratica scenica, talune categorie più sfumate.

Evidentemente tale discorso non può eludere una debita riflessione sul cinema, lo strumento grazie al quale Peppino raggiungerà il grande pubblico, consentendogli pure un più sicuro spazio sulla scena teatrale dell'epoca. Nelle *Strette di mano* racconterà infatti di essere approdato al cinematografo per i lauti guadagni e la promessa di più vasto successo[29]; da allora l'immagine di Peppino è consegnata al pubblico di massa conseguendo un grande successo soprattutto grazie ai film girati con Totò: i due, in coppia fissa a partire dagli anni Cinquanta, saranno gli unici che vedranno legati i propri nomi d'arte ai titoli dei rispettivi film – a conferma del successo di massa ottenuto nelle sale cinematografiche di tutt'Italia[30]. Tuttavia è proprio la serie cinematografica dei "Totò, Peppino e…" a generare maggiore insoddisfazione in Peppino il quale, pur stimando l'arte di Totò, non apprezza i frettolosi ingranaggi delle produzioni cinematografiche piegate solo alla logica del profitto[31] e a trarre massimo vantaggio dalla loro recitazione a soggetto che escludeva a priori tempi di studio e di affinamento adeguati:

> Io ho amato «l'arte» cinematografica di Totò, l'ho apprezzata, assecondata, e, per quanto ho potuto, in alcuni momenti posso dire di avere sempre cercato di collocarla su un piano di chiara «umanità» preoccupandomi essenzialmente di fare in modo che insieme l'uno potesse servire all'altro, in perfetta intesa e collaborazione artistica. […] Posso affermare che tutti i films che abbiamo girato assieme, spesso li abbiamo recitati «a soggetto». […] Gli intenditori lo deploravano e questa fu la ragione per la quale, ad un certo momento, decisi di abbandonare il cinema e di dedicarmi, invece, interamente al mio teatro. Mi permetto, molto umilmente, di affermare che, se i miei films con Totò fossero stati «girati»

[28] Vd. le riflessioni sul «riso» di H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, prefazione di B. PLACIDO, Laterza, Bari 1994; e quelle di M. BACHTIN in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 69-157.

[29] «Il cinema aveva cominciato a "cercarmi" ed io lo avevo bene accolto, non tanto per amore alla sua "arte" vera e propria (che per mio conto non ne ha o se ne ha è quasi "nulla") quanto per il grosso guadagno economico che mi offriva che non era certo quello modesto che mi dava il "teatro" sia pure ottenendo enorme successo di pubblico» (Ivi, p. 30).

[30] «si creda o non si creda ma le statistiche parlano chiare, furono i films che io girai in coppia con Totò a salvare il nostro cinema di allora che subiva la barriera delle produzioni americane, fino a raggiungere la vetta di oltre un miliardo e mezzo di incassi» (Ivi, p. 154).

[31] «Il teatro, credete, dovrebbe essere il vivaio del cinema, mai dovrebbe esserlo il cinema stesso. Perché? Perché il 'cinema' per quanto è fatto bene, non è arte vera. Per mio conto si tratta, spesso, di un susseguirsi di battute disordinate che bene o male, con l'aiuto del 'doppiaggio' e del 'missaggio', trovano poi, tra loro, un certo ordine di dialogo più o meno interessante. E a cose fatte, una volta che tutto è stato cento volte corretto, modificato, aggiustato cosa ne deriva? Un'arte morta. Un'espressione artistica priva di vita. Ombre destinate a svanire nel tempo lasciando solo un pallidissimo ricordo di cose che furono. Una arte riveduta e corretta da cento mani che lo spettatore potrà ammirare solo n senso 'postumo'» (Ivi, p. 157).

> – come io sempre consigliavo – solamente dopo una attenta e scrupolosa preparazione, l'Italia cinematografica avrebbe potuto vantare, in quanto al genere comico-farsesco una produzione di ottimo livello artistico ineguagliabile in casa sua e, forse, fuori[32].

Ed è questo il motivo per cui conviene con Anna Proclemer nel giudicare il cinema un'«arte morta»[33], auspicandosi che in un futuro possa essere «immaginato, trattato e 'girato' con la stessa serietà con la quale si tratta un argomento 'serio'»:

> Infatti per me la comicità è una cosa seria! Mettetemi, una buona volta, a disposizione un testo ben preparato e studiato per tempo come si usa fare in teatro[34].

In tal senso la partecipazione al film di Lattuada e Fellini *Luci del varietà* (1951), costituirà, dato l'insuccesso, un'"occasione mancata" solo in parte risarcita dall'ingaggio per *Boccaccio '70* (1962). Federico Fellini, artista di «geniale fantasia artistica»[35] di *Boccaccio '70* in cui Peppino ravvisa il «seme» raro della "commedia dell'Arte"[36], nel corso delle riprese si mostra «attratto dalle invenzioni occasionali che il momento o il luogo o un attore o un'atmosfera scenica»[37] gli offrono. Per questo motivo, nonostante la ritrosia iniziale[38], egli si scopre in aperta sintonia con il regista romagnolo che lo renderà attore feticcio – nonché proprio alter-ego – nelle *Tentazioni del dottor Antonio*, simbolico spartiacque tra *La dolce vita* e *8 e ½*[39].

Attraverso *Strette di mano* Peppino arriva dunque a ricomporre il panorama artistico del Novecento saldando idealmente teatro e cinema. L'occasione gli consente, parimenti, di ricostruire il proprio itinerario di attore e drammaturgo ripercorrendo le tappe fondamentali che segnano il suo longevo e costante tirocinio artistico, e di definire i fondamenti della sua "maniera" di concepire e fare teatro che, nonostante i successi impareggiabili conseguiti al cinema, resta l'unico serbatoio della sua «vera attività di artista»[40].

---

[32] Ivi, pp. 99-100.

[33] «Spesso Anna seguiva anche la nostra attività cinematografica, e quando capitava la conducevo con me a Cinecittà. Era sempre curiosa di sapere se io preferivo l'arte del cinema o quella del teatro. Lei, se fosse stata attrice – diceva – avrebbe preferito il teatro. L'arte del cinema, affermava, le pareva morta. […] Ed io, mentre le davo pienamente ragione, tenevo ad assicurarla che se, a volte, mi dedicavo al cinema, lo facevo unicamente per diffondere il mio nome artistico tra la massa del pubblico italiano. Poiché, aggiungerò, cosa importante questa, artisticamente, riuscivo sempre a salvare la mia dignità di attore» (Ivi, p. 133).

[34] Ivi, p. 156.

[35] Ivi, p. 53.

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*.

[38] «Confesso che nel mio intimo non lo guardavo di buon occhio. Quell'espressione statica del suo volto direi "enigmatico" mi dava piuttosto fastidio […]» (Ivi, p. 50).

[39] «Fellini ha colto l'occasione per giocare sul tema della donna mitica e per ironizzare sui cattolici bigotti che avevano accusato di immoralità *La dolce vita*», in F. Di Giammatteo, *Dizionario del cinema italiano*, ERI, Roma 1995, p. 48.

[40] Ivi, p. 158.

Loredana Castori

Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura

Nella questione del bello ideale, nella scelta del "Bello", Leopardi richiama il linguaggio tecnico canoviano in un dialogo intertestuale in funzione mimetica con la natura, nello «squisitissimo diletto» provato «a cagione della meraviglia»[1].

> Una cagione del piacere che produce la semplicità nelle opere d'arte, o di scrittura, o in tutto ciò spetta al bello; cagione universale, e indipendente dall'assuefazione quanto al totale dell'effetto, ed che inerente alla natura del bello semplice; si è il contrasto fra l'artefatto e l'inartefatto, o la perfetta apparenza dell'inartefatto. Contrasto il quale può essere 1. tra le altre bellezze e qualità dell'opera, che stante la loro perfezione, non paiono poter essere inartefatte, e la semplicità o naturalezza che tutte le veste e le comprende, la quale è, o pare del tutto inartefatta: 2. fra la stessa natura della semplicità e naturalezza che per se stessa par che includa lo spontaneo e non artefatto, e il sapere o accorgersi bene (com'è naturale) ch'essa, malgrado questa perfetta apparenza, è non per tanto artefatta, e deriva dallo studio. Contrasto il quale produce la meraviglia che sempre deriva dallo straordinario, [1916] e dall'unione di cose o qualità che paiono incompatibili ec. Siccom'è il ricercato colla sembianza del non ricercato. Sottilissime, minutissime, sfuggevolissime sono le cause e la natura de' più grandi piaceri umani. E la maggior parte di essi si trova in ultima analisi derivare da quello che non è ordinario, e da ciò appunto, ch'esso non è ordinario. ec. (14. Ott. 1821.). La maraviglia principal fonte di piacere nelle arti belle, poesia, ec. da che cosa deriva, ed a qual teoria spetta, se non a quella dello straordinario?[2]

La favola di Apuleio nell'ambito della psicologia del profondo di matrice quasi junghiana, tra l'oggettualità del desiderio nella ricerca del sé come punto centrale e unificante, e la ricerca della sua totalità in una «sapienza arcana e misteriosa»[3], rappresenta per Leopardi l'emblema del processo fantastico-immaginativo. La salvezza dura un attimo, il varco, il margine compare quanto basta a trasformarsi nell'attesa della bellissima fanciulla che

[1] Cfr. G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Casagrande, Bellizona 1988, p. 18.
[2] Leopardi, *Zibaldone*, Mondadori, Milano 1997, 14 ottobre 1821.
[3] Ivi, 10 febbraio 1821.

da Psiche diventa la Morte nella radicale disillusione della *descriptio* a doppio referente, che coniuga in parallelo anche il ritratto dell'amata, nella sublimazione si trasfigura il suo appassionato sogno d'amore crudelmente deluso:

> solo aspettar sereno
> quel di ch'io pieghi addormentato il volto
> nel tuo virgineo seno.
> (*Amore e morte* vv.122-24).

Il profondo abbraccio che avvolge gli amanti nell'opera di Canova (*Amore e Psiche*) e il bacio che rimane sospeso in un attimo eterno, che nel *Consalvo* – nel riavvicinamento della vita e la morte e nel rovesciamento e ribaltamento delle controfigure – in rapporto anche al Tasso, si coglie la trama referenziale:

AMINTA	*Gerusalemme liberata*	*Consalvo*
Atto V	Canto XIX	Con un sospiro, all'adorata destra
sc. prima	Dalle pallide labbra i freddi baci	le fredde labbra supplicando affisse.
lasciò cadersi in		Stette sospesa e pensierosa in atto
[sul giacente corpo		La bellissima donna; e fiso il guardo
(…)		

Nella *morte di Adone* bassorilievo in gesso (conservato presso la gipsoteca di Possagno) Canova che si ispira al carme di Bione di Smirne, richiama sia il canto del poeta prima della morte, sia la Venere, che scende in volo per raggiungere il suo Adone morente (il ferimento mortale di Adone appare dipinto anche a Pompei). La dea è ricordata da Leopardi nella traduzione degli idilli di Mosco[4] nel canto funebre di Bione:

> Intorno alla tua tomba piangon gli amori insiem raccolti; e t'ama / Ciprigna istessa molto più del bacio / Che diè piangendo al moribondo

la Ciprigna che a *Saffo* si nega, e nel teatro di immagini delle "favole antiche" rivivono i fantasmi e i sogni di bellezza e perfezione ideale:

> in sul riaddormentarmi m'apparve la desiderata e cercata immagine più viva assai che il giorno prima, anzi così spirante ch'io subito la sentii parlare appuntino come quella persona suole, e come la memoria mia stanca e spremuta non mi sapea né mi sa ricordare: che passati quei pochi minuti ch'io vidi e contemplai e godetti palpitando quella sembianza, con ogni immaginabile studio riconducendola ne' luoghi ne' quali avea già veduto

[4] *Discorso sopra Mosco*, in LEOPARDI, *Tutte le opere*, con introduzione di W. BINNI, vol. I, Sansoni, Firenze 1969. Cfr. anche LEOPARDI, *Studi filologici (raccolti e ordinati da P. Pellegrini e P. Giordani)*, Le Monnier, Firenze 1853, p. 58.

l'oggetto reale, […]; quel fantasma secondo l'usato sparì, né più mi s'è lasciato vedere se non dilavato e smortissimo[5] (*Diario del primo amore*).

Nei meandri dell'immaginazione gravita nella sospensione del sogno il miracolo della Canzone *Alla sua donna,* in cui l'immagine diventa la Bellezza che ha intrecciato insieme la divinità e l'umanità, cristallizzando nel linguaggio poetico l'elemento plastico della mirabile visione:

Cara beltà che amore
Lunge m'ispiri o nascondendo il viso,
fuor se nel sonno il core
ombra diva mi scuoti[6].

Leopardi, infatti, si accosterà all'arte neoclassica per il tramite di Pietro Giordani[7]:

Chi non ha veduto una *Ebe* o una *Psiche* del Canova (…) – scrive Pietro Giordani – studii a concepire nella immaginativa come quanto cara di bellezza dovette essere la garzonetta, che dissero da Giunone senza aiuto di Giove procreata; forse (come io mi avviso) per dare argomento se fu delicata colei che a generarsi nulla attrasse di maschio: a lei posero il nome da quel fiore di vita lietissimo, che non ancora da fatiche scolorito, nè pur da esalazione di noiosi pensieri tocco, nella primavera degli anni è sì amabile: stimarono lei sola in cielo degna ricompensa alla Virtù che aveva liberato la terra da tiranni e da mostri: lei raccontarono serenar Giove dalle cure del mondo; lei d'eterna giocondità e giovinezza rallegrare il convito degl'Immortali. Celeste bellezza, e in cielo nata Ebe: d'umano sangue Psiche; ma per bella assunta fra Numi, e al più bello Iddio sposata(…) la sposa di Alcide e la nuora di Venere furono pure in qualche modo nelle fantasie de poeti[8].

Su *Aspasia* si veda la sovrana immagine della donna per la «celeste beltà»[9], divina appunto: ma nel termine si avverte anche l'eco del diva di Lucrezio, attribuito a Venere, l'Aspasia ideale; Venere celeste che apre il varco all'immagine sensuale in un nuovo universo nel quale il poeta si trasfigura.

[5] Le Memorie del primo amore sono state scritte nel 1817 durante una visita della cugina di Monaldo, Gertrude Cassi, in casa Leopardi e pubblicate nel 1906. Leopardi ha composto anche l'elegia Il primo amore nel 1817, col titolo Elegia I, per distinguerla dall'Elegia II (io qui vagando al limitare intorno) del 1818, pubblicate nella raccolta Versi (Bologna 1826), entrate poi nei Canti. Cfr. Leopardi, *Memorie del primo amore*, a c. di C. Galimberti, Adelphi, Milano 2007.

[6] *Alla sua donna*, vv. 1-4.

[7] Si veda M.A.Rigoni, *Il fantoccio* e *la statua. Leopardi, Canova e il neoclassicismo*, in *Leopardi e l'età romantica*, Marsilio, Venezia 1999.

[8] P. Giordani, *Opere*, vol. I, Le Monnier, Firenze 1857, pp. 107-108.

[9] *Aspasia*, v. 81.

L'Antologia patrocinata da Giovanni Rosini[10] per la *Venere italica*[11] di Canova, amico di Leopardi, testimonia, insieme ad altri scritti sull'argomento, l'interferenza di sovrapposizione, di contrasto del bello sublime dell'arte plastica nel margine del testo leopardiano. Il poeta ferito dall'amoroso dardo e trasportato dalla consapevolezza della facoltà immaginativa alla potenza della fruizione del soggetto. «l'amorosa idea», sintagma chiave della poesia Aspasia, sembra riecheggiare e richiamare le due immagini della Venere medicea e italica, fra paralleli e contrasti, l'una rivelazione di una divinità disincarnata, l'altra manifestazione di appassionata sensualità. Tuttavia è il motivo della perdita, scandito dalla serie di elementi come la vittoria del dolore sulla speranza di una perfezione sovrumana, che appaga il desiderio e l'immaginazione; sembra quasi risuonare l'eco della *plaquette* degli autori toscani:

Allor che vide dall'Etrusche sponde
Partir 1'immago della Cipria Dea,
L'Arno dolente alzossi a fior dell'onde,
E tal voci rivolse a Citerea.

Oh tu, per cui nei cuor dolce s'infonde
Piacer, che uguaglia quel che i Numi bea;
Se il Simulacro tuo n'è tolto, ah donde
Trarrà conforto ogni amorosa idea?

L'Idalia Diva i caldi voti intese,
E il Fiume illustre a c0nsolar, dal cielo
Di nuovi incensi desiosa, scese.

E, se d'Achee beltà Fidia il più bello
Scelse, la stessa Dea priva di velo
A.CANOVA immortal si fè modello[12].

Nel *Risorgimento* leopardiano il «raggio sovrumano», l'arcano del vagheggiamento della bellezza femminile ideale, con un termine che compare per la prima volta («bianco petto») a cui premette il dimostrativo "quel" potrebbe richiamare alla memoria la Venere nella durevolezza del mito nella scultura, nel dolente scavo del poetico rimpianto:

[10] Leopardi aveva conosciuto Rosini nel suo soggiorno pisano. Rosini era professore di Eloquenza presso l'Università di Pisa, poeta, critico, filologo e romanziere scrisse un *Saggio sulla vita e le opere di Antonio Canova (Pisa 1825).*

[11] La Venere italica fu collocata negli Uffizi di Firenze nella primavera del 1812. L'antologia fu curata da Rosini (*Per la Venere italica scolpita da Antonio Canova, versi d'autori toscani*, F. Didot, Pisa 1812).

[12] Ivi, p. 17

Nessun ignoto ed intimo
Affetto in voi non brilla;
non chiude una favilla
quel bianco petto in sé[13].

e nel rovesciamento sistematico del riferimento alla scultura del periodo tardo ellenistico nel sonetto di Benedetti

Sorgea bella così dall'onde chiare,
Sparsi all'aura i crin (l'or, la Cipria Dea,
E di tal luce ne'begli occhi ardea
Che ridevale intorno il cielo, e il mare:
E fu vista cosi talor nu dare
Le nivee membra sulla riva Egea;
E in bianco vel così si ravvolgea,
Avara delle sue forme più care[14]

che nelle terzine con frequenti richiami tassiani evoca prepotentemente la Venere canoviana e anticipa l'Aspasia di Leopardi, maschera terrena della bellezza divina, in cui la venere celeste si ritira aprendo il varco all'impero dei sensi:

Avea tal riso quando ai baci aperse
La rosea bocca, e in grembo all'erba giacque,
E nuda in braccio al vago Aden si offerse.
O tu rapito nella terza sfera
La vagheggiasti in cielo; o si compiacque
Scender in terra, e a te svelarsi intera[15].

Con maggiore complessità nel Leopardi del «pensiero poetante», nell'esperienza individuale irrepetibile che assume valore universale[16]:

quella adorai gran tempo; e sì mi piacque
sua celeste beltà, ch'io, per insino
già dl principio conoscente e chiaro
[…] Cupido ti seguii finch'ella visse,
ingannato non già, ma dal piacere
di quella dolce somiglianza[17].

[13] *Risorgimento*, vv. 137-140.
[14] *Per la Venere italica scolpita da Antonio Canova, versi d'autori toscani*, cit., p. 15
[15] *Ibidem*.
[16] A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 2006.
[17] *Aspasia*, vv. 80-87.

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* Leopardi commenterà la missione di Antonio Canova a Parigi che aveva riportato alla "patria" le opere d'arte inviate dall'Italia nel 1796[18]:

> quelle tele e quei marmi cattivi (latinismo per prigionieri) […] quelle opere immortali ch'erano e saranno sempre nostre, dovunque la fortuna le sbalzi, ritornate alla patria loro, albergano qui fra noi, beando gli occhi e gli animi nostri, e quasi gridando ci esortano ad emulare quei divini artefici nati da una stessa madre con noi, che imitando questa natura, e contemplando questo cielo e questi campi e questi colli, a se medesimi acquistarono e alla patria mantennero nome e gloria più durevole dei regni e delle nazioni[19].

La venere medicea, che gira il volto e abbassa lievemente lo sguardo[20] diventa la figura simbolica della donna «volta all'amorosa meta» nel frammento XXXIX, vittima di una sorte avversa, l'immaginazione di quella tempesta sembra contravvenire alla compostezza iconografica, nel collage di reminiscenze visive e di allusioni letterarie, per poi spegnersi nel prezioso ricorrere al modello:

> E si rivolse indietro. E in quel momento
> Si spense il lampo […]
> Taceva il tutto; ed ella era di pietra[21].

Nella sospensione tra vita e morte del *Sogno*, nel mondo parallelo della fantasia, il poeta sembra voltarsi verso la nostalgia del mondo ideale, quasi al ricordo dell'amorosa Idea di bellezza diventata fantasma, larva della bellezza e virtù celeste, e s'intravede l'anelito verso una dimensione ricomposta in armonia, di una realtà accessibile nella rimozione delle favole antiche:

> Oggi nel vano dubitar si stanca
> la mente mia. Che se una volta sola
> dolor ti strinse di mia negra vita,
> non mel celar, ti prego, e mi soccorra
> la rimembranza or che il futuro è tolto
> ai nostri giorni[22].

---

[18] Ritorna anche la Venere medicea nel 1815 ora agli Uffizi di Firenze.

[19] LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 1988, pp. 95-96.

[20] Nella *Teogonia di Esiodo* si narra come Afrodite, nata dal mare in una serena giornata di primavera, venne portata dagli Zefiri prima a Citera, da dove su una conchiglia fu trasferita a Pafo nell'isola di Cipro.

[21] LEOPARDI, *Frammento XXXIX*, vv.73-74;76.

[22] LEOPARDI, *Il sogno*, vv. 66-71.

D'altronde l'inizio del discorso di Giordani a proposito della *Psiche* di Pietro Tenerani, abbandonando l'interpretazione razionale della favola antica, per una funzione sentimentale dimostra le suggestioni esercitate su Leopardi grazie alle caratteristiche individuate, suggerendo interessanti rielaborazioni di quella Psiche fanciulla, dunque «vera e vivente agli occhi, com'ella era nella creatrice fantasia» dello scultore[23]. È anche l'Epistolario leopardiano ad offrire una preziosa documentazione, infatti in una lettera a Carlotta Medici Lenzoni il poeta dice:

> ho veduto il bravo e amabile Tenerani, col quale si è parlato di lei molto, e se ne parlerà ancora, se lo rivedrò spesso, come mi propongo. Non so se ella conosce un'altra Psiche ch'egli sta lavorando, che mi è parsa bellissima, come anche un bassorilievo per la sepoltura di una giovane, pieno di dolore e di costanza sublime[24].

La statua cui si allude rappresenta Psiche svenuta al ritorno dall'Ade, portata a termine nel 22 e «replicata 12 volte». Il poeta conosceva bene la prima Psiche dello scultore, del 1817, in quanto acquistata nel 19 dalla Lenzoni e da lei posta in «una nicchia absidata avanti alla quale si doveva passare per andare nel salone dell'appartamento»[25]. Il Giordani individuò il nucleo ispiratore dell'arte dello scultore carrarese (formatosi a Roma alla scuola di Thorwaldsen) nell'attitudine a modellare al pari di Canova non «marmi figurati, ma persone». Persone con le quali intessere un dialogo ideale, di modo che la fruizione estetica dell'opera d'arte si stempera e diviene scoperta di un «mondo migliore»[26]. La *Psiche svenuta* di Tenerani, piena di implicazioni di cultura e di accenti anche di straordinario intimismo psicologico[27], tra la veglia e l'incoscienza, non «morta», non «addormentata», ma «tramortita», come aveva osservato Giordani, sembra richiamare per una serie di rispondenze iconografiche e sentimentali *La Maddalena* di Canova.

---

[23] Cfr. Giordani, *La prima afflizione d'un cuore innocente, ossia una Psiche di Pietro Tenerani: Frammento di lettera di Pietro Giordani a Madama A.C.B.*, in «Antologia», nn. LXXI e LXXII, novembre e dicembre 1826, pp. 200-204, con incisione, ora in *Gli scritti d'arte della «Antologia» di G. Vieusseux*, per cura di P. Barocchi, Spes, Firenze 1979, vol. III, pp. 274-278; Cfr. N. Bellucci, *Di "un cuore innocente". Una lettera di Pietro Giordani sulla Psiche di Pietro Tenerani*, in *L'umana compagnia: studi in onore di Gennaro Savarese*, a c. di R. Alhaique Pettinelli con la collaborazione di F. Calitti e C. Cassiani, Bulzoni, Roma 1999 (Studi e testi italiani, 1), pp. 59-68; S. Grandesso, *Pietro Giordani a Bologna protagonista del dibattito artistico italiano. Il suo ruolo nell'incontro di Giacomo Leopardi con le arti figurative*, in *Leopardi e Bologna*. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna,Università degli Studi), a c. di M. Bazzocchi, Leo S. Olschki, Firenze 1999, pp. 19-55, pp. 51 sgg.; Grandesso, *Pietro Tenerani*, pp. 40-50; M. Cardelli, *Pietro Giordani conoscitore d'arte*, Gestioni Grafiche, Città di Castello 2007, pp. 292-293, 471-477.

[24] Leopardi, *Lettere*, Mondadori, Milano 2006, pp. 966-967.

[25] A. Giuliano, *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzoni, Pietro Tenerani*, in «Paragone», 1966, n. 193, pp. 87-89.

[26] Giordani, *La prima psiche di Pietro Tenerani a madama Adelaide Calderara Butti*, Pezzati, Firenze, 1836, p. VIII.

[27] P. Tenerani, *Psiche svenuta*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1869.

> Ella taciturna e a capo chino pensosa, spenta d'ogni allegrezza che riluceva in quell'angelico volto, e in vista più vogliosa che ardita di piangere, né al cielo né agli uomini chiede vendetta, neppure aiuto o pietà[28].

Una condizione in limine tra la vita e la morte richiama *Sopra un bassorilievo* di Leopardi in cui i primi versi, strutturati sotto forma di interrogativi richiamano plasticamente lo sguardo del poeta su una giovane donna. Vengono rappresentati i due piani, l'eternità intesa come fissità e la vita reale; con una sorvegliata tecnica espressiva il poeta indaga nei meandri del margine:

> asciutto il ciglio ed animosa in atto
> ma pur mesta sei tu[29].

La malinconia diventa la forma speciale di espressione figurata che rappresenta il motivo del canto, in cui la parola perde la sua fisionomia e diventa emozione, pur nelle molteplici reminiscenze letterarie, nella "doppia vista", nelle infinite risonanze di pensiero ed estetica, bellezza e verità, in una dialettica interna, tra realtà e disinganno, nell'affascinante identificazione della statua di *Psiche* tutta assorta al "suo caro pensiero" e abbandonata a se stessa.

La lettera di Leopardi a Carlotta Lenzoni è piena di profonda emozione per un bassorilievo del Tenerani, che risulta essere quello per la tomba di Clelia Severini e che ha suggerito occasionalmente al Leopardi lo spunto al titolo e ai primi versi della I sepolcrale[30]. Il poeta insiste nel creare una separazione quasi materiale, percettibile tra la fanciulla e i suoi cari che le stanno piangendo intorno:

> Dove vai? Chi ti chiama
> Lunge dai cari tuoi,
> bellissima donzella?[31]

---

[28] GIORDANI, *La prima psiche di Pietro Tenerani*, cit., p. VII.

[29] *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, vv. 8-9.

[30] Il bassorilievo «attualmente a palazzo Braschi ove è conservata la gipsoteca Tenerani, commissionato nel '22 da Giuseppe Severini per la morte della figlia diciannovenne e destinato alla chiesa di S. Lorenzo in Lucina, fu tradotto molto tardi in marmo, forse nel 1824 per la morte del committente». Cfr. A. VERGELLI, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Bulzoni, Roma 1977, p. 21; Cfr. O. RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, Le Monnier, Firenze 1880. Per la storia del bassorilievo cfr. L. SERRA, *Un marmo di P. Tenerani*, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative», VIII 1929-30, pp. 305-306; per la sepolcrale oltre alla già citata Vergelli cfr. R. SIRRI, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1989.

[31] *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, vv. 1-3.

La separazione delle figure è accentuata dalla presenza dell'avverbio in funzione prepositiva, in un'operazione di tecnica stilistica che sottende un profondo significato ideologico: il distacco dei piani rappresentato in un'ottica prospettica in cui il distacco si rapporta al continuo tormento della mente umana. La giovane donna del bassorilievo costituisce la memoria del suo essere stata viva, a cui si rivolge il pianto dei suoi cari. Da un lato c'è la risoluta e coraggiosa accettazione della propria sorte, mentre dall'altro c'è una dolce e velata tristezza, dovuto al rimpianto per quello che la morte ha trasformato in un passato irrevocabile. La fanciulla, infatti, sta andando incontro alla morte senza versare una lacrima, ma la malinconia dell'espressione tradisce quella stoica risoluzione di partire.

Ahi ahi, nè già potria
Fermare io stesso in me, nè forse al mondo
S'intese ancor, se in disfavore al cielo
Se cara esser nomata,
Se misera tu debbi o fortunata[32].

Il triplice uso della congiunzione dubitativa esteriorizza, in tutta la sua prorompente problematicità, l'affanno per una certezza impossibile da raggiungere. È però il caso di rilevare che, pur nell'ambito dell'omogeneità tematica e strutturale, nelle risposte contenute nella terza strofa della poesia emerge una crudele potenzialità distruttiva della morte, vista quasi come una figura malefica. E l'appello della morte si pone come negazione infausta di quell'"essere stato", la cui memoria è impressa nell'effigie scolpita sul bassorilievo. La bellezza evocata della fanciulla è accentuata dal termine «reina», per cui la bellezza che si esterna in tutta la sua regalità rende più tragico e profondo il contrasto con la fugacità della vita. Già in *Amore e morte* Leopardi si sofferma sui nessi bellezza-amore, bellezza e caducità, sul volto afroditico di Persefone[33], per cui la bellezza, nell'unicità della sua esternazione, contiene l'idea intrinseca della non esistenza, della morte. Nella sepolcrale il poeta descrive tutto l'orrore della morte in giovinezza che si concreta nel nulla che travolge l'unico istante di bellezza concesso ai viventi.

Nella poetica leopardiana ogni oggetto si duplica, ogni idea si specchia in un suo duplicato: l'oggetto visto richiama alla mente l'oggetto immaginato, così accanto all'idea accolta ed elaborata si pone l'idea immaginata[34]. Sul piano squisitamente artistico, il ricorso alle domande fittizie, ad una sorta di monologo interiore conferisce alla lirica un equivocabile tono drammatico perfettamente in sintonia con la sua atmosfera sepolcrale. Il poeta richiama l'attenzione su quello che è un effetto inevitabile della morte: la condizione di chi, come la fanciulla del bassorilievo, si accinge a varcare la soglia della vita e quella dei suoi cari che rimangono in vita.

[32] Ivi, vv.13-17.
[33] A. Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Einaudi, Torino 1987, p. 81.
[34] *Zibaldone*, cit., 1162.

Per dover egli scemo
Rimaner di se stesso,
Veder d'in su la soglia levar via
La diletta persona
Con chi passato avrà molt'anni insieme,
E dire a quella addio senz'altra speme
Di riscontrarla ancora
Per la mondana via;
Poi solitario abbandonato in terra,
Guardando attorno, all'ore ai lochi usati
Rimemorar la scorsa compagnia?
Come, ahi come, o natura, il cor ti soffre
Di strappar dalle braccia
All'amico l'amico,
Al fratello il fratello,
La prole al genitore,
All'amante l'amore: e l'uno estinto,
L'altro in vita serbar?[35]

Si può notare che la presenza dell'assonanza *scemo/stesso* che prolunga l'effetto ritmico della precedente rima *estremo/scemo*, vuole scandire, lungi dal creare un semplice effetto melodico, il tono tormentato delle riflessioni. Il poeta sottolinea come all'amante viene strappato l'amore, non l'amante, la sua essenza più viva e ardente e ciò spiega anche la forte personificazione creata nell'effusione della protesta. Come la *Psiche* del Tenerani descritta da Giordani:

> Ella è dunque vera e vivente agli occhi nostri, (…) al quale appariva così smarrita e dolorosa come allora che da Amore, ch'ella amava tanto, e che mostrava d'averla tanto cara, si trovò d'improvviso abbandonata. Siede la sconsolata, tra dolente e stupita che il suo amico, senza niuna offesa né colpa di lei, abbia potuto aver cuore di fuggirla. (…) Fatta dal dolore paurosa in tanta solitudine (poiché, perduto il suo unico bene, ella si sente sola nel mondo) com'è proprio delle afflitte e tementi ristringendosi tutta in sé. La testa è mollemente piegata a quella parte ove sospetta che fuggisse l'ingrato. Ingrato; e assai ingiustamente crudele. Potè sprezzare tale bellezza! Potè offendere tanta innocenza! […] Qui è […] dolore di amori sfortunati: ma non di Arianna disperata, non di Medea furiosa, non di Fedra tiranna; bellezze arroganti, che dalla vita impararono l'offendere, non il sopportare le offese. Timido e tenero è il dolore di costei; bellezza tanto non insidiosa o superba, e tanto semplice, quanto è tenera l'età: non saprebbe ancora d'esser bella, se primieramente noi credeva all'unico amato, che poi la tradì. Ella viene in questo affanno

[35] *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, vv. 87-104.

fiero novissima; poiché era tanto inesperta di patire quanto di offendere: e nella mente confusa da questa prima e improvvisa percossa, va cercando trasognata come e perché tante care dolcezze fuggirono. Ella taciturna, e a capo chino pensosa, spenta d'ogni allegrezza che riluceva in quell'angelico volto, e in vista più vogliosa che ardita di piangere, né al Cielo né agli uomini chiede vendetta, neppure aiuto o pietà […][36].

Quanto al «ritratto di una bella donna» il Giuliano ha ritenuto di ravvisarlo nel busto di Margherita Canton, marchesa di Northhampton, destinato al monumento funerario, condotto a termine dal Tenerani nel 1833[37]. Si può ipotizzare che il Leopardi ebbe modo di vedere qualche parte dell'opera: infatti sono ancora conservate a palazzo Braschi, un mezzo busto che viene attribuito alla figura della marchesa nonché due prove in gesso, identiche nel soggetto, una delle quali in scala minore.

Tal fosti […]
Muto, mirando dell'etadi il volo,
sta, di memoria solo
e di dolor custode, il simulacro
della scorsa beltà[38].

Dopo il vero e proprio colpo di timpano «tal fosti», che si riferisce a tutto quanto ormai non è più «scorsa beltà» che la morte ha ghermito e annullato per sempre in un continuum spazio-temporale, tutto ciò che non è altro che l'eco del passato è sottolineato con un insieme di ardite personificazioni. Nell'efficacia dei due avverbi «immobilmente» e «invano» disposti simmetricamente rispetto al verbo, in modo da creare un verso bipartito, si coglie l'immagine vana della finzione. Lo spazio della scultura testimonia la sua immobilità: un occhio marmoreo che contempla e nel quale sembra bloccarsi il moto stesso del divenire.

[…] Quel dolce sguardo,
che tremar fè, se, come or sembra, immoto
[…] quel labbro
Quel collo, […]
quell'amorosa mano[39].

Dove il dimostrativo indica un riferimento alle fattezze dell'immagine scultorea e insieme comunica la sensazione di una cosa che non è più e, in quanto tale, oggetto di rimembranza; dove vaghi e lontani diventano i tratti della donna e il primo elemento è

[36] Giordani, *La prima psiche di Pietro Tenerani*, cit. pp. V-VII.
[37] Cfr. Raggi, *Vita e opere*, cit., p, 170.
[38] *Sopra il ritratto di una bella donna*, vv. 1;4-8.
[39] Ivi, vv.7-11.

lo sguardo, assente nella scena narrativa di Aspasia, per una sorta di meditazione che parte dall'alto.

> Oggi d'eccelsi, immensi
> Pensieri e sensi inerrabile fonte,
> beltà grandeggia[40].

La fisicità sensuale dell'opera si trasforma in un'immagine idealizzata («qual sembianza tra noi parve più viva immagine del ciel») risolvendosi infine nell'universalità di un astratto («beltà grandeggia»).Inoltre ciò che rappresenta la bellezza si divide, intellettualizzandosi, nel duplice aspetto della fisicità della persona bella e nella metafisica del pensiero di quello che tale bellezza ispira con una differenza che riecheggia questa volta, è vero, quella di Aspasia tra la bellezza della donna e ciò che essa proietta nell'animo dell'amante: senza però creare il dualismo platonizzante, poiché ciò che la bellezza risveglia nello spirito è visto nella sua reale connessione con essa, tanto da identificarsi con la loro sorte precaria. Il monologo inserito nel colloquio fittizio con la donna conferisce alla sepolcrale una superiore struttura drammatico-elegiaca, pienamente rispondente all'atmosfera sepolcrale nell'insostenibile e inestinguibile sete di infinito.

[40] Ivi, vv. 23-25.

Irene Chirico

La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere "i misteriosi atti nostri"

L'intricata vicenda del rapporto tra Pietro e Ghìsola, ossatura del romanzo *Con gli occhi chiusi*, è narrata, prima ancora che l'opera tozziana prendesse forma, alla corrispondente di *Novale*[1] nella lunga lettera del 30 marzo 1903. In quella precedente del 28 marzo Federigo annunciava, con sgomento, e in modo inferenziale, l'evento che aveva decretato la fine della storia:

> … m'è venuta una cosa orribile…
> Andando improvvisamente a trovare la mia fidanzata, Mimì, – dopo quattro mesi di assenza – l'ho trovata… l'ho trovata… Ed io l'avevo rispettata sempre come una sorella!
> Vorrei impazzire piuttosto che credere alla verità di ciò.

In questa narrazione per la prima volta compare con il nome di Isola la donna che fino alla lettera del 28 marzo 1903 era stata chiamata Mimì, nome che il mittente, Tozzi appunto, aveva adoperato assecondando lo scherzo della corrispondente di tutte le lettere di *Novale* (Annalena, al secolo Emma Palagi, la futura moglie di Tozzi), che gli si rivolgeva con il nome di Ridolfo.

Ma già nelle epistole precedenti a quella del 28 marzo 1903 la storia dell'amore per questa donna si sviluppa attraverso una serie di riferimenti che ne descrivono l'evolversi progressivo verso una fine che appare una sorta di epifania, destinata a fare luce su una realtà dapprima sconosciuta all'autore di *Novale* e sulla quale aprirà gli occhi con piena

[1] Si tratta di una raccolta di lettere fondamentale per l'intelligenza della formazione e della personalità complessiva di Federigo Tozzi. Numerose le edizioni, tra le quali cfr. F. Tozzi, *Novale*, a c. di G. Tozzi, introduzione di M. Marchi, Le Lettere, Firenze 2007. È in corso di pubblicazione la *Edizione nazionale dell'opera omnia di Federigo Tozzi*, con comitato scientifico presieduto da Romano Luperini e diretto da Riccardo Castellana, Edizioni di storia e letteratura, Roma, nella quale è uscito per ora il volume Tozzi, *Giovani*, edizione critica, a c. di P. Salatto, con prefazione di R. Luperini, 2018.

consapevolezza nel romanzo *Con gli occhi chiusi*, l'opera da Debenedetti[2] in poi considerata il capolavoro della narrativa tozziana.

In una lettera, raccolta sempre in *Novale*, di circa un anno prima, il 4 dicembre 1902, l'amore per Mimì è paragonato ad un idillio («mi trovavo fuori di Siena a tesser uno dei più deliziosi idillii con la mia… Mimì») e in un'altra di qualche giorno dopo, l'11 dicembre 1902, ore 18, Federigo, nello scusarsi con Annalena per qualche suo comportamento poco garbato, enfatizza l'esclusività di quest'amore: «se mi scappa qualche sgarbatezza mi perdoni, chè all'infuori della mia Mimì non conosco altre donne». Due giorni più tardi, quasi nel tentativo di nobilitare socialmente e moralmente la donna amata, inferiore nel confronto con Annalena, Federigo scrive: «E parlerò ancora di quella Mimì, perché Ella, nel profilo morale, colga gl'incanti di una giovine che non disdegnerebbe ad amica», quella stessa "giovine" gelosamente chiamata «La mia Mimì» che, tentando di alleviargli le pene provocate da dolorosi pensieri sull'ignoto, un giorno gli «chiuse le labbra con un bacio», come riferito nella lettera del 21 dicembre 1902. Insomma, dalla corrispondenza con Emma, nel 1902 la storia d'amore tra Federigo e Mimì forse era ancora in una fase idillica: l'innamoramento è a tal punto straniante che la donna diventa anche moralmente "incantevole". Quel che, però, effettivamente attrae Federigo verso Mimì, come apertamente espliciterà nella lettera del 28 dicembre 1902, non è tanto l'amore per lei quanto la necessità d'amare: «una cosa che ho avidamente provata e sempre provo: il bisogno d'amare», un bisogno non disgiunto da quello «d'essere amati», quasi che l'accensione del sentimento potesse "aprire" i suoi occhi sulla vita. E che, d'altra parte, non fosse Mimì la donna veramente amata lo confesserà ad Annalena successivamente, a qualche anno di distanza, in una lettera del 18 ottobre 1907 quando, nel dichiarare a lei il proprio amore, preciserà: «né mai ho amato una donna in tutta la mia vita». Vero è che nella lettera di *Novale* Mimì rappresenta per Federigo una sorta di realizzazione dell'idea di donna che egli ha in mente, una aspirazione più che un desiderio: «la donna, per me, nuota dentro un infinito di idealità da cui malamente posso togliere il mio spirito», scriverà nella lettera del 7 gennaio 1903, per poi aggiungere «amo teneramente la mia Mimì, ella pure mi ama. Ma la sua bocca è bugiarda…Non so perché», ancora nascondendosi nell'illusione di un amore del quale intuisce indistintamente e vagamente la finzione e l'inganno. Solo progressivamente affiora la consapevolezza che la donna che lo ama non gli «piace tanto quanto» quella che "scorge" «di lontano soffusa dietro il velame desiderato dell'ignoto», come riconoscerà nella lettera dell'11 gennaio 1903. Qui si svela, già nel momento in cui Federigo ne fa esperienza, la natura tutta concettuale

[2] Fu Giacomo Debenedetti che valutò *Con gli occhi chiusi* l'opera più significativa della narrativa tozziana, in linea con la propria analisi psicoanalitica del romanzo, che fa del suo autore «quello che realmente era stato: l'uomo della demolizione del romanzo naturalista e del personaggio di cui siamo in grado di controllare, dalla nostra specola demiurgica, vita morte miracoli», L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino 1993, p. 37. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi*, in «Aut-Aut», 78, novembre 1963, pp. 28-43, poi ID., *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970, pp. 85-103, infine ID., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998, pp. 203-256.

di quest'amore, quasi proiezione di un insondabile desiderio del mistero dell'innamoramento. La realtà è ben altra, tuttavia, come egli stesso, quasi in chiusa della stessa lettera, in un momento di lucidità e di coscienza della verità, lamenterà con dolore, avendo "trovato" Mimì «piena di difetti morali, bugiarda soprattutto». Gradualmente la donna esce dall'aura ideale nella quale l'aveva collocata l'innamorato per rivelare la propria vera natura, quella di una donna "semplice", incapace di comprendere le paure e il dolore di vivere dell'innamorato (*Novale*, lettera del 3 febbraio 1903). A distanza di quasi due mesi (*Novale*, 28 marzo 1903), la scoperta piena della vera Mimì, una scoperta improvvisa, ma già per vari segni preannunciata a Federigo, che in più di una lettera aveva espresso i suoi sospetti. E tuttavia, malgrado la scoperta, Federigo stenta a prendere coscienza della realtà, non vorrebbe «credere a ciò», meglio sarebbe per lui stare "con gli occhi chiusi". La realtà, però, esige d'essere riconosciuta e la lunga lettera scritta solo due giorni dopo l'annuncio fulmineo dell'inganno sofferto, quella del 30 marzo 1903, dimostra un'adesione al reale tale da non consentire nemmeno la *fictio* letteraria: e Mimì sarà finalmente Isola, cioè una contadina al servizio della famiglia Tozzi. Nella lettera del 30 marzo 1903, infatti, dopo avere collocato cronologicamente la conoscenza di Mimì agli anni 1894-1895 («Molti anni fa – possono essere otto o nove anni – avevo conosciuto Mimì»[3]), la chiama per l'ultima volta Mimì per chiarirne l'identità: «Mimì: era una mia contadina», per poi iniziare il racconto, recuperato dai ricordi, della storia della loro «amicizia forte e passionale». Dal racconto sappiamo che fu il padre, avendo inteso la relazione tra i due «in un senso peggiore», ad allontanare Isola dal podere di famiglia e solo dopo sette anni fu possibile per loro incontrarsi a Siena: un incontro durante il quale la donna mostra a Federigo il ritratto del suo amante e la circostanza non sembra – almeno dalla narrazione della lettera – provocare alcun turbamento nel giovane che, anzi, ammette d'essersi "dimenticato" nei trascorsi sette anni della donna perché la sua educazione e condizione sociale «non la richiedevano». Tuttavia, in Federigo, che è a Firenze per studi, resta il desiderio di rivedere Isola con «una brama insensata», al punto che egli scrive ai genitori della giovane, passata a vivere in «un paesetto del Chianti». I contatti con Isola, pertanto, sono assicurati dallo scambio quasi quotidiano di «cartoline illustrate». Soltanto nel 1902 egli può finalmente incontrare l'amata («un anno fa, detti gli esami a Firenze ed improvvisamente andai a trovarla») e dichiararle il proprio amore, le cui vicende Federigo confessa ad Annalena essere «assai tristi», anche per il poco tempo trascorso insieme: «Non ci vedevamo che una volta al mese, per poche ore». Poi il racconto epistolare ritorna improvvisamente al presente e riferisce di una lettera ricevuta qualche giorno prima nella quale una donna, a Federigo sconosciuta, lo informa della sconveniente condotta di vita della sua fidanzata, notizia che lo induce ad una partenza improvvisa per Firenze. A questo punto della lettera i puntini di sospen-

[3] Nelle *Notizie sui romanzi*, in F. Tozzi, *I romanzi*, a c. di G. Tozzi, Vallecchi, Firenze 1973, 25, p. 240, il figlio precisa che «La vicenda reale di Pietro e Ghisola (cioè di Federigo ed Isola) si svolse dal 1899 circa, al marzo 1903: infatti Ghisola è la fanciulla di cui si narra in *Novale*, prima sotto il nome di *Mimì*, poi con il suo, *Isola*».

sione («Senza né pure dirlo a nessuno – feci avvisare mio padre da Empoli per mezzo di un conoscente – partii e…») arrestano il discorso dilatando in enfasi il sentimento di stupore del protagonista al cospetto della scena alla quale assiste nella casa dalla quale "fugge" «gridando di fondo alle scale: "Tornerò più tardi! Non posso! non posso!"». In questo punto, in effetti, la lettera del 30 marzo 1903 continua, in recupero memoriale, la lettera di poche linee del 28 marzo 1903, il cui «l'ho trovata… l'ho trovata…» è in sequenza logica e temporale del «partii e…» della lettera di due giorni dopo: segno di una *fabula* destinata a diventare intreccio.

La narrazione degli effetti alienanti della scena cui ha assistito prosegue, informando del vagare del protagonista in condizione di incoscienza per le strade di Firenze, dell'incontro con un amico che gli offre aiuto, della «gran calma» nella quale "entra", della sensazione di straniamento che pervade lui e sembra proiettarsi anche su Isola: «Mi pareva che io fossi divenuto un *altro* e che Isola non fosse lei», fino all'ammissione della straordinarietà della sensazione provata, che lo pone in una condizione di vita vissuta "con gli occhi chiusi": «Sembra impossibile questa incoscienza della propria personalità, ma avviene realmente».

La stessa condizione di inconsapevolezza di sé, delle proprie azioni e finanche del mondo e delle persone ritorna più volte, a circa dieci anni di distanza dalla lettera del 30 marzo 1903, nel romanzo *Con gli occhi chiusi*[4], che elabora letterariamente la storia raccontata dal mittente delle lettere di *Novale* secondo un criterio non di verosimiglianza, ma di "veridicità" che, come è stato osservato, soprattutto nella costruzione dei personaggi,«è preoccupazione costante di Tozzi […] per lasciare irrompere nello spazio della scrittura le istanze alogiche della vita profonda»[5]. Ed effettivamente l'universo emotivo di Federigo-Pietro sembra spesso proiettarsi dal protagonista sui personaggi del racconto, tutto sviluppato in un'atmosfera oscillante tra sonno, sogno ed incubo, ma sempre ovattata, per così dire, dalla lontananza del ricordo e dalla vicinanza di una realtà inafferrabile e incomprensibile: «Pietro ascoltava, ma gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni […]. si chiese perché le cose e le persone intorno a lui non gli potessero sembrare altro che un incubo oscillante e pesante»[6]; ed ancora: «Ghìsola […] per l'oscurità non riusciva a distinguere» era «come se avesse sognato»[7]. Proprio gli incontri con Ghìsola, l'Isola di *Novale*, enfatizzeranno questa sua condizione perché, malgrado egli in più di una occasione chieda alla ragazza il motivo del suo

[4] La stesura del romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1919 (Fratelli Treves Editori, Milano), è da collocarsi nel 1913, come indicato nelle *Notizie sui romanzi*, contenute in F. TOZZI, *I romanzi*, a c. di G. TOZZI, Vallecchi, Firenze 1961, p. 571, sebbene le «testimonianze fornite in occasioni diverse da Emma Tozzi» siano «leggermente discordanti […] 1912 […]; circa 1914», è proprio lei che nella «lettera all'amica Amalia Balconi Berrini dell'11 dicembre 1913» scrive di «un buon romanzo prossimo a vedere la luce», forse *Con gli occhi chiusi*, cfr. F. TOZZI, *Opere*, a c. di M. MARCHI, introduzione di G. LUTI, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987, p. 1331.

[5] L. MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze 1991, pp. 41-42.

[6] TOZZI, *Opere*, cit., pp. 14-15.

[7] Ivi, p. 17.

comportamento sempre in bilico tra il concedersi al suo amore e il ritrarsi, percepisce che, comunque sia, il vero problema è quello di prendere innanzitutto consapevolezza di se stesso, di riconnettersi alla realtà, nella contezza però di provare «lo stesso effetto di quando siamo sotto l'acqua e non si possono tenere gli occhi aperti»[8]. E la stessa Ghìsola sembra agire senza consapevolezza della sua vera natura, «ambiziosa, caparbia, bugiarda, vezzosa, vanitosa, provocatrice, voluttuosa, volitiva»[9]. Per lei, dopo essersi perduta nella ricerca di riscatto sociale ed economico, «L'amore per Pietro era stato […] il ritorno della coscienza», la coscienza della sua vera natura, ma anche il desiderio di farsi «accettare com'era»[10], nella speranza che «lui […] abbastanza ricco […] poteva toglierla alla sua condizione sempre malsicura»[11]. La sua vicenda si concluderà con l'accettazione, dolorosa, della sua nuova situazione di futura madre e, dunque, con un graduale ritorno di coscienza[12]. In lei si legge, completata nei dettagli e arricchita delle sue esperienze dolorose, proprio l'Isola di *Novale.*

La storia di *Con gli occhi chiusi* è, considerati anche questi precedenti epistolari,autobiografica[13]: Pietro Rosi, il protagonista, è figlio di Domenico, padrone, a Siena, dell'osteria *Il pesce azzurro* e proprietario del piccolo podere di Poggio a' Meli, e di Anna, «una bastarda senza dote, piuttosto bella e più giovine»[14] del marito, afflitta da un male che la condurrà a una morte precoce. Il rapporto conflittuale con il padre, autoritario e prepotente, sempre pronto a mortificare i pur deboli e svogliati tentativi del figlio di applicarsi allo studio, a criticare la sua adesione al socialismo, a sottolineare il suo disinteresse per gli affari, sembra essere l'unica situazione nella quale Pietro rintraccia una propria giustificazione d'essere, che è quella di diventare altro rispetto al padre e a tutto ciò che egli rappresenta: «un contadino arricchito, divenuto proprietario e oste,

[8] Ivi, p. 33.

[9] L. Reina, *Invito alla lettura di Tozzi*, Mursia, Milano 1975, p. 58.

[10] Tozzi, *Opere*, cit., p. 145.

[11] Ivi, p. 146.

[12] A proposito del personaggio di Ghìsola vissuta nell'immaginario di Pietro come la donna salvifica, al pari della Beatrice della *Vita Nova*, cfr. G.A. Borgese, *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1923, p. 28. E nello stesso solco interpretativo: Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, cit., che annota come Ghìsola «pur non possedendo dal punto di vista caratteriale gli attributi dell'entità salvifica (semmai l'opposto), […] finisce tuttavia per rivestirsene nell'immaginario di Pietro», pp. 22-23. Ascendenze dantesche, sia pure sul fronte interpretativo opposto, rintraccia anche F. Ulivi, *Tozzi e la poetica degli occhi chiusi*, in «Studi Novecenteschi», a. IX, n. 24, dicembre 1982, p. 214, che la associa alla bolognese Ghisolabella che fece «la voglia del marchese» d'Este di *Inferno* XVIII, con la quale la Ghìsola di Tozzi condivide la sensualità ammaliatrice.

[13] Tuttavia, «Il fatto che nella narrativa di Tozzi pressoché ogni elemento – dagli scenari alle situazioni emotive – contribuisca a rendere evidente il carattere autobiografico dell'opera, non rappresenta affatto un limite nella ricerca dello scrittore», Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, cit., p. 108. In effetti «l'approfondimento autobiografico, condotto ai limiti del subconscio, è in grado di spostare gli esiti narrativi ben al di là del «frammento» o del «capitolo» e di avviare il narratore alla scoperta di una nuova misura europea per il racconto», Luti, *Introduzione*, in Tozzi, *Opere*, cit., p. XXVIII. Per la biografia di Tozzi cfr. Reina, *Invito alla lettura di Tozzi*, cit., pp. 17-44.

[14] Tozzi, *Opere*, cit., p. 6.

salendo un notevole gradino nella scala sociale e conquistando un ruolo che mostra di saper vivere con grande competenza e con squisito senso del dovere», un ruolo che il proprio figlio doveva continuare ad assolvere «per la perpetuazione di quella specie umana che Domenico era convinto di interpretare»[15] e al quale, invece, si ribella, opponendosi alla «ferrea legge delle determinazione ambientale»[16] in obbedienza della quale il personaggio di Domenico vive e agisce. Pietro non ci sta, anzi "chiude gli occhi" impedendosi la visione di un mondo che nella non condivisione diventa "indefinibile" e perciò incomprensibile: «Quel che provava dinanzi alle cose rimaneva troppo indefinibile»[17]. Né può essere altrimenti dal momento che egli stesso ignora chi sia: «Gli altri sanno tutto di me. Io, no»[18] e, d'altra parte, in continua oscillazione tra volere e disvolere, tra tentativi di adesione alla realtà e accidiosa neghittosità ad aderirvi: «Perché tentare […] di essere come gli altri? Come erano fatti gli altri?»[19]. Si ripresentano, come ben si vede, interrogativi, sentimenti e atteggiamenti già presenti in *Novale* e che in *Con gli occhi chiusi* si compongono in un romanzo, come lo stesso Tozzi, quasi confidenzialmente, scrive:

> A qualcuno […] non è parso un romanzo; perché io invece di fare molto agevolmente l'istrione, menando i miei personaggi per quelle fila che sono reputate indispensabili a un buon romanziere, voglio lasciare inalterati, così come sono e si presentano in qualunque porzione di realtà guardata, tutti gli elementi della vita. E il mio romanzo *Con gli occhi chiusi* ne è il primo caso inventato da me in Italia; senza avere avuto bisogno di imparare niente dagli stranieri. […] E sostengo sicuro d'avere ottimamente ragione, che il nuovo romanzo, per staccarsi dai troppo giustamente sospetti stampi tradizionali, che non possono nè meno avvicinarsi a un concetto lirico della prosa, deve essere fatto così; e i lettori vi troveranno sugo a pena avranno capito di quel che si tratta[20].

E se nei "personaggi così come sono" potrebbe esserci una malcelato riferimento ai canoni della narrativa verista, nel loro presentarsi "in qualunque porzione di realtà guardata" essi diventano personaggio molteplice, in grado di essere non soltanto uno e nessuno, ma anche centomila, a mano a mano che la realtà diventa porzione altra da sé. Ne consegue una narrazione la cui cifra caratterizzante è l'instabilità nel fluire di emozioni, sentimenti, stati d'animo, situazioni, che mutano continuamente dentro e fuori dei personaggi, davvero «resoconto del mondo quale esso appare a chi non possiede i criteri razionali e generalmente accettati per vederlo nei suoi motivi e concatenamenti

[15] REINA, *Invito alla lettura di Tozzi*, cit., p. 47.
[16] Ivi, p. 46.
[17] TOZZI, *Opere*, cit., p. 71.
[18] Ivi, p. 39.
[19] Ivi, p. 97.
[20] Queste le dichiarazioni apparse nella rubrica *Confidenze degli autori* del numero di agosto-ottobre 1919 della rivista «L'Italia che scrive» con le quali Federigo Tozzi forniva ai lettori del suo "primo romanzo" alcuni elementi interpretativi della sua narrativa.

naturalistici. Cosicché la sua oggettività […] si presenta spaventosa, perché l'uomo che la constata non ha imparato a regolarsi di fronte a quegli oggetti»[21]. Anche la passione per Ghìsola – come d'altra parte preannunciato in *Novale* – è oscillante e instabile, forse non vera, altra riduzione al concreto di una sua immaginazione[22]: ancora ragazzini, al loro secondo incontro nel podere di Poggio a' Meli, Pietro tenta di salvare dalla spazzatura, nella quale Masa (la nonna di Ghìsola) l'ha gettata, una bambola «fatta d'un pezzo di stoffa bianca intorno a un mestolo»[23] ma poi, di fronte al dispiacere della ragazza privata di quel suo unico giocattolo, affonda «la bambola a calcagnate, nella melma»[24] e, indispettito dall'inutile tentativo di scusarsi del suo gesto nei confronti di Ghìsola, ferisce la giovane alla coscia con un temperino. Un mese dopo, incontrandola, le chiederà di punirlo facendogli altrettanto, ma la ragazza sembra non ricordare nemmeno più l'episodio («Ma ella lo guardò sorridendo: – Quando?»[25]), suscitando meraviglia in Pietro che non si aspettava quella reazione di indifferenza. È così che quando la fanciulla sembra consentire a ferirlo egli non lo desidera più, perché il gesto non ha più alcuna rilevanza sentimentale, generandosi in tal modo un'altalena di sentimenti ed emozioni che approda alla sensazione di «uno spiacere disgustoso a stare con lei»[26]. Qui la narrazione s'interrompe lasciando spazio ad altri momenti e luoghi della vita di Pietro, secondo una modalità narrativa che «si svolge attraverso un galleggiare di fatti isolati, che sono rimasti particolarmente impressi e molte volte non perché siano i più salienti, ma solo in virtù di una loro particolare incidenza su una memoria organica in quel momento più disposta a conservarli»[27]. Questi "fatti isolati"[28] della vita interiore di Pietro – che si viene strutturando con tutta la sua indicibile conflittualità nei rapporti con il padre, nei sentimenti contraddittori nei confronti della madre, nell'incapacità di perseveranza negli studi, nella sua svagata percezione delle vite altrui e nel suo amore non amore per Ghìsola – il narratore registra, recuperando il loro "isolamento" in una trama narrativa tesa alla costruzione di una coscienza, e dunque della conoscenza del mistero dell'agire

[21] Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 224.

[22] La «storia d'amore di Pietro e Ghìsola […] in realtà non è una storia d'amore e non è neanche una storia, bensì un pretesto in cui inserire quella serie di «pezzi» attraverso cui ci è testimoniata qualche «parvenza» della «fuggitiva realtà» di Tozzi» attraverso la visione puntigliosa e deviante di Pietro, Reina, *Invito alla lettura di Tozzi*, cit., p. 50.

[23] Tozzi, *Opere*, cit., p. 21.

[24] *Ibidem*.

[25] Ivi, p. 22.

[26] Ivi, p. 23.

[27] Debenedetti*, Il romanzo del Novecento*, cit., p. 228.

[28] L'"isolamento" mi sembra possa ben essere riconducibile a quella modalità di scrittura che già Debenedetti aveva intuito in *Bestie*: un libro solo «in apparenza devoto alla moda e al gusto frammentistico», libro invece «di un vero narratore, che riesce a far passare, attraverso quei frammenti, il suo *animus* narrativo», Debenedetti*, Il romanzo del Novecento*, cit., p. 61. In effetti, ritengo che sia proprio l'esperienza della essenziale e minimale struttura del frammento a permettere a Tozzi la registrazione narrativa dei misteriosi atti nostri, una registrazione che dalla vita esteriore conduce fino ai più nascosti meandri della vita interiore, della psiche e viceversa.

umano, che epifanicamente si svela all'uomo rendendolo alla fine consapevole proprio della sua inconoscibilità. Quando Pietro scopre la gravidanza di Ghìsola, riavutosi dalla vertigine violenta provocatagli dalla vista del ventre gravido della ragazza, non potrà che constatare di non amarla più. La chiusa *ex abrupto* del romanzo[29] – che riprende la chiusa della lettera del 28 marzo 1903 e perciò recupera un decennale tormento – se induce a leggere l'intera vicenda narrata come storia «di un'esperienza traumatizzante attraverso cui il protagonista […] prende coscienza di se stesso e apre gli occhi sul resto del mondo»[30], conferma anche che la sola possibilità per Pietro di comunicare consiste nel prendere atto delle "cose del mondo", senza indagare oltre: non occorre fornire spiegazioni dei motivi dei comportamenti umani, il loro palesarsi fornisce già di per sé una sorta di svelamento del loro mistero. In tal senso anche la narrazione di fatti e gesti apparentemente privi di peso narrativo acquista una propria rilevanza nella *intentio auctoris* perché quel che conta per uno scrittore non sono

> Gli «effetti sicuri» […] opposto della forza lirica. Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente. Anzi tanto più lo scrittore si è compiaciuto degli effetti cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono essere altro che *esteriori* rispetto alla sostanza vera del romanzo) e tanto più egli avrà dovuto trascurare la profondità. Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede, e poi prosegue la sua passeggiata. Tutto consiste nel come è vista l'umanità e la natura[31].

Quello che consegue per gli eventuali effetti cinematografici, dunque, non interessa affatto Tozzi. Egli li considera "esteriori" rispetto al vero contenuto del romanzo, vale a dire rispetto a ciò che lo scrittore ha inteso effettivamente raccontare, al di là dello svolgimento narrativo, e perciò per molti decenni è sembrato che *Con gli occhi chiusi* poco o affatto si prestasse alla trasposizione filmica[32] di una storia priva di "effetti cinematografici"[33]. Eppure a circa settantacinque anni di distanza dalla pubblicazione del romanzo, in tempi ben diversi da quelli nei quali si era svolta la storia tra Pietro e

[29] Si ha notizia di altri finali del romanzo, dei quali è dato esaustivamente conto in TOZZI, *Opere*, cit., pp. 1332-1333. Preme, tuttavia, accennare che ciascuno dei finali riprende motivi già presenti *in nuce* nella lettera di *Novale* del 30 marzo 1903.

[30] REINA, *Invito alla lettura di Tozzi*, p. 52.

[31] F. TOZZI, *Come leggo io*, in TOZZI, *Opere*, cit., p. 1325.

[32] Intendo con "trasposizione" la «interpretazione di un testo che viene fatto riconoscere, di cui si dichiara la paternità originaria», G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007, p 71.

[33] Tozzi s'interessò, tuttavia, all'arte cinematografica, cfr. MARCHI, *Tozzi, la morte e il cinema*, in *Catalogo XXXIX Festival dei popoli. Firenze 13-19 novembre 1998*, Piccardi, Firenze 1998, pp. 151-179.

Ghìsola, una giovane regista, Francesca Archibugi, già reduce da qualche successo cinematografico[34], si cimenta, per la prima volta nella sua carriera, nella sceneggiatura, oltre che nella regia, di un'opera letteraria al cui autore finalmente nel 1987, con l'edizione *Opere* nella collana dei Meridiani Mondadori, è riconosciuto il ruolo di «classico contemporaneo» con la proposta di una «lettura globale dell'opera» per «consentirci oggi di penetrare definitivamente nel complesso sistema del suo lavoro creativo fino a chiarirne quelli che sono i dati più originali e determinanti della sua indubbia modernità»[35]. Il film *Con gli occhi chiusi, tratto dall'omonimo romanzo di Federigo Tozzi*, esce nel dicembre del 1994[36] e, nei circa 110 minuti di visione, rappresenta la storia di un amore contrastato che si risolve nella "perdita" della ragazza e nel "rinsavimento" del giovane. Ambientata tra la campagna e la città di Siena fine Ottocento, la resa scenografica alterna e quasi contrappone ad immagini di idillica dolcezza campestre, scene di miseria fisica e morale, dolore e crudeltà contro cose, persone, animali[37]. Elementi indiscutibilmente presenti nel romanzo di Tozzi, solo che nella interpretazione filmica dell'Archibugi essi restano slegati e lontani dal significato della storia di Pietro, che non è quella di un personaggio in formazione, quanto piuttosto quella di un giovane alla ricerca di "un senso" in una realtà che percepisce come inconoscibile[38]. Ed è una storia il cui realismo narrativo prima ancora che essere garantito dal contenuto autobiografico, già documentato in *Novale*, è rintracciabile nella essenzialità del linguaggio, scarno, dialettale, fatto di parole che

[34] Nel 1994 Francesca Archibugi conta al suo attivo già due cortometraggi (*La piccola avventura*, 1981*; Un sogno truffato*, 1984) e tre film (*Mignon è partita*, 1988; *Verso sera*, 1990; *Il grande cocomero*, 1993).

[35] Luti, *Introduzione*, in Tozzi, *Opere*, cit., pp. X-XI.

[36] È una produzione Italia-Francia-Spagna, alla quale partecipano, per la parte italiana, Fulvio Lucisano, Leo Pescarolo, Guido De Laurentis. Sceneggiatura e regia sono di Francesca Archibugi, aiuto regia Mariolina Zangirolami ed Elisabetta Boni, fotografia Giuseppe Lanci, montaggio Roberto Perpignani,musiche Battista Lena, scenografia Davide Bassan, suono in presa diretta Alessandro Zanon, arredamento Mario Rossetti, costumi Paola Marchesin, direzione della produzione Claudio Gaeta. Interpreti e personaggi principali: Marco Messeri: Domenico Rosi (padre di Pietro); Stefania Sandrelli: Anna (madre di Pietro); Debora Caprioglio: Ghìsola, adulta; Alessia Fugardi: Ghìsola, ragazza; Gabriele Bocciarelli: Pietro, ragazzo; Fabio Modesti: Pietro, adulto; Ángela Molina: Rebecca (serva della di casa e della trattoria Rosi), zia di Ghìsola; Sergio Castellitto: Alberto (amante di Ghìsola); Margarita Lozano: Masa (nonna di Ghìsola); Laura Betti: Beatrice (la mezzana); Nada Malanima: cantante-girovaga; Raffaele Vannoli: Cicciosodo (il saltimbanco); Rocco Papaleo (il castrino).

[37] Questo, in effetti, il contenuto della recensione di G.L. Rondi, apparsa sul «Tempo», 23 dicembre 1994, all'indomani dell'anteprima del film, che riconosce alla Archibugi maestria rappresentativa, attribuendo al romanzo di Tozzi «Lo schema […] un po' di polvere, i sentimenti gridati, i caratteri molto coloriti, […] sopra le righe» ed altre vetustà di «un testo così datato», non cogliendo assolutamente il carattere di modernità del romanzo tozziano.

[38] D'altra parte, già Baldacci, i cui saggi su Tozzi erano stati raccolti e pubblicati un anno prima dell'uscita del film a testimoniare l'interesse della critica intorno all'opera di Tozzi (Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 993) criticando aspramente la resa cinematografica del romanzo sottolineava: «L'intimità del romanzo appare stravolta.[…] Altro che scrupolo filologico, altro che humor e finezza. La sospensione è diventata isterismo. Per non parlare dell'ideologia e dell'ossessione sessuale», cfr. R. Polese, *Tozzi. Con gli occhi chiusi*, intervista a Luigi Baldacci, «Corriere della sera», 8 gennaio 1995.

si raggrumano in una sintassi asciutta e stringata, parole che si addensano in atmosfera fortemente evocativa e producono sensazioni ed emozioni che si concretizzano quasi fisicamente in immagini[39]. Nel film tale realismo si riduce ad una sceneggiatura – per così dire – di ispirazione naturalistica, che finisce per tradire, tra l'altro, il soggettivismo lirico, il «concetto lirico della prosa»[40] o la «forza lirica» di un romanzo che sia «l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro»[41]. Vero è che la trasposizione filmica di un'opera letteraria, soprattutto quando la si dichiara – come nel nostro caso – «tratto da», è operazione complessa che deve tenere insieme le ragioni del testo – e dunque del suo autore – e la creatività del regista, altrimenti ridotto a mero divulgatore di un'opera letteraria[42]. La Archibugi ha, nella sceneggiatura, anche offerto di fatto una propria interpretazione del romanzo, non lontana da quella alla quale una certa critica letteraria pure aveva voluto assoggettare il romanzo di Tozzi[43]. Insomma, se nel film «La Natura appare nemica, portatrice di freddo, di sciagure. Il lavoro dei contadini è durissimo; gli eventi della vita rurale (evirazioni di animali, nascita di un vitello) sono descritti nella loro realistica brutalità»; se «violenta, insopportabile è la dipendenza da un padrone prepotente, avaro, arrogante, che usa le contadine come bestie e tratta la moglie come uno straccio»; se «Il ragazzo protagonista è suo figlio: succubo, incapace di studiare, […] ha soltanto la forza del suo amore per la ragazza contadina il cui destino appare ineluttabile»[44] è perché questi elementi sono quelli della *fabula* di *Con gli occhi chiusi*, che la regista ricostruisce con esattezza più o meno adeguata, anche nel rispetto degli elementi che rimandano alla biografia dell'autore[45] e ai «possibili 'dintorni' testuali» del romanzo di Tozzi[46]. In realtà, come è stato rilevato, anche la fotografia di Giuseppe Lanci concorre ad uno «scopo mimetico» nella riproduzione dell'atmosfera del romanzo[47], così come «il suono in presa diretta curato da Alessandro Zanon contribuisce […] a creare l'illusione di una 'presa diretta' sul reale»[48]. Tuttavia resta nello spettatore-lettore la sensazione, pur nella contezza dell'alterità dei codici e degli statuti epistemologici della letteratura e del cinema, di un tradimento rispetto al testo, del quale non è resa la verità semantica. Una verità tutt'altro che facile a rendersi in immagini, come aveva avvertito

[39] G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1972, pp. 82-86, fa risalire ai Trecentisti il procedimento volto a conferire fisicità alla scrittura di Tozzi.

[40] «L'Italia che scrive», agosto-ottobre 1919, *Confidenze degli autori*.

[41] TOZZI, *Come leggo io*, in ID., *Opere*, cit., p. 1325.

[42] Cfr. G. NUVOLI, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, Utet, Torino 1998, pp. 23-24.

[43] Si ricordi, uno per tutti, G.A. BORGESE, *Tempo di edificare*, cit.

[44] L. TORNABUONI, *Con gli occhi chiusi*, in «La Stampa», 23 dicembre 1994.

[45] Cfr., a proposito dell'esatta corrispondenza al testo delle scene d'interno e d'esterno, D. GAROFANO, *Un caso di 'infilmabilità'? «Con gli occhi chiusi» di Francesca Archibugi dal romanzo omonimo di Federigo Tozzi*, in «Studi Novecenteschi», vol. 35, n. 75 (gennaio-giugno 2008), che rintraccia anche in alcune novelle di Tozzi la disposizione di alcune ambientazioni e di alcune situazioni (ad esempio la morte di Anna) del film, pp. 121-125.

[46] Ivi, p. 124.

[47] Ivi, pp. 125-126.

[48] Ivi, p. 126.

l'autore per primo a proposito degli «effetti cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono essere altro che *esteriori* rispetto alla sostanza vera del romanzo)». Ebbene il film ritrae, con maestria tecnica e anche interpretativa, proprio questi elementi della trama, ma non rende la vera sostanza del romanzo.

Proprio questo ha inteso dimostrare, nella sua analisi relativa alla trasposizione filmica di *Con gli occhi chiusi* realizzata dalla Archibugi, Delia Garofano, sottolineando anche alcune varianti del film rispetto al romanzo, come il ruolo demiurgico e importante della mezzana (Beatrice), che nel film assume tratti di anche simpatica umanità,appena citata nel romanzo, e il parto della mucca che uccide il proprio nato alla presenza di Ghìsola riaccolta da Domenico nel podere come promessa sposa di Pietro[49], o l'enfasi su altri aspetti del romanzo quali «l'inettitudine e la violenza di Pietro, la barbarie di Domenico, la componente 'rusticale' e popolaresca del contesto dei personaggi minori, l'adesione squisitamente emotiva e non 'politica' di Pietro al Partito Socialista»[50]. Si tratta di "varianti" che la Garofano interpreta come «diversioni creative», dettate da esigenze di resa cinematografica[51] ma – direi – anche dalla libera creatività della regista, che rivendica il proprio spazio di autonomia autoriale. Tuttavia la Archibugi, effettivamente, non riesce a «scrivere una storia con gli elementi che trova nel testo letterario, che sia al tempo stesso uguale e diversa, […] inventando uno stile che tenga conto di quello dello scrittore e dei suoi personaggi e sia autonomo rispetto a loro»[52]. È un fallimento, secondo alcuni recensori imputabile all'"infilmabilità" del romanzo di Tozzi[53] e a difficoltà intrinseche alla sua tecnica narrativa: una «tecnica aggregazionale» che procede «per montaggio di spezzoni, senza modulazioni di passaggio»[54]. Ma è proprio in virtù di questa "tecnica" che Tozzi riesce ad esprimere e quasi ad imprimere sulla pagina in immagini il proprio pensiero, i "misteriosi atti" dei protagonisti del suo romanzo, «destrutturato al massimo grado, anche se l'ultimo terzo, da quando Ghìsola va a servizio alla Castellina, introduce un ritmo narrativo diverso»[55], rispettando un più "ordinato" svolgimento narrativo. È proprio in questa particolare struttura "per aggregazioni", che la Garofano individua la "filmabilità" del romanzo, suggerendo però un'operazione di montaggio opposta a quella della Archibugi che aveva, in effetti, "ricomposto", o tentato di ricomporre, lo svolgimento narrativo secondo una logica consequenziale di causa-effetto. Convinta del tradimento, nella trasposizione filmica, delle «strutture narrative profonde»[56] del romanzo e della mancata resa di «Un'immagine visiva equivalente all'immagine scritta

[49] Garofano, *Un caso di 'infilmabilità'?*, cit., pp. 120-121.

[50] Ivi, p. 121.

[51] Ivi, p. 124.

[52] Nuvoli, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, cit., p. 24.

[53] Cfr. T. Kezich*, Con gli occhi chiusi*, in «Corriere della sera», 23 dicembre 1994; Tornabuoni, *Con gli occhi chiusi*, cit.

[54] Baldacci, *Tozzi moderno*, cit. p. 13.

[55] Ivi, p. 36.

[56] S. Chatmann, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1978, p. 38.

dall'autore in modo non visivo» e, dunque, dell'«immagine del pensiero dell'autore»[57], la studiosa compila «un elenco speculare delle scene del romanzo […] e delle corrispondenti scene del film della Archibugi»[58], concludendo che la lettura delle «sequenze narrative del romanzo […] poteva sembrare la sceneggiatura con didascalie di un film. Un film perfetto e, soprattutto, un film decisamente più convincente e 'moderno' di quello realizzato dalla Archibugi»[59].

Dal confronto si evincerebbe anche la «'fedeltà' […] della regista al romanzo nella prima parte della pellicola, cui subentra invece una rielaborazione molto accentuata, nella seconda, quasi che la vicenda dovesse bruscamente precipitare verso la sua conclusione»[60]. In effetti anche nella prima parte la Archibugi smonta e rimonta il testo in successioni di scene che conducono lo spettatore da una ambientazione all'altra, in interno ed esterno, attraverso i diversi momenti della giornata e attraverso le diverse stagioni e le diverse località interessate dalla vicenda, in sequenze che vorrebbero riprendere lo stile "per aggregazioni" del romanzo. Così si passa dallo scorcio d'interno ed esterno della trattoria, con Anna che conforta Pietro, per poi essere redarguita dal marito, che maltratta anche la serva Rebecca (zia di Ghìsola), alla scena di Poggio a' Meli, dove Anna chiede a Masa (nonna di Ghìsola) di benedirle il figlio e insegna poi a Ghìsola a scrivere, facendola sedere accanto a Pietro che le ferirà la coscia con un temperino. Si prosegue nella stessa località con la scena di Anna che, entrata nella camera del figlio, lo invita alla finestra per osservare le effusioni tra Ghìsola e Agostino, figlio di un possidente confinante. Ci si sposta nuovamente a Siena, in Piazza del Campo dove, anche alla presenza di Ghìsola, si stanno esibendo una cantante (Nada Malanima) e un gruppo di saltimbanchi, uno dei quali, Cicciosodo, regala alla ragazzina un foglio con scritto uno stornello; e poi si torna ancora a Poggio a' Meli dove, in esterno, Pietro legge a Ghìsola lo stornello regalatole ma, scoperto dal padre, ne provoca la rabbia e deve lasciare Ghìsola. Segue in sequenza la scena cruenta della castratura degli animali, durante la quale Berto (il Carlo del romanzo), sbeffeggiato da Domenico, si scaglia su Pietro, offendendolo. Nuova scena a Siena dove, nella camera da letto di Domenico e Anna, questa chiede al marito di parlare di Pietro, ma riceve un diniego con rinvio al mese successivo. La scena seguente riporta lo spettatore a Poggio a' Meli nella casa di Giacco e Masa dove Ghìsola, che sta nutrendo alcuni uccellini, schiaccia loro la testa non appena Pietro le si avvicina. Dall'interno si riprende poi, in esterno, un temporale durante il quale gli assalariati portano al riparo gli animali. Si assiste quindi alla ripresa del seminario dal quale Pietro è espulso, della madre, che in trattoria lo rincuora, e della sua discussione con Rebecca che, nuovamente gravida, piange. La scena seguente si svolge a Poggio a' Meli, con l'immagine di Ghìsola alla finestra, per ritornare subito a Siena in

[57] S.M. EJZENŠTEIN, *Il linguaggio cinematografico*, in ID., *La forma cinematografica*, traduzione di P. GOBETTI; introduzione di M. VALLORA, Einaudi, Torino 1986, pp. 119-120.

[58] GAROFANO, *Un caso di 'infilmabilità'?*, cit., p. 130.

[59] *Ibidem*.

[60] Ivi, pp. 133-134.

trattoria con Pietro che svogliatamente legge un libro. Le scene seguenti conducono lo spettatore alternativamente tra Siena e Poggio a' Meli attraverso fotogrammi di crisi epilettiche di Anna, immagini di Ghìsola e passeggiata di Pietro e Anna che annuncia al figlio della loro prossima partenza per Poggio a' Meli. Segue l'arrivo al podere della famiglia e il tentativo di Berto di nascondere a Domenico l'agnellino appena nato: pagherà con lo stupro della moglie da parte del padrone, mentre Ghìsola, alla quale era stata affidato l'agnellino, potrà contare sulla compagnia di Pietro durante la notte trascorsa nella stalla. La scena seguente, stranamente estranea a questo contesto, rappresenta i cori natalizi di bambini in chiesa. Poi lo spettatore è riportato in esterno al podere dove Ghìsola e Pietro sono sorpresi mentre si baciano da Domenico che si infuria. Dall'esterno di Poggio a' Meli si salta all'interno della camera da letto dei Rosi a Siena, dove Domenico vuole finalmente parlare di Pietro, ma Anna lo ripaga rifiutando a sua volta. Si è poi improvvisamente di nuovo a Poggio a' Meli dove Domenico, infuriato, mostra a Ghìsola la testa mozzata di un tacchino, rimproverandola duramente per non essere stata capace di fare la guardia al pollaio: la ragazza è condotta con la forza via dal podere. Con la scena seguente si è di nuovo a Siena in trattoria, dove Anna fa i conti e Rebecca, che accudisce i figli, fa rileggere a Pietro una lettera di Ghìsola inviatale da Radda. Si passa, dunque, a Radda dove Ghìsola durante una processione notturna è violentata dal vedovo Borio. Di nuovo quindi la scena torna a Poggio a' Meli dove Pietro va alla ricerca di uno scorpione richiesto da Ghìsola per ungersi i capelli. Improvvisamente ci si trova davanti ad un Pietro che, ormai adulto, ritorna da Firenze in treno, essendo stato espulso dal seminario. La scena d'interno della trattoria paterna mostra poi alcuni socialisti, mal visti da Domenico, e Anna che vorrebbe che Pietro continuasse gli studi, malgrado il padre lo mortifichi in malo modo continuamente. Intanto Rebecca ha sposato Enrico, reduce dal fronte, mentre Pietro è informato che Ghìsola è a servizio alla Castellina. Lo spettatore è trasportato, poi, in un luogo non ancora rappresentato, Badia a Ripoli, a casa del signor Alberto, amante di Ghìsola che vive con lui assieme ad una mezzana. Poi la scena si apre nuovamente su Siena per assistere alla morte di Anna, accolta con indifferenza dal figlio e disperazione dal marito. La scena seguente cambia ancora totalmente con Pietro che esce da una casa di tolleranza di Siena e incontra Ghìsola che con la mezzana assiste ad uno spettacolo di Cicciosodo. Pietro le confessa di non averla mai dimenticata, ma lei gli ribatte di non averlo mai pensato. Salto di nuovo a Badia a Ripoli, in casa di Alberto, dove la mezzana consegna a Ghìsola, alla presenza dell'amante, una lettera di Pietro: Alberto capisce che Pietro non ha compreso qual sia il mestiere della ragazza e commenta la sua "stranezza", inducendo però Ghìsola a frequentarlo, per liberarsi in parte delle spese del suo mantenimento. Si ritorna a Siena dove Pietro lamenta con Rebecca che Ghìsola non risponde alle sue lettere, intanto dalla scena dell'interno della casa di una vedova che aspetta l'arrivo di Domenico, si arguisce che questi intende riammogliarsi. Anche Pietro si accompagna per le strade di Siena a una ragazza, salvo poi lasciarla per strada. La scena seguente mostra Ghìsola e la mezzana in una merceria dove vengono a conoscenza di un presunto fidanzamento di Pietro con commenti pesantemente volgari della mezzana.

La scena seguente mostra Ghìsola che piomba in trattoria e improvvisamente ci si trova in esterno a Fontenbranda dove Pietro giura a Ghìsola di amare solo lei e di volerla rispettare. Poi lo spettatore è condotto di nuovo nell'interno della trattoria dove Pietro dichiara al padre di volerla sposare, causandone la rabbia che si risolve in un volgare sfogo di improperi. Nuova scena sotto casa di Ghìsola: Pietro ne richiama l'attenzione fischiettando la canzonetta di Piazza del Campo, la ragazza lo accoglie in casa per rimandarlo subito via: è in compagnia di Alberto che le consiglia di sposare Pietro. La scena successiva rappresenta la casa-caverna di una levatrice dove la mezzana e Ghìsola apprendono che la ragazza è incinta, per cui le viene consigliato di farsi sposare da Pietro ingannandolo. La sequenza filmica successiva presenta la ragazza in lacrime e Beatrice che accolgono Alberto in malo modo. Poi si è nuovamente trasportati a Siena prima in strada, con la mezzana che insiste con Ghìsola perché si faccia sposare, e in seguito in trattoria dove la ragazza è accolta anche da Rebecca che si accorge del suo stato di gravidanza. Le scene successive sono girate a Poggio a' Meli dove si rappresentano le invidiose sorelle di Ghìsola venute a farle visita, la nascita di un vitello che sarà ucciso dalla stessa madre, i volgari soprusi di Domenico nei confronti della ragazza. Quindi a Siena, in casa Rosi, le effusioni tra Pietro e Ghìsola sono interrotte dall'arrivo del padre-padrone, mentre in trattoria a Rebecca Pietro confessa di aver sempre rispettato Ghìsola, informandola implicitamente che non è lui il padre del bambino della nipote. Dalla trattoria si è trasportati a Poggio a' Meli dove Ghìsola, spaventata dalla vista di vitellino ucciso dalla propria madre, dichiara a Pietro, lì sopraggiunto, di non credere al loro matrimonio. La scena successiva, sfocando le immagini, mostra Pietro che scarta un pacchetto contenente l'anello di fidanzamento. Comprende che Ghìsola è andata via e che nemmeno i nonni sanno dove sia. Si è nuovamente a Siena in trattoria da dove, disperato, esce, per assistere ad una riunione politica di compagni socialisti. Tra loro ritrova Cicciosodo al quale dice di volere aderire al loro movimento perché sembrano felici e questi lo informa della nuova residenza di Ghìsola. Nella scena successiva, l'ultima, Pietro è a Firenze e raggiunge la casa di tolleranza dove si trova la ragazza che gli si presenta. Egli, accortosi dal ventre rigonfio della sua gravidanza, sviene. Sul pavimento, però, lo spettatore vede il corpo di Pietro ragazzo, mentre sullo schermo campeggiano scritte le parole finali del romanzo di Tozzi: «Quando si riebbe dalla vertigine violenta che l'aveva abbattuto ai piedi di Ghìsola, egli non l'amava più».

A ben vedere si tratta di sequenze di scene che si susseguono come flash di unità narrative che, credo, intendono conferire alla trasposizione filmica la struttura propria del romanzo tozziano. In realtà finiscono per risultare quadri sospesi ad una parete lunga 110 minuti (!), in una linea talvolta strozzata per difetto di precisa contiguità tematica delle immagini e dei fatti rappresentati. Questi, non chiaramente legati per tema, sembrano soltanto fare emergere la modesta favola di una storia d'amore non riuscita. Il tema vero che unitariamente percorre come un flusso l'opera tozziana, cioè la presa di coscienza del mistero della vita e degli atti umani, rimane estraneo al risultato del film. Il fallimento della resa filmica credo non sia tanto nell'assenza di comprensione dello stile dell'autore, che effettivamente inventa «un nuovo tipo di narrazione, fondata sulla ricerca psicologica

e sulla fedeltà ai movimenti minimi dell'anima [...] una narrazione capace di cogliere i "misteriosi atti nostri" e di creare "più moderne unità psicologiche"»[61] quanto invece nell'incomprensione del significato profondo del testo: questa non è la storia di un amore contrastato né la denuncia sociale delle condizioni delle classi lavoratrici, nemmeno la storia di un conflitto generazionale. Questa è la storia di Pietro e di chi come lui – e sembrano esserlo tanti personaggi del suo romanzo – non comprende più che cosa muove i comportamenti e i sentimenti umani, in che cosa consiste il mistero dei "nostri atti". Non lo vede, e a non vederlo è la sua coscienza che egli, nuda, mette di fronte all'esistente. Ad essere davvero difficile è la resa filmica del magma incandescente dei suoi e degli altrui pensieri, quelli che l'autore non affida ai dialoghi, peraltro pochi e scarnificati nella loro essenzialità. Non è reso, ad esempio, al netto di ogni considerazione di tipo psicoanalitico, non solo e non tanto il conflittuale rapporto con il padre, ma soprattutto quello con la madre: niente, al di là dell'unica scena della morte di Anna alla quale il figlio assiste indifferente, è rappresentativo dell'incapacità di Pietro nei confronti della madre di «sottrarsi a una specie di spavento a cui s'era abituato; subendo quel fascino di allontanamento, che talvolta gli dava un terribile benessere»[62]; niente dell'«incubo oscillante e pesante» degli altri intorno a lui[63]; niente della sensazione di Ghìsola di non riuscire a rendere percepibile la propria esistenza in questo mondo e, nel contempo, la sua distanza da esso: «sentiva malvolentieri che tutto ciò che esiste non era soltanto in lei»; niente dei sogni che pure sconvolgono gli animi di Pietro e Ghìsola, *figure* di una realtà ancora più recondita e misteriosa, quella della psiche. Insomma, il film si ferma agli "atti", alla scorza per così dire e, piuttosto che parlare di infilmabilità occorre chiedersi se una più scaltrita regia sappia assumersi l'onere di esprimere tutta la "coscienza" che parla in questo romanzo, come flusso alla ricerca di una manifestazione epifanica della realtà quale essa è, "così come è".

[61] R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma 1995, p. 73.
[62] Tozzi, *Opere*, cit., p. 14.
[63] Ivi, p. 15.

Daniela De Liso

«Poesia che mi guardi». Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive

Il 23 agosto 1934 è la data che appare in calce ad una *Preghiera alla poesia*, scritta a Pasturo, luogo dell'anima di Antonia Pozzi, sin da quando, all'età di sei anni, trascorre per la prima volta l'estate nella villa acquistata dal padre come *buen retiro*. La *preghiera* nasce da un parziale consuntivo della sua vita poetica. L'amore onnivoro ed assoluto per Antonio Cervi[1], il suo professore di liceo, si è concluso per la violenta opposizione del padre Roberto Pozzi, che per la figlia desidera un matrimonio di miglior rango[2], e la poetessa dichiara di aver «tradito» la sua «voce profonda» e di essere alla ricerca di una nuova parola poetica:

> Poesia, poesia che rimani
> il mio profondo rimorso,
> oh aiutami tu a ritrovare
> il mio alto paese abbandonato –
> Poesia che ti doni soltanto
> a chi con occhi di pianto
> si cerca –
> oh rifammi tu degna di te,
> poesia che mi guardi[3].

Colpisce l'*explicit* di questa lirica: «poesia che mi guardi». Sostanzia, infatti, sul piano etico e, al contempo, estetico, l'espressione poetica: la poesia è soggetto etico, ma anche

---

[1] Su Antonio Maria Cervi (Sassari 1894-Milano 1966) si vedano almeno: B. Lavagnini (a c. di), *Ricordo di Antonio M. Cervi*, Edizioni di "Filosofia", Torino 1966; F. Mazzonis (a c. di), *Un liceo per la capitale. Storia del liceo Tasso (1887-2000)*, Viella, Roma 2001, pp. 58-59, 63, 173, 215, 245.

[2] Per la biografia di Antonia Pozzi rimando a G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Ancora, Milano 2012. Per una bibliografia completa e aggiornata rimando al sito http://www.antonia pozzi.it, dove l'aggiornamento bibliografico è costantemente curato da Tiziana Altea.

[3] A. Pozzi, *Preghiera alla poesia*, in Ead., *Parole*, a c. di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2015, p. 320 (da questa edizione si citeranno tutte le poesie nel testo).

oggetto estetico. È, nel suo compiersi, oggetto dello sguardo della poetessa, ma, una volta compiuta, diventa soggetto che «guarda». Il verbo guardare ha un etimo eloquente: nell'antico francone *wardon* significava «stare in guardia». La poesia invocata in preghiera da Antonia Pozzi è, infatti, una poesia che «sta in guardia», pronta ad accompagnare la nuova vita che dovrà sorgere dall'agognato ritrovamento del suo «alto paese abbandonato», di quella dimensione di elevazione spirituale cui la Pozzi riteneva di essere stata guidata dal suo Antonello[4]. Il verso «poesia che mi guardi» evoca nel lettore pozziano l'intersezione tra poesia e fotografia che sostanzia anche i principali studi critici sull'argomento[5]. Poesia e fotografia sono i modi di «guardare» della Pozzi, i due linguaggi preferenziali attraverso i quali racconta la realtà, senza, tuttavia, mai indulgere a certo descrittivismo moralistico in voga al suo tempo[6]; essi s'incontrano, però, su un terzo piano, quello pittorico[7]. Interrogando, infatti,seppure in maniera rapsodica, per l'impossibilità di confinare entro lo spazio di poche battute uno studio veramente esaustivo sul tema, i due linguaggi, poetico e fotografico, si evince con chiarezza che è la sensibilità pittorica della Pozzi a renderli paralleli, eppure complementari.

La sua produzione poetica, pubblicata postuma dal padre, con interventi arbitrari ed espunzioni, in un volume che, secondo le indicazioni della figlia, s'intitolava *Parole*[8], dovrà attendere, per conquistare la ribalta, l'intuizione critica di Eugenio Montale[9]. L'anno in

[4] *Poesia che mi guardi* è anche il titolo di un film di Marina Spada, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2009, che, narrando in parallelo la vicenda della protagonista, Maria, con quella della Pozzi, riflette sul ruolo del poeta nella società e lascia emergere l'isolamento della poetessa suicida, in contrasto con la pandemica efficacia comunicativa della moderna poesia del gruppo ribelle H5N1. Cfr. POZZI, *Poesia che mi guardi. La più ampia raccolta di poesia finora pubblicata e altri scritti*, a c. di BERNABÒ e DINO, con approfondimenti critici di F. PAPI-D. FORMAGGIO-G. SCARAMUZZA-E. BORGNA-G. CALVENZI-G. FOFI e con un intervento di R. DE MONTICELLI; in allegato DVD del film *Poesia che mi guardi* di M. SPADA,(2009, Italia, Miro Film), Luca Sossella editore, Roma 2010.

[5] Sull'argomento cfr. FORMAGGIO, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in *La vita irrimediabile*, a c. di SCARAMUZZA, Alinea, Firenze 1997, pp. 141-158; L. PELLEGATTA e O. DINO (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, Ancora, Milano 2007; O. SPANO, *Fotografia e poetica nell'opera di Antonia Pozzi*, in «Portales», 11, 2, 2010, pp. 64- 74.

[6] Se è vero che sin dalla fine dell'Ottocento scrittori e poeti, dai nostri Capuana, Verga e De Roberto a Zola, Strindberg e London e, nell'ambito della *visual culture*, Hockey, Vorpsi e Vera, subiscono il fascino della fotografia, non è possibile inserire in uno di questi orientamenti la produzione fotografica della Pozzi, per la quale evidentemente la fotografia è un linguaggio altro, che esprimerà esigenze altre dal punto di vista estetico. Cfr. sull'argomento almeno SPANO, *Fotografia e poetica nell'opera di Antonia Pozzi*, cit., ma più in generale: A. DOLFI (a c. di), *Letteratura e fotografia*, Bulzoni, Roma 2005; S. ALBERTAZZI-F. AMIGONI (a c. di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma 2008; E. AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

[7] Il mondo dell'arte, per un'allieva di Banfi, non può non essere costituito «nella concreta realtà delle sue manifestazioni» dalla «pittura», dalla «poesia» e dal «romanzo», come si desume chiaramente anche solo dalle dichiarazioni incipitali della sua tesi di laurea su Flaubert (F. PAPI, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Viennepierre, Milano 2009, p. 94).

[8] POZZI, *Parole. Liriche*, a c. di R. POZZI, Mondadori, Milano 1939 (ediz. privata, 91 poesie).

[9] POZZI, *Parole. Diario di poesia*, prefazione di E. MONTALE, Mondadori, «Lo Specchio», Milano 1948 (176 poesie).

cui la Pozzi comincia a lavorare alle sue parole è il 1929. Ha soltanto diciassette anni; è già avvenuto, però, l'incontro che le cambierà la vita, quello con Antonio Cervi, al quale intendeva dedicare la sua opera, come si legge sulla pagina iniziale del primo dei tre quaderni autografi che ne conservano i versi[10]. Sebbene nel 1935, dopo la stroncatura di Antonio Banfi[11], suo Maestro all'Università, la sua produzione subisca una battuta d'arresto, si tratta di un'interruzione di breve durata[12], perché per la Pozzi la poesia è l'unico modo di risolvere il contrasto tra *Geist e Leben*[13]; scriverà ad Antonio Cervi, già nel 1929, che «è terribile essere una donna, ed avere diciassette anni. Dentro non si ha che un pazzo desiderio di donarsi»[14] e questo «donarsi» avviene attraverso la poesia. La prima lirica, *Spazzolate di vento*, che appare nell'ultima completa edizione di *Parole*, è datata 1° aprile 1929; l'ultima ad essere datata è *Per Emilio Comici*, dell'agosto 1938: per tutta la vita Antonia Pozzi scriverà poesie.

Per tutta la vita praticherà la fotografia, fedele ancella di poesia proprio dal 1929 al 1938[15], e i 2847 scatti saranno da lei raggruppati in dodici album, «vere pagine di poesia in immagini»[16]. La copiosità di questi scatti, in considerazione, delle tecniche fotografiche dell'epoca, dei costi di sviluppo[17] e, non da ultimo, della breve esperienza biografica dell'autrice, indurrebbero ad affermare che la fotografia non si risolvesse in lei

[10] «Se le mie parole potessero essere offerte a qualcuno questa pagina porterebbe il tuo nome» (Pozzi, *Parole*, cit., p. 39).

[11] Nei diari la Pozzi scrive, il 4 febbraio 1935, di aver deciso di sottoporre a Banfi i suoi «orribili» versi. Negativo fu il commento del professore (cfr. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue*, cit., p. 205) giunto dopo quello di un altro allievo di Banfi, Enzo Paci, che le aveva consigliato di scrivere «il meno possibile»: «Nessuno mi toglie dall'anima il giudizio di Paci. E, soprattutto, soprattutto che cosa mi autorizza ad annettere un'importanza qualsiasi a un'attività che fino a ieri consideravo non un dovere, ma un piacere spirituale, non una fatica, ma un rifugio» (Pozzi, *Mi sento un destino. Diari e altri scritti*, a c. di Bernabò e Dino, Ancora, Milano 2018, p. 90). Il 12 marzo dello stesso anno, però, una conversazione con il suo nuovo amore, Remo Cantoni, la convince dell'urgenza di essere poeti e di non commettere «l'errore di chi crede che si possa – cogliere con una fogliolina sola dell'alloro dell'arte – *sans la payer de sa vie*» (ivi, p. 95).

[12] Il 13 febbraio 1935 è la data in calce alla poesia *Un destino*, da cui si desume il nuovo orientamento poetico: «e se nessuna porta / s'apre alla tua fatica, / se ridato / t'è ad ogni passo il peso del tuo volto, / se è tua / questa che è più di un dolore / gioia di continuare sola / nel limpido deserto dei tuoi monti // ora accetti / d'esser poeta» (Pozzi, *Parole*, cit., pp. 353-354).

[13] Scrive nel Diario: «Il contrasto tra *geist* e *leben* non va inteso nel senso che l'artista è colui che non arriva alla vita, ma colui che *va oltre* la vita. Infatti, come potrebbe comprendere, *veder chiaro*, riflettere su ciò che non ha vissuto?» (Pozzi, *Mi sento un destino. Diari e altri scritti*, cit., p. 95).

[14] Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a c. di Bernabò e Dino, Ancora, Milano 2014, p. 91.

[15] Il primo riferimento alla fotografia è in una cartolina inviata alla madre da Carnisio il 5 luglio 1929, che chiosa così: «Mi sono cimentata in mirabolanti "exploits" fotografici» (Ivi, p. 89).

[16] Pellegatta e Dino (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, cit., p. 8.

[17] Non sono state ritrovate apparecchiature fotografiche nell'Archivio Pozzi e non esiste alcun riferimento, nei suoi scritti, che possa indurre a credere che la Pozzi sviluppasse da sé gli scatti. Cfr. Spano, *Fotografia e poetica nell'opera di Antonia Pozzi*, cit., p. 65.

in passione dilettantistica, ma rappresentasse un'esigenza espressiva di un certo peso[18], come suggeriscono le didascalie frequentemente manoscritte a margine delle foto[19], alcuni brani delle lettere e il biglietto, presago di morte, che accompagnava il dono di circa quattrocento significative foto all'ultimo amore e amico carissimo, Dino Formaggio:

> Caro Dino, l'altro giorno hai detto che nelle fotografie si vede la mia anima: e allora eccotele. Poiché l'unico fratello della mia anima sei tu e tutte le cose che mi sono state più care le voglio lasciare in eredità a te, ora che la mia anima si avvia per una strada dove le occorre appannarsi, mascherarsi, amputarsi. Qui troverai tante cose che già conosci: dietro a ciascuna ho scritto un titolo o delle parole con poco senso, che però tu capirai. Conservale per mio ricordo, per ricordo del nostro incontro che è stato buono e bello e mi ha dato tanta gioia anche in mezzo al dolore[20].

Sarà proprio Dino Formaggio a chiarire, facendo riferimento alle didascalie che accompagnavano le foto a lui donate, che molti di questi testi sono «squarci di poesia», con i quali la Pozzi intendeva documentare la «tonalità di fondo degli stati d'animo della fotografia», la «sua stessa visione del mondo»[21], una *Weltanschauung* «pacificata», diversamente dalle intonazioni della poiesi, in cui il verso può raccontare la sofferenza nel suo *fieri*, il dubbio nella sua urgenza di risposte[22]. È, dunque, evidente che nella mitopoiesi pozziana il dialogo tra fotografia e poesia sia imprescindibile; non c'è, però, né coincidenza dei linguaggi, né intersezione. Ad una poesia non corrisponde necessariamente una fotografia e viceversa. Questo accade solo in alcuni casi, che evidentemente si rivelano eloquenti per comprendere il nesso tra i due mondi artistici.

---

[18] In una lettera alla madre, del 22 luglio 1934, scritta a Breil, si legge: «Carissima mamma, ti scrivo in fretta e furia per arrivare a impostare. Ieri sera è successa una mezza tragedia, anzi una tragedia completa, alla mia macchina fotografica: ha fatto un ruzzolone giù dal tavolo e, benché chiusa nella custodia, qualche cosa deve esserle successo, perché il cerchio dell'apertura del diaframma non gira più. Può darsi – anzi credo – che non sia una cosa grave, ma il fatto è che non posso più adoperarla e io senza macchina sono una donna morta» (POZZI, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., p. 200).

[19] Cfr. G. CALVENZI, *La fotografia di Antonia Pozzi*, in BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue*, cit., p. 601.

[20] POZZI, *Soltanto in sogno. Lettere e fotografie per Dino Formaggio*, a c. di G. SANDRINI, Alba Pratalia, Verona 2011, p. 34.

[21] FORMAGGIO, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, cit., pp. 145-146.

[22] «Se la poesia è ricerca di una giustificazione al vivere, intimamente segnata dall'urgenza del chiarimento ultimo, la fotografia non sembra avere di questi "poteri" sulla vita. Il problema dell'esistenza coincide con il problema della creazione poetica, mentre la rappresentazione fotografica esprime il bisogno di ritrovare uno sguardo pacificato sul mondo, una possibile "narratività" del vivere. […] Una delle ragioni per cui essa si appassiona alla nuova arte è, anzi, che quest'ultima non può trascendere dalla meccanicità dell'apparato fotografico e quindi dal fatto che avviene sempre per mezzo di un atto istantaneo. La pratica fotografica, diversamente dalla più impegnativa pratica poetica, consente un'osservazione immediata e, in un certo senso, più efficace del reale; ha dunque il potere di rendere apparentemente più intuitivo l'incontro con la realtà e di sospendere l'urgenza del lavoro sui propri mezzi di rappresentazione» (PELLEGATTA, *Una poetica della fotografia: Antonia Pozzi*, in «Materiali di estetica», 5, 2001, p. 103).

Nella sua *Prefazione* all'edizione mondadoriana di *Parole* del 1948, Montale sottolineava la «nettezza dell'immagine»[23] della poesia pozziana, fondando il carattere icastico della parola poetica, che sembra talvolta dipinta, per la sua forte connotazione cromatica. A sfogliare *Parole* si ha l'impressione, in effetti, d'aver davanti una cartina al tornasole capace di liberare lentamente un ben definito spettro di luce. I luoghi dell'anima e della poesia sono la montagna e il mare. Soprattutto nella prima fase della produzione pozziana non lasciano il segno le immagini cittadine, che faranno invece la loro, esigua, comparsa nell'ultima fase della biografia e della scrittura poetica, quella in cui la giovane Antonia scoprirà una dimensione etico sociale e si dedicherà al volontariato con grande alacrità, occupandosi dei senzatetto di via dei Cinquecento. È, perciò, evidente, che nella scala cromatica dei versi prevalgano le tinte connesse al mare e alla montagna: il bianco, il grigio, l'azzurro, il nero, il viola, il verde, il rosa, il rosso, il giallo, l'oro, l'argento. Tra questi colori evidente prevalenza hanno il bianco e l'azzurro, ma campeggiano anche, soprattutto nell'ultima fase della produzione, tonalità scure. In realtà la tavolozza di *Parole* non esclude alcuna sfumatura cromatica: «carnicino», «azzurrino», «bianchiccio», «grigiolino», «celestino», «cinerino», «gridellino», «purpureo», «scarlatto», «verdolino», «perlaceo», «argenteo», «ghiacciolino», «cilestrino», sono solo alcuni degli aggettivi utilizzati. Questo uso del colore, come è stato rilevato[24], non comune a nessuno dei poeti coevi, è, senza dubbio, pittorico e non metaforico. Contribuisce, cioè, a creare dei quadri che raccontano, non bozzetti descrittivi[25]. Si legga, o meglio, si "guardi", *Primizie di stagione* (1929):

L'asfalto del marciapiede
mi strizza innumeri occhiatine lucenti
e gli spruzzi di verde
sulle piante madide
sembrano gialli come scorzetta di limone,
nel grigio arioso[26].

[23] E. Montale, *Prefazione* a Pozzi, *Parole. Diario di poesia*, cit., p. 11. Un'intelligente analisi critica del testo montaliano sulla Pozzi si legge in M.M. Vecchio, *Eugenio Montale e Thomas S. Eliot lettori di Antonia Pozzi. Con una lettera di Thomas S. Eliot a Roberto Pozzi (novembre 1954)*, in «Italian Poetry Review», V, 2010, pp. 297-313.

[24] Cfr. A. Mormina, *Antonia Pozzi. Per una poetica dell'immagine*, in *Chi mi parla non sa / Che io ho vissuto un'altra vita. Antonia Pozzi e la «singolare generazione»*, a c. di F. Guidali e M.M. Vecchio, L'Arcolaio, Forlimpopoli, 2018, p. 77.

[25] Cfr.: «[…] l'invenzione poetica di Antonia […] pare nasca da un saper creare immagini del tutto inattese che dipingono il mondo secondo un proprio saper vedere. Non sempre il "paesaggismo" di Antonia ottiene questo risultato straordinario, ma molto spesso accade. È come se in Antonia vi fosse una "trascendenza" dell'immaginazione che ha, ovviamente, radici nel "sentire", ma nei versi riesce a provocare una fuga immaginaria» (Papi, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, cit., p. 49).

[26] Pozzi, *Primizie di stagione*, in *Parole*, cit., p. 47.

Al di là della lingua poetica che vezzeggia il lettore attraverso l'uso dei diminutivi e l'eufonia enfatica dell'aggettivazione in *-oso*, che caratterizzano anche i versi successivi, già in questa lirica, che apre quasi la raccolta della poetessa diciassettenne, il cromatismo risponde evidentemente ad un gusto pittorico: la giovane Pozzi osserva il reale e ne fa un poetico δράμα sceneggiandone i colori[27]. Si leggano e "guardino", poi, i versi di *Le montagne*, del 1937:

Occupano come immense donne
la sera:
sul petto raccolte le mani di pietra
fissan sbocchi di strade, tacendo
l'infinita speranza di un ritorno.

Mute in grembo maturano figli
all'assente. (Lo chiamaron vele
laggiù - o battaglie. Indi azzurra e rossa
parve loro la terra). Ora a un franare
di passi sulle ghiaie
grandi trasalgon nelle spalle. Il cielo
batte in sussulto le sue ciglia bianche[28].

In questi versi, in cui avviene la prevedibile antropomorfizzazione femminile, la scelta cromatica (azzurro e rosso) stride, per sottolineare l'ossimorica collocazione della donna «immensa», con le sue «mani di pietra» e lo sguardo che «fissa» «sbocchi di strade» nell'attesa tacita d'un ritorno insperato, e dell'uomo «assente», perso dietro l'azzurro del mare nel bianco d'una vela o dietro il rosso sangue di una battaglia. I colori non hanno qui funzione emotiva, ma fàtica. Ad avallare questa lettura si può prendere in considerazione la fotografia *Cime di Lavaredo*[29], suo corrispettivo iconografico. La fotografia è scattata dal piano sottostante le tre cime, presumibilmente un rifugio intermedio; chiaramente le limitate possibilità della foto in bianco e nero non riescono a restituire l'universo cromatico della poesia, ma l'immagine riproduce, nei suoi giochi chiaroscurali, la fissità nella durezza della roccia,il silenzio nel bianco della neve, l'assenza nelle ombre liminari, la speranza del ritorno nell'intuizione di un sentiero nel piano. La distanza più grande tra i versi e la fotografia sembra inscriversi proprio nel solco del cromatismo differente: i colori dei versi dipingono una scena viva, presente, suggerendo un'idea di

[27] «La giovane poetessa rivela un'intensa sensibilità per il lato visivo del reale, per l'esteticità delle cose; è affascinata dall'immagine. La sua stessa poesia è caratterizzata dalla ricchezza di componenti sensoriali visive. Predilige le albe e i tramonti, fa continui riferimenti ai colori di numerosissime specie di alberi e fiori» (PELLEGATTA, *Poesia e fotografia di Antonia Pozzi*, in «Materiali di Estetica», 6, maggio 2002, p. 235).

[28] POZZI, *Le Montagne*, in *Parole*, p. 427.

[29] PELLEGATTA e DINO (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, cit., p. 23.

futuro; il bicromatismo fotografico fissa l'azione in uno spazio temporale immobile, in cui è rappresentato piuttosto «ciò che è stato» e «ciò che non è più»[30], ma vive grazie alla macchina fotografica che ne ha catturato l'attimo immobile. Se si volesse leggere questa fotografia secondo la chiave interpretativa fornita da Roland Barthes nella sua *Camera chiara*, si dovrebbe dire che in essa manca il *punctum*, quel «particolare» che «punge»[31] il fruitore nella poesia corrispondente e che si ritrova in un frammento autografo di lettera dell'estate del 1938, che sembra una didascalia in prosa della fotografia ed un'amplificazione narrativa dei versi:

> Ed ecco: guardando in alto, pensai che avverrebbe delle nostre anime se quelle nuvole bianche che passano incessantemente lassù avessero ciascuna un suono, una nota, un canto; più basso le nuvole lente e scure, chiaro argentino le nuvole candide. Forse in quell'ora era il passo delle nuvole, era la voce delle nuvole che mi sonava dentro come una sinfonia orchestrale. O forse erano le Tre Cime, là erette come una cattedrale gotica, sventrata dal fulmine e spalancata a Dio, che lasciavano prorompere l'urlo delle loro preghiere di pietra. […] Forse anche erano i morti, di cui sotto le Cime e la Forcella di Lavaredo si trovano le ossa bianche sparse […] i morti della nostra guerra, forse, che cantavano nel sole di mezzogiorno, per la mia stanchezza ebbra, per il mio corpo di ragazza sull'erba breve e puntuta […] Se potessi sempre ricordarmi di quell'ora, la vita sarebbe una vittoria continua…[32]

Accade spesso che tra fotografia e versi s'inserisca la prosa, tre diverse declinazioni del racconto, che indubbiamente suggeriscono l'urgenza di dire, quasi avvertita come ineluttabile ανάγχη, di fronte alla quale la giovane donna sente di non aver trovato la forma adeguata d'espressione. Nel settembre del 1937 Antonia Pozzi a Pasturo scatta una foto, su cui appone la didascalia «Le rondini, sotto la pioggia, si chiamano per partire»[33]. Si tratta di una foto del cielo gravido di pioggia. Il grigiore di fondo, che sfuma gradualmente in toni più e meno chiari, è rotto da quattro lunghi fili neri su cui solitarie, a due, a tre, stanno vicine rondini nere, piccolissime, con le ali chiuse, nella prospettiva generale dello *studium* fotografico[34]. Silenzio e immobilismo sono in contrasto con il senso d'attesa di un cielo che non ha pianto tutta la sua pioggia e delle rondini nere intente a «spiare cenni di arcana partenza», come suggeriscono i versi di *Morte di una stagione*, scritta il 20 settembre dello stesso anno:

> Piovve tutta la notte
> sulle memorie dell'estate.

[30] R. Barth, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 95.
[31] Ivi, p. 43.
[32] Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., pp. 304-305.
[33] Pellegatta e Dino (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, cit., p. 53.
[34] Cfr. Barth, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., pp. 52-55.

A buio uscimmo
entro un tuonare lugubre di pietre,
fermi sull'argine reggemmo lanterne
a esplorare il pericolo dei ponti.
All'alba pallidi vedemmo le rondini
su fili fradice immote
spiare cenni arcani di partenza -
e le specchiavano sulla terra
le fontane dai volti disfatti[35].

Le rondini, nel cui immobilismo esterno è insita la necessità imminente di una scelta, sono il soggetto dei versi, o forse, servendoci del linguaggio fotografico, dovremmo chiamarlo *punctum*, perché costituiscono proprio quel «restringimento del campo di visione che si ribalta verso di noi fino a un naufragio nella soggettività»[36]. La lirica si apre con una pioggia notturna, pioggia lustrale «sulle memorie dell'estate», cioè si apre su una dimensione che coinvolge l'umano, in una prospettiva però non *ego*centrica, ma *eco*centrica[37]. La pioggia cancella l'estate e lascia il buio, che le lanterne non riescono a diradare. La fotografia vede la realtà, la poesia la guarda e, nel guardarla, crea immagini icastiche sospese sull'orlo di un precipizio drammatico: il «noi» esce nel «buio», il «tuonare» delle pietre è «lugubre», le «lanterne» esplorano «il pericolo», le rondini «fradice immote» spiano «cenni arcani» e le «fontane» specchiano ed hanno «volti disfatti»[38]. L'immobilismo della foto è dramma in potenza nella poesia; dalla fotografia e dai versi affiora un sottotesto di profondo sconforto, non legato, come potrebbe prevedibilmente immaginarsi se ci ostinassimo ancora a leggere la poesia pozziana come una sorta di diario emozionale, alla vicenda autobiografica, se non nella misura in cui ormai, nel 1937, essa ha spalancato gli occhi sul mondo ed ha cominciato a "sporcarsene" le mani. Lo suggeriscono anche i sottotesti de *La Terra* e della foto che ritrae il *vecchio gobbo* di Pasturo dello stesso anno. La dimensione testuale della poesia insiste sul dato visivo. Dopo l'immagine apocalittica, quasi onirica, della «stella morta» incipitale, il ritorno alla dimensione reale è annunciato dal verbo «Vedo»:

[35] POZZI, *Morte di una stagione*, in *Parole*, p. 430.

[36] P. BASSO FOSSALI-M.G. DONDERO, *Semiotica della fotografica. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Guaraldi, Rimini 2006, p. 62.

[37] Cfr. sull'*ecocriticism* in letteratura S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, Edizioni Ambiente, Milano 2006.

[38] «Un punto fermo della poetica figurativa pozziana mi sembra stia nel rapporto tra immagine e pensiero, e ciò vale in special modo per la poesia, dove si potrebbe dire che quasi non vi è verso ascrivibile al descrittivismo puro o al bozzettismo. Sostituire l'immagine al pensiero, esprimere il sistema con cui si interpreta il mondo attraverso una serie di immagini che traducano l'idea in visione, costruire una mappa del reale servendosi dell'immagine e della sua forza metaforica sono parti di un processo che sta al centro della tecnica e della poetica della scrittrice e fotografa Antonia Pozzi» (MORMINA, *Antonia Pozzi. Per una poetica dell'immagine*, cit., p. 83).

Vedo per fondi mari
pescatori notturni metter barche
e sulle chiglie tracciare ghirlande
di gialle margherite,
vedo in fronte ai ghiacci
volti di santi spalancarsi all'alba
sui muri delle stalle:
e a mezzodì s'avanza il vecchio gobbo,
canta sui ciotoli e per le donne accorse
fra i trilli del suo timpano d'argento:
«è fiorito il bambù, dopo cent'anni.
In riva a tutti i mari e ne morrà.
Coll'autunno si secca la foglia,
a oriente scorron fossati di sangue,
vidi le braccia di migliaia d'uccisi
penzolar sull'abisso
ad occidente[39].

I versi de *La Terra* sono pieni di immagini di morte che finiscono per fagocitare anche i simboli di gioia e di vita, rappresentati dal lavoro dei pescatori dell'Adriatico, dalle ghirlande di margherite gialle dipinte sulle chiglie delle barche, dalle stalle che consacrano ai volti dei Santi effigiati sulle loro pareti la vita degli animali allevati per nutrire. Una «Stella morta» apre la lirica e il quadro degli uccisi di Spagna con le braccia penzolanti sull'abisso la chiude. La poetessa vede la morte, la fotografa cattura in primo piano la figura silente del gobbo, un vecchio mendicante con un cappellaccio calato fin sopra gli occhi a nascondere lo sguardo non rivolto verso l'obiettivo, come spesso accade alle figure delle foto pozziane. Il vecchio ha in una mano un bastone e nell'altra il suo timpano d'argento, dietro di lui la luce bianca di una strada deserta, in fondo alla quale s'intravede la macchia scura d'una figura, è incapace di rompere l'effetto di solitudine generale. La didascalia della foto recitava: «Ogni anno alla fiera di settembre, passa il vecchio gobbo cui i bambini danno la baia e il trillo del suo timpano d'argento si ode a lungo fra le case, nella sera viola»[40]. L'unica allusione alla morte nella foto è, insomma, nell'aggettivo finale della sua didascalia, la «sera viola». La poesia ha drammatizzato la realtà che la fotografia si limita a catturare in quel non luogo sospeso tra il «mai più» e il «per sempre», del resto «l'oggettività esiste solo nelle macchine fotografiche»[41], sosteneva Antonia Pozzi. Le due arti scoprono la loro complementarità sul piano figurativo, riproducono, cioè, le medesime figure, ma la poesia le drammatizza perché l'occhio

[39] Pozzi, *La Terra*, in *Parole*, cit., p. 431.
[40] Pellegatta e Dino (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, cit., p. 85.
[41] Cfr. Pozzi, *Flaubert: La formazione letteraria (1830-1856)*, Garzanti, Milano 1940.

che guarda è quello della poetessa che vive e sente, la fotografia le riproduce, perché il *medium* fotografico annulla il soggettivismo dell'autorialità.

Nelle sue foto Antonia Pozzi ritrae il mondo e gli altri: gli amici, i bambini, i vecchi, le lavandaie, la mamma, le amiche, i fiori, la montagna, il mare, una baita, uno scorcio apparentemente anonimo. Sono foto belle. Lo sono anche perché, persino all'occhio del fruitore inesperto, il bianco e nero suggerisce l'idea di un tempo concluso e impersonale, scalfito solo dalla presenza di figure, fotografate quasi mai al centro dell'obiettivo e che perciò quasi mai lo guardano, perché non sono in posa, ma vivevano un pezzo di vita nell'attimo impresso sul negativo. Nella fotografia Antonia Pozzi cattura momenti di una vita, che esiste al di fuori del sé, per questo le sottrae ogni possibile elemento ecfrastico. Alla poesia, invece, ascrive un altro compito. In una lettera del 28 settembre 1933 scriveva all'amica Lucia Bozzi, inviandole alcune poesie manoscritte:

> Povere parole, asciutte e dure come i sassi e come gli ulivi; oppure vestite di veli bianchi strappati. Do a loro l'incarico di dirti quali siano la mia vita e il mio cuore di ora, e quali sono stati nel più vicino ieri; vedrai che sono montagne, bambini, acqua, fiori e sempre, con dolcezza sempre più grande ritornante, la mia *dolcissima fiaba*. Che veramente, in questa solitudine, in questo silenzio popolato di voci arcane, mi scava dentro una grotta argentea di sogni e tutta la mia vita si rifugia e si raccoglie lì, lì soltanto…[42]

Poesia e fotografia non sono, perciò, su un piano paritetico dal punto di vista artistico. La fotografia è strumento per catturare indipendentemente dall'occhio che guarda, quadri reali, dietro i quali appare talvolta una forzatura critica voler leggere un'idea antecedente. Questo non significa sottrarre valore artistico alla produzione fotografica di Antonia Pozzi, ma leggerla in chiave estetica, piuttosto che euristica. È nella poesia che si può rintracciare l'intenzione euristica; nel loro essere saldamente ancorati alla sfera sensoriale visiva, approccio istintivo al reale, i versi, dopo aver dipinto il quadro reale, lo drammatizzano attraverso la presenza performativa dell'autrice, trasponendolo verso un piano universale. Uno dei motivi di originalità della poesia di Antonia Pozzi risiede proprio in questa immediatezza apparente, conseguita per sottrazione e scarnificazione del sé in ossimorico contrasto con l'accumulazione del dato sensoriale esterno (le montagne, i colori, i fiori, l'erba, il mare, gli altri). Le *Parole* sono un libro visivo, affollato di colori, luoghi e persone, ma in alcuni suoi spazi bianchi, s'insinua, epifania improvvisa, una scrittura depauperata, orgogliosa e spaventata, eppure responsabilmente pronta a mostrarsi, nella sua nudità:

> Guardami: sono nuda. Dall'inquieto
> languore della mia capigliatura
> alla tensione snella del mio piede,

[42] POZZI, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., p. 181.

io sono tutta una magrezza acerba
inguainata in un color d'avorio.
Guarda: pallida è la carne mia.
Si direbbe che il sangue non vi scorra.
Rosso non ne traspare. Solo un languido
palpito azzurro sfuma in mezzo al petto.
Vedi come incavato ho il ventre. Incerta
è la curva dei fianchi, ma i ginocchi
e le caviglie e tutte le giunture,
ho scarne e salde come un puro sangue.
Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò quando la morte avrà chiamato[43].

Questa poesia è scritta da una diciassettenne. *La vita sognata*[44] sarebbe cominciata e finita nel volgere di pochi anni, ma nel *Canto della mia nudità* non c'è il lezioso *bovarysmo*, di cui avrebbe accusato i suoi versi il professor Banfi, e non c'è voyeuristico compiacimento erotico, non c'è il topico intento ritrattistico, cui i poeti indulgono spesso. Nel *Canto* c'è una richiesta di attenzione: «Guardami: sono nuda». «Guardami» significa non solo «contemplami», ma «stai in guardia», «stai attento» allo spettacolo di una nudità olistica, esibita non in maniera provocatoria, ma come precisa scelta poetica, una nudità che non ha paura della vita e neanche della morte, perché «si sente in un destino»[45].

[43] Pozzi, *Canto della mia nudità*, in *Parole*, cit., p. 102.

[44] *La vita sognata* è il titolo che Antonia Pozzi dà all'unico canzoniere isolato della sua produzione. Si tratta delle dieci liriche scritte per Antonio Maria Cervi, che resterà l'amore di tutta la vita, nonostante gli importanti incontri con Remo Cantoni e Dino Formaggio, entrambi riconducibili al gruppo Banfiano milanese (Pozzi, *La vita sognata ed altre poesie inedite*, a c. di A. Cenni e O. Dino, Scheiwiler, Milano 1986).

[45] Pozzi., *Mi sento un destino. Diari e altri scritti*, cit., p. 102.

Silvia De Santis

Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»

Della produzione del teatro religioso medievale in lingua d'oc non ci sono pervenuti che quindici testi e frammenti composti tra la fine del secolo XI e la prima metà del XVI[1]. La maggior parte (dieci in tutto) appartiene ai secoli XV e XVI, mentre per l'epoca precedente, se si eccettua lo *Sponsus* – redatto per la parte volgare in un idioma di confine tra le parlate d'oïl e d'oc e appartenente piuttosto alla produzione dei cosiddetti "drammi farciti" che al teatro pienamente volgare – soltanto quattro testi sono stati conservati: i cosiddetti "Frammenti di Périgueux" – 22 versi in tre frammenti di pergamena ritrovati in una fessura della facciata esterna del muro della cattedrale di Saint-Front a Périgueux, appartenenti, probabilmente, a un mistero della Natività[2] –, l'*Esposalizi de Nostra Dona* – primo adattamento drammaturgico in volgare della Natività[3] –, la *Passion Didot* – prima Passione occitana pervenutaci –, e il *Mistero provenzale di Sant'Agnese*.

All'interno di tale produzione, il *Mistero provenzale di Sant'Agnese* è senz'altro l'opera di maggior rilievo, tanto da essere definita da Ugo Sesini come «lo specimen di tutte le interferenze, i rapporti, le derivazioni, fra letteratura, musica, semeiografia, ecclesiastica e profana, del medioevo»[4], mentre Gianfranco Contini ne sottolinea il valore di reperto

[1] Cfr. N. Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Droz, Genève1998, p. 7.

[2] Le ragioni per cui i frammenti furono depositati nella fessura del muro della cattedrale (a dieci metri di altezza) non sono note. Si è pensato a un qualche legame con le circostanze della rappresentazione. Chabaneau, in particolare, ha ipotizzato che la piattaforma su cui il dramma venne rappresentato fosse appoggiata alla facciata esterna della chiesa e che l'attore incaricato di quel ruolo avesse nascosto lì la sua parte in seguito dimenticandosene, cfr. C. Chabaneau, *Fragments d'un mystère provençal découverts à Périgueux*, in «Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgorde», t. I (1874), pp. 179-191 e Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval*, cit., p. 32.

[3] Basato sulla mescolanza di fonti canoniche e apocrife, come il protovangelo di Giacomo e il vangelo dello pseudo-Matteo. Ma è probabile che queste due ultime fonti fossero note all'autore attraverso poemi francesi del sec. XIII ispirati agli apocrifi e incentrati sulla storia leggendaria di Maria e di Gesù. Sulla questione si veda Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval*, cit., p. 37.

[4] U. Sesini, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.*, Chiantore, Torino 1942, p. 20.

«preziosissimo della primitiva sintesi poetico-musicale (o piuttosto musicale-poetica) del teatro medievale»[5].

Per illustrare questa sua specificità prenderò in esame due aspetti fondamentali: quello della messinscena del testo e quello musicale. È infatti opinione comune della critica che il valore letterario dell'opera, spesso ritenuto (forse ingenerosamente) modesto, sia accresciuto, o comunque pienamente riscattato, dalle sue evidenti qualità teatrali e dalle melodie in notazione neumatica, che ne estendono l'interesse alla storia della musica medievale[6].

La fonte del Mistero è la vita latina di Sant'Agnese dello pseudo-Ambrogio (sec. V), in cui si narra la storia della giovane martire romana condannata al lupanare per aver rifiutato di sposare il figlio del prefetto Sempronio e di convertirsi al paganesimo[7]. Al suo ingresso nel postribolo, una serie di eventi miracolosi la vedono protagonista: la prodigiosa crescita dei capelli, volta a velarne la nudità, seguita dal dono, da parte di Cristo, di una veste luminosa, la conversione delle prostitute e l'uccisione del figlio del prefetto, entrato nel luogo d'infamia per usarle violenza. Su richiesta del prefetto Sempronio Agnese resuscita il suo giovane aggressore, che subito si converte al cristianesimo insieme a tutta la famiglia. La conversione di Sempronio suscita la reazione violenta dei romani e il senatore è costretto a dimettersi. Aspasio, il nuovo senatore, decreta la morte sul rogo di Agnese.

L'autore del Mistero, pur restando essenzialmente fedele alla fonte latina, ha moltiplicato gli effetti scenici, come si evince facilmente dalle didascalie del testo, che forniscono, com'è noto, indicazioni di luoghi, nomi di personaggi, descrizioni di gesti e di movimenti[8]. Il testo contiene oltre centocinquanta indicazioni sceniche, redatte in un latino d'influsso fonetico largamente occitano, alcune delle quali di notevole interesse. Tali indicazioni potrebbero essere suddivise in varie tipologie[9]. La più frequente indica

[5] G. CONTINI, *Teatro Religioso del Medioevo fuori d'Italia dal secolo VII al secolo XV*, Bompiani, Milano 1949, p. 239.

[6] Cfr. E. PAGANUZZI, *Per una nuova edizione delle melodie del Mistero provenzale di Sant'Agnese*, in *Per Alberto Piazzi. Scritti offerti nel suo 50° di sacerdozio*, Biblioteca Capitolare di Verona,Verona 1998, pp. 285-298, p. 287. Si veda inoltre p. 290: «L'ignoto autore del dramma, verosimilmente un ecclesiastico fornito di non molte lettere e di scarso latino, sa però maneggiare metri e rime mostrando talento drammaturgico e musicale».

[7] *Vita sanctae Agnetis* in *AA.SS.*, Ian. t. II, Parisiis-Romae 1866[3], pp. 715-718.

[8] Sulla messinscena del Mistero si vedano, in particolare, J.-M. PIEMME, *L'espace scénique dans le jeu provençal de sainte Agnès* in *Melanges offerts à Rita Lejeune*, Duculot, Gembloux 1969, I, pp. 233-245, E. SCHULZE-BUSACKER, *Le Théâtre occitan au XIVe siècle: le Jeu de Sainte Agnès*, in *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven University Press, Leuven 1985, M. BONAFIN, *Alcune considerazioni sul «Miracolo di sant'Agnese»*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 269-277, in part. pp. 276-277.

[9] Le citazioni dei versi e delle rubriche del Mistero sono tratte dalla recente edizione pubblicata a mia cura, S. DE SANTIS, *Il Mistero provenzale di Sant'Agnese. Edizione critica con traduzione e trascrizione delle melodie*, Viella, Roma 2016. Le rubriche sono indicate dal numero del verso che precedono nel testo, seguito da R. I numeri dei versi seguiti da M individuano le battute aggiunte nei margini del manoscritto.

semplicemente la distribuzione dei ruoli all'interno dei dialoghi (sul tipo "A dice a B"): «Prefectus dicit Agneti», oppure «Agnes respondit sibi sic», ecc. Altre si limitano a parafrasare o ad anticipare il contenuto della battuta che segue: «Maior frater beate Acnetis audaciter dicit Simpronio: "mentimini per rostra"» (153R), «Prefectus dicit illis militibus filii sui quare venerunt omnes simul et non remansit aliquis cum eo» (656R), o contengono parole da integrarsi al testo occitano in versi: «Modo clamat alta voce Prefectus Ainem bis: Malvaisa, malvaisa!» (281R). Altre ancora suggeriscono l'intonazione della battuta: «Modo respondit Aines Rabato iracendo» (15R), «Modo clamat alta voce Prefectus» (281R), «Prefectus salutat virginem et facit pulcram faciem» (19R), «Maior frater beate Acnetis audaciter dicit Simpronio» (153R), «Modo respondit sibi Aines sic dicendo et plangendo» (177R), «Filius prefecti dicit sibi sic ironice» (556R), ecc.

Ma al fine di ricostruire lo spazio scenico della rappresentazione, le indicazioni più interessanti sono quelle che descrivono i movimenti dei personaggi: «Modo recedit Prefectus cum tota societate sua ad centrum et ponit se in catedra sua […]» (4R), «Modo veniunt ribaldi et circumndant eam in postribulo […]» (361R), «Modo tendunt omnes meretrices in medio campi et faciunt planctum omnes simul […]» (457R), «Modo recedit Simpronius cum tota familia sua et tendit in castellum suum» (980R), «Modo recedunt omnes Romani in castellum suum» (rubrica finale), ecc.

Oltre che dalle didascalie, l'indicazione di luoghi precisi sulla scena può desumersi dai dialoghi, come avviene nel teatro di Shakespeare, dove la maggior parte delle indicazioni sceniche si ricava proprio dai dialoghi[10]. Così anche nel Mistero, come, ad esempio, quando, riferendosi alla famiglia di Agnese, un romano dice a Sempronio: «Digas lur que puscan anar / ves lurs albercs» (vv. 199-200), o quando Sempronio grida ad Agnese: «Una d'aqestas dos faras, / […] / qe venges nostre diau onrar / o en aicel bordel intrar» (vv. 281-284).

Una lettura estensiva del testo in funzione della ricostruzione dello spazio scenico permette di identificare almeno nove luoghi differenti[11]:

il castello del senatore
la casa dei genitori di Agnese
la camera di Agnese
il tempio della dea Vesta
il luogo in cui si trovano i Romani
il bordello
il rogo
l'Inferno
il Paradiso

[10] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Messidor/Editions sociales, Paris 1982, trad. it. *Theatrikón*, *Leggere il teatro*, La Goliardica, Roma 1984, p. 125.

[11] Cfr. Piemme, *L'espace scénique*, cit., p. 238.

Ma in che modo erano disposti sulla scena? Com'è noto, il palcoscenico medievale comprendeva una quantità di luoghi (*mansiones*, o "luoghi deputati"), per cui viene spesso definito come palcoscenico multiplo o scena simultanea. Le varie ambientazioni della storia venivano disposte sul palcoscenico una accanto all'altra, e potevano essere materialmente divise in sezioni separate, o chiuse da tende che si aprivano al momento opportuno[12]. Con lo snodarsi dell'azione drammatica, gli attori passavano via via da un luogo all'altro. Davanti ai vari luoghi c'era uno spazio libero che nel Mistero è chiamato *campum*.

È molto probabile che la scena comprendesse un piano sopraelevato per il Paradiso, com'era, del resto assai frequente. Tale collocazione del Paradiso potrebbe essere suggerita da alcuni dialoghi del testo, come quando Agnese esorta la famiglia del senatore a rendere grazie a Dio, definito come «cel qu'es sus el tron» (v. 808).

In molte scenografie medievali, al disotto della linea dei vari "luoghi deputati", una cavità in forma di grotta o simile alla grande bocca spalancata di un dragone rappresentava l'Inferno. L'elemento più caratterizzante dell'Inferno era il calderone bollente, in cui venivano gettati i dannati. Dalla porta dell'Inferno, da cui uscivano i diavoli, poteva fuoriuscire anche del fumo. Inoltre, si faceva spesso bruciare dello zolfo per rendere l'ambiente maleodorante. Per contro, il Paradiso poteva caratterizzarsi per la presenza di fiori profumati e di alberi da frutta, come avviene, ad esempio, nel *Jeu d'Adam*:

> constituatur paradisus loco eminenciori: circumponantur cortine et panni serici, ea altitudine ut persone, que in paradiso fuerint, possint videre sursum ad humeros. Serantur odoriferi flores et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis depententes, ut amenissimus locus videatur[13].

Lo spazio scenico del Mistero prevedeva certamente sia un luogo per l'Inferno, sia il tipico calderone bollente, come, del resto, risulta chiaramente dalle seguenti didascalie: «Modo […] omnes diaboli veniunt et portant animam in Infernum» (560R), «Modo vadit angelus in Infernum et invenit animam in codam cacobo ferventi, quem flagellant diaboli» (769R).

Oltre allo spazio, anche il tempo della rappresentazione è inscritto nel testo drammatico. Mi limito qui a segnalare in proposito la frequenza nel Mistero di quelle che vengono definite come "didascalie implicite"[14], funzionali al ritmo generale della rappresentazione, contenute in dialoghi in cui si faccia riferimento al tempo che un dato personaggio deve impiegare per svolgere un'azione (ad es. necessità per un personaggio di raggiungere un luogo "di corsa", o "senza indugiare", ecc.): «Rabat, anas mi de cors

[12] Cfr. G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Champion, Paris 1906, pp. 144-146.

[13] *Le Jeu d'Adam*, ed. a c. di S.M. BARILLARI, Carocci, Roma 2010, p. 69.

[14] Cfr. M. PFISTER, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 15-16.

dir» (v.3), «[…] nos irem am lui parllar / ades, sens gran benstenz[a] far» (vv. 83-84), ecc. Un'altra indicazione temporale è fornita dalla didascalia «Pausa», che in due occasioni (817r, 912r) interviene a dividere il monologo di un personaggio[15].

Quanto alla scenografia e agli accessori di scena, sono ancora le didascalie a informarci sulla presenza di una serie di elementi: il letto in cui giace il figlio del prefetto, malato d'amore per Agnese, la cattedra del senatore, la sedia per Agnese al momento del primo colloquio con Sempronio, la statua della dea Vesta (la cui presenza è ipotizzabile in base al fatto che Agnese, a un certo punto, esorti il senatore a rivolgersi direttamente alla dea[16]), le corde con cui Agnese viene legata al suo ingresso al lupanare, le vesti maleodoranti delle prostitute che gli angeli gettano fuori dal postribolo, la spada dell'arcangelo Michele, il bacile per l'acqua benedetta, il letto di Agnese nel lupanare, le verghe con cui i diavoli flagellano l'anima del figlio del prefetto, il palo e le fascine per il rogo di Agnese, il trono di Dio nel Paradiso, il già citato calderone infernale.

I personaggi che intervengono direttamente nei dialoghi sono in tutto trenta. Se a questi si aggiunge la nutrita serie di personaggi di contorno composta dal seguito del padre di Agnese, dai cavalieri del figlio del prefetto, dai figuranti definiti genericamente "diavoli", "ribaldi", "angeli", dal gruppo delle meretrici, il numero totale sale a circa cinquanta attori. Occorre inoltre ricordare che le parti femminili erano in genere interpretate da attori (viene spesso ricordato in proposito il caso di Lyonard, giovane figlio di un barbiere che nel 1485 impersonò a Metz il ruolo di Santa Barbara)[17]. L'età di alcuni personaggi viene indicata dai dialoghi, come quando il senatore dice ad Agnese «tu non iest mais de XIII anz» (v. 253), o quando Agnese, rivolta a Sempronio, afferma che «tu as mais de LX anz» (v. 265), o, ancora, quando Peyre viene definito dai membri del seguito del padre di Agnese come colui che «a mays temps que nulz de nos» (8m).

Scarsissimi sono nel testo i riferimenti ai costumi, per lo più limitati al *mantel* indossato da Agnese (v. 338), e alla veste luminosa che Cristo invia alla santa nel lupanare (v. 470). Malgrado l'assenza di indicazioni esplicite, è probabile che i personaggi demoniaci facessero uso di maschere e di un travestimento adeguato[18], un uso documentato, ad esempio, in ambito laudistico italiano, negli inventari trecenteschi della Confraternita dei Disciplinati di s. Domenico di Perugia, dove, assieme ad altri oggetti di scena («una veste nera da Madonna, due barbe de pelo, due paia di ali da Angeli con la veste di sacco, sette capellature de pelo, un mantello», ecc.), compare anche una «faccia de Demonio»[19].

---

[15] Sull'indicazione «pausa» nella drammaturgia medievale cfr. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, cit., p. 138, W. Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1978, p. 182 e Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval*, cit., pp. 429-430.

[16] Cfr. i vv. 273-276, con cui Agnese si rivolge al senatore Sempronio: «Digas li [*alla Dea Vesta*] que mi vuella dir / ques ieu la deiha ubesir; / qe si li poz far moz sonar, / tostems mais la volrai pregar».

[17] Cfr. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, cit., p. 206.

[18] Cfr. S.M. Barillari, *Allestimento scenico ed 'effetti speciali' nel «Jeu D'Adam»*, in *Teatro medievale e drammaturgie contemporanee*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 63-92, p. 90.

[19] E. Monaci, *Appunti per la storia del teatro italiano*, Ignazio Galeati e figlio, Imola 1874, p. 30.

In corrispondenza delle *diableries* potevano essere previsti alcuni effetti sonori, come avviene nel *Jeu d'Adam*, dove la descrizione del sito infernale include «la presenza di fumi abbondanti e un fragore metallico prodotto dallo scuotimento di pentolame, frammisto agli strepiti e agli sghignazzi dei diavoli»[20]. Nel Mistero i demoni irrompono sulla scena «sibilando»: «Modo […] omnes diaboli veniunt et portant animam in Infernum sibilando» (560R), «Modo fugiunt diaboli sibilando» (773R).

La rappresentazione aveva luogo con ogni probabilità nel giorno della festa della santa, il 21 gennaio, verosimilmente in uno spazio aperto.

Come già nei drammi liturgici, nel teatro religioso in volgare la gestualità degli attori era ancora in buona parte improntata agli usi della liturgia[21], una consuetudine riscontrabile anche in alcuni gesti e movimenti descritti nel Mistero: «Modo surgit Apodixes respiciendo celum et terram, et iungit manus versus Deum et proicit se in terram in cruce, et postea surgit et facit planctum in sonu […]» (781R), «Modo venit filius prefecti ad virginem et proicit se in terram in cruce ante ipsam» (791R).

Per quanto concerne la dizione degli attori, oltre ai notevoli sforzi di memoria cui erano sottoposti (il personaggio di Cristo in una Passione doveva recitare tre-quattrocento versi stando sulla croce), e al requisito del canto, secondo Gustave Cohen si trattava di una recitazione "salmodiante", assai lenta e monotona[22].

Termino l'analisi della messinscena accennando a quelli che potremmo definire come "effetti speciali".

Nel teatro religioso medievale la rappresentazione prevedeva non di rado l'impiego di piccoli idoli, simili alle *animule* della coeva iconografia sacra, deputati a rappresentare le anime dei defunti. Tale uso è attestato anche nel Mistero, dove le anime del figlio del prefetto e di Agnese sono protagoniste di alcune delle azioni del dramma: quando, come descritto nell'ultima rubrica del testo, l'anima di Agnese viene portata da un angelo al cospetto di Dio («Et postea flectit se quartus ex angelis et accipit animam et defert ipsam ante Deum cantando»), e nel caso, già ricordato, in cui l'anima del figlio del prefetto viene condotta prima all'inferno, dove viene tormentata dai diavoli, poi restituita dall'angelo al corpo del morto («Modo fugiunt diaboli sibilando et angelus extrait animam de cacobo et portat ipsam ad corpus mortuum et ponit animam in corpore et recitat ipsum», 773R).

Nella fonte latina la nudità di Agnese nel lupanare viene velata dalla miracolosa crescita dei suoi capelli, un effetto di difficile traduzione scenica. Per ovviare al problema, l'autore del Mistero fa inviare ad Agnese, al momento opportuno, un «indumentum capillorum» (403R), consegnato alla santa da Cristo per il tramite dell'arcangelo Michele.

Gli effetti di luce erano fra i mezzi teatrali più diffusi nei drammi liturgici, dov'era previsto l'uso scenografico delle candele. Nel Mistero era certamente richiesto un effetto

[20] BARILLARI, *Allestimento scenico*, cit., p. 89.

[21] Cfr. A.B. WEINER, *A Fourteenth century Prompt Book: Philippe de Mèzières' description of the* Festum Prasentationis Beatae Mariae *translated from the Latin and introduced by an essay on the Birth of Modern Acting*, Yale University, New Haven 1958, p. 19.

[22] COHEN, *Histoire de la mise en scène*, cit., p. 236.

di luce per l'arcangelo Michele, descritto nelle didascalie latine come un angelo «qui facit magnam lucem» (497r) e nel testo occitano come «un angel que resplant / plus fort qe le solelz qant es en son regnat» (vv. 530-531), e per la veste luminosa di Agnese, donatale da Cristo. Tali effetti si ottenevano in vari modi. Mediante fiaccole che apparivano e sparivano improvvisamente dietro un telo, invisibili agli spettatori, con il trucco, dipingendo con oro il volto degli angeli, con candele, o mediante superfici riflettenti. Nel caso del Paradiso, che doveva apparire come un luogo pieno di luce, l'effetto veniva spesso ottenuto con l'impiego di vernice d'oro o di lamine d'oro applicate al trono di Dio[23].

Gli angeli potevano comparire "volando", agganciati a corde. Il sistema più usato era quello del contrappeso, che permetteva di sollevare rapidamente gli attori fino al livello del paradiso. Anche l'impiego di animali era frequente nelle rappresentazioni. Nel Mistero è notevole l'apparizione del pubblico banditore Saboret, che attraversa la scena a cavallo per fare il suo annuncio: «Modo tendit Saboret cum equite preconizatum per campum» (351r). Infine, alcuni effetti spettacolari nel Mistero prevedono l'impiego del fuoco, reale o simulato che fosse. Per fare un esempio, nella fonte latina quando Agnese viene posta sul rogo le fiamme si dividono lasciandola illesa e si riversano sugli astanti. Per tradurre scenicamente l'evento miracoloso, l'autore del Mistero ricorre a quattro angeli che al momento opportuno "scendono" dal cielo e dirigono essi stessi il fuoco contro i romani:

> Modo tendunt omnes Romani a spinas et circumdant eam spinis et spoliant eam et liguant eam ad palum, et postea ponunt ignem in spinis. Et quattuor angeli veniunt et defendunt eam ab igne et proiciunt ignem super Romanos et omnes fuigiunt versus cenatorem. (1029r).

Come in altre opere drammatiche medievali, sia religiose che profane, l'azione drammatica si accompagna nel Mistero alla presenza di musica sia vocale che strumentale. Il testo contiene ventuno melodie, di cui diciassette recano nel manoscritto la notazione musicale. È importante sottolineare la presenza dei neumi, poiché nell'ambito della produzione teatrale occitana, il Mistero è l'unico dramma con musica a esserci pervenuto completo di notazione musicale. Tuttavia, sotto il profilo paleografico-musicale, il codice del Mistero presenta notevoli difficoltà di trascrizione, dovute sia all'imperizia dei notatori (che si traduce spesso nell'assenza di una chiara corrispondenza tra la notazione e le sillabe del testo), sia ad accidenti materiali, come, ad esempio, al fatto che in alcuni casi, per il distacco dell'inchiostro, i righi musicali siano quasi del tutto invisibili[24]. Si tratta, del resto, di un manoscritto che per tutta una serie di caratteristiche (fra cui i ripetuti cambi di mano sia nella trascrizione del testo che in quella della musica, e la presenza di aggiunte marginali) potrebbe definirsi come un "manuscrit de scène"[25], confezionato in vista di una rappresentazione.

[23] Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages*, cit., p. 168.

[24] Per una descrizione delle caratteristiche paleografiche del codice mi permetto di rinviare a De Santis, *Il Mistero provenzale di Sant'Agnese*, cit., pp. 136-143.

[25] Sulla definizione cfr. Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval*, cit., p. 414.

Per la parte musicale l'autore del Mistero si serve in genere di melodie preesistenti cambiandone le parole sullo stesso schema metrico, secondo la tecnica del *contrafactum*. Le didascalie indicano «facit planctum in sonu…», citando in genere l'*incipit* del testo. In molti casi la citazione dell'*incipit* di un canto determinato costituisce, insieme alla melodia contraffatta, l'unica testimonianza nota della sua esistenza. È il caso di molte melodie altrimenti perdute quali *El bosc d'Ardena; Al pe de la montaina; Bel paire cars non vos n'eireis am mi; Vein aura douza, que vens d'outra la mar; Lasa, en can grieu pena*, ecc.

Le fonti musicali del Mistero comprendono l'innodia ecclesiastica, la poesia religiosa e profana in volgare, canti liturgici quali l'*Asperges me*, e le due antifone finali del dramma: *Veni Sponsa Christi e Haec est Virgo Sapiens*.

Alcuni *contrafacta* riprendono melodie trobadoriche, come *Pos de chantar m'es prez talenz* di Guglielmo IX d'Aquitania, e *Reis Glorios, verais lums e clardat* di Guiraut de Bornelh, su cui è intonata la prima melodia del testo, il *planctus* della madre di Agnese. Si trova anche il *contrafactum* di un *contrafactum*, quando Agnese intona *Seiner mil gracias ti rent* sulle note di quell'*Altercatio cordis et oculi* di Philippe de Grève, cancelliere della Chiesa di Parigi (sec. XIII), che, a sua volta, riprendeva *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn.

Degna di nota è la presenza di grandi parti corali, fra cui i canti di conversione delle prostitute, della famiglia di Sempronio, o il *planctus* in morte del figlio del prefetto, eseguito dal coro dei suoi *companhos*.

Le melodie del Mistero comprendono anche il canto del *Silete*, con cui gli angeli presenziano ad alcuni fra i momenti più solenni del dramma, accompagnati da suonatori di flauto o di tromba. Con l'indicazione «Silete» si designava un brano musicale finalizzato a ottenere il silenzio dal pubblico durante gli spostamenti degli attori o altri movimenti scenici. In una didascalia della Passione di Mons (messa in scena nel 1501), ad esempio, si suggerisce di cantare un *Silete* nel caso in cui la discesa di Dio dal Paradiso richieda troppo tempo: «S'il est trop loing, silete»[26]. Quanto alla presenza sulla scena dei musicisti con i loro strumenti, essi erano generalmente collocati nel Paradiso, o su un apposito ripiano, oppure, talvolta, poteva accadere che fossero nascosti dietro tendaggi e che gli angeli tenessero gli strumenti musicali fingendo di suonarli.

Ma vediamo più nello specifico in che modo la musica sia stata impiegata nella realizzazione scenica. Alcuni personaggi sono stati caratterizzati musicalmente. Ad esempio Cristo, che si esprime esclusivamente attraverso il canto, intona tutti i suoi interventi sulla melodia di *Al pe de la montaina*, e sulla medesima forma metrica: la strofa monorima di alessandrini, composta di tre, quattro, o cinque versi. Non si rivolge mai direttamente ai personaggi del dramma, ma ha come unici interlocutori gli arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele, che gli rispondono anch'essi sulle note di *Al pe de la montaina*. I personaggi celesti condividono dunque, nei loro dialoghi, forma metrica e intonazione musicale.

[26] TYDEMAN, *The Theatre in the Middle Ages*, cit., p. 182.

In questo caso, pertanto, più che d'intermezzi lirici sembrerebbe opportuno parlare di "dialoghi cantati"[27].

Una *variatio* a tale schema è costituita dai due interventi dell'arcangelo Raffaele, basati su strofe di quattro versi ottosillabici con schema aabb, cantate sulla melodia dell'inno pentecostale *Veni Creator Spiritus*, che nel secondo intervento dell'angelo viene però designato col titolo del suo *contrafactum* romanzo, il *Planh de sant Esteve*. Si nota qui tutta l'accortezza della scelta dell'autore, che per gli interventi di Raffaele ha previsto uno dei canti liturgici più celebri, che, evidentemente, conosceva sia nella forma latina che in una delle sue trasposizioni in volgare. Alla prima occorrenza, peraltro, l'inno è impiegato in uno dei momenti di maggiore tensione scenica, quando Cristo dice a Raffaele di recarsi all'Inferno a prelevare l'anima del figlio del prefetto, immersa nel calderone bollente: le parole con cui l'angelo si rivolge ai diavoli sono intonate proprio sul celebre inno. Efficacemente, udendo quella melodia tutti i diavoli si dileguano all'istante.

La musica certamente accresce la portata emotiva degli snodi drammatici del testo; in quest'ottica vorrei citare due peculiarità già messe in luce, opportunamente, da Thomas Gérold. La prima riguarda il *planctus* cantato dai *companhos* del figlio del prefetto alla sua morte, uno dei cori più suggestivi, dove è notevole l'impiego in funzione espressiva dei melismi collocati proprio sulle due parole cardine del testo: *mort* e *dolor*. Il secondo esempio occorre nel *planctus* del senatore Sempronio in morte di suo figlio, dove, di nuovo, la musica sottolinea le due parole-chiavi *mortz* e *desconortz*, stavolta mediante tre note ribattute *recto tono*[28]. È probabile che sia da riconoscere qui la figura della *tristropha*, composta di tre note sulla stessa altezza, ciascuna provvista di un leggero accento o inflessione della voce, impiegata al fine di veicolare l'emozione di Sempronio attraverso una sensazione di mancanza di stabilità del suono.

Tutte queste caratteristiche mettono chiaramente in luce il talento drammatico e musicale dell'autore del Mistero, un'opera che dal punto di vista dell'allestimento scenico appare improntata a grandiosa concezione, prevedendo un palcoscenico di notevoli dimensioni, circa cinquanta attori, effetti spettacolari diversificati, apparizioni angeliche e demoniache, interventi strumentali e, soprattutto, un ricco repertorio musicale in grado di enfatizzare gli snodi fondamentali del testo, integrandone e spesso potenziandone l'effetto drammatico.

[27] Cfr. E. Hœpffner, *Les Intermèdes musicaux dans le Jeu provençal de sainte Agnès*, in *Melanges offerts a Gustave Cohen*, Librarie Nizet, Paris 1950, pp. 97-104, p. 98.

[28] Cfr. Th. Gérold, *Les Melodies*, in A. Jeanroy, *Le Jeu de Sainte Aignès*, Champion, Paris 1931, pp. 58-77, p. 67.

Angelo Fàvaro

Un proletario che si chiama artista: A. Moravia e il '68, a mente fredda

Nell'entusiastica recensione all'opera prima, un esordio folgorante e prodigioso, del venticinquenne Marco Bellocchio, che nel 1965 aveva realizzato la regia de *I pugni in tasca*, Alberto Moravia[1] decifrava la complessità della poesia tragica e realistica, ma non neorealistica (benché il neorealismo fosse stato assimilato, come aveva ben inteso Pasolini) del film, con una precisa intenzione-tensione soggettiva, e con una non accidentale valutazione critica:

> Marco Bellocchio ha dato fondo in questo suo *I pugni in tasca* a tutto ciò che di solito costituisce il mondo della giovinezza. In questo film c'è di tutto, davvero: odio e amore della famiglia, ambiguità dei rapporti fraterni, attrazione verso la morte, entusiasmo per la vita, volontà astratta di azione, furore impotente, malinconia morbosa, violenza profanatoria e infine, a sfondo di tutto questo, il senso cupo e fatale di una provincia senza speranza. […] Il regista ha sentito che la violenza della sua polemica contro una certa società non poteva giustificarsi se non esplodendo in tragedia; e così si è posto il problema di come arrivare a inserire fatti grossi quali il matricidio e il fratricidio senza far saltare la fragile cornice naturalistica. Ma non ha saputo o voluto procedere sulla via maestra della normalità e ha preferito la scorciatoia della follia: infatti un uomo normale non può fare se non ciò che può fare, mentre un pazzo può invece fare qualsiasi cosa, salvo poi dare l'impressione che in fondo non ha fatto niente. […] Questa caduta è stata in gran parte evitata dal regista infondendo nel protagonista Alessandro una distorta e funebre coscienza. Marco Bellocchio con Alessandro ha inventato un personaggio molto bello e, specie nel cinema italiano, molto nuovo. L'originalità di questo personaggio sta nel fatto che la criminalità in lui non si nasconde, come avviene spesso nei veri delinquenti, dietro la facciata di un contegno corretto e normale bensì dietro una sistematica e ironica stravaganza. Il personaggio si salva e salva il film attraverso questa stravaganza di tipo

[1] Il presente lavoro, nonostante la mole di materiale bibliografico consultato, vuole far "raccontare" direttamente a Moravia il Sessantotto, dunque la bibliografia secondaria è citata o segnalata per lo stretto indispensabile o quando strettamente necessaria e veramente funzionale.

> amletico che finisce per dare un significato poetico anche ai suoi delitti, quasi riducendoli a espressioni bizzarre ma giustificate del suo stato d'animo[2].

Soltanto due mesi prima, aveva invece firmato la recensione al secondo film di Bernardo Bertolucci, *Prima della rivoluzione*, che Moravia si era ostinato lungo tutto il testo a re-intitolare *Dopo la rivoluzione*, e aveva, in una nota apparsa sul numero del 25.10. 1964 dell'«Espresso», giustificato la sua svista, autocorreggendosi e dicendo che il motivo inconscio che aveva generato quella disattenzione risiedeva nel fatto che il titolo del film di Bertolucci alludeva ad una frase Tayllerand: «Chi non ha conosciuto la vita prima della rivoluzione, non può sapere che cosa sia la dolcezza di vivere», ma poi, tutta la vicenda filmica, invero, era costruita in parallelo e ricalcando la *Chartreuse de Parme*: sia nel romanzo di Stendhal sia nel film sembra apparire più «lo stato d'animo di "dopo" la rivoluzione, stato d'animo depresso […]. La contraddizione ironicamente intenzionale tra titolo e contenuto del film ci ha indotti nell'errore». Per quanto concerne questa esternazione il recensore, considerato anche il *lapsus*, svela quella che definisce a partire dal titolo del suo intervento, *La rivoluzione in salotto*: l'ossimoro di una rivoluzione[3] che si possa realizzare in salotto o dal salotto lascia immediatamente e direttamente comprendere la sostanza del film di Bertolucci e insieme una condizione epocale, che stava ponendo al centro della società l'irrilevanza e gli errori che si compivano nella fase di transizione della comunicazione attraverso la parola letteraria o la narrazione romanzesca, ragione per la quale gli scrittori abbandonano la Letteratura e si dedicano al Cinema, come Pasolini, e il caso di Bernardo è egualmente emblematico: è un poeta[4], giovanissimo, ha soltanto ventitré anni, e ha fatto un film, invece del romanzo che avrebbe potuto scrivere se avesse avuto quella stessa età, ma vent'anni prima. In tal modo l'infaticabile Moravia, dopo una tale premessa, apertamente esprime il suo giudizio:

> *Dopo la rivoluzione*, come dice il titolo vuol descrivere il riflusso e la stagnazione che seguono i grandi sommovimenti delle rivoluzioni. Bertolucci è parmigiano, Stendhal è, o almeno pare, sempre attuale a Parma: non è stato, dunque, difficile al nostro regista operare una contaminazione tra la rivoluzione dell'89 (libertaria, demoniaca e individualista) e la rivoluzione comunista (restauratrice dello Stato, collettivista e portata a risolvere i problemi della giustizia piuttosto che quelli della libertà); e tra i personaggi della *Chartreuse de Parme* e i propri. Così abbiamo Fabrizio, ossia Fabrizio del Dongo, giovane borghese con sentimenti e idee di sinistra, il quale sente sbollire e raffreddarsi nel proprio animo l'ardore rivoluzionario; e la bella e giovane ma nevrotica zia Gina, ossia Gina Sanseverino, di cui egli diventa per poco tempo l'amante. […] Fabrizio, del tutto rassegnato e deluso

[2] A. MORAVIA, *Il mite giustiziere dell'Appennino*, «L'Espresso», 2 gennaio 1966, in ID., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a c. di A. PEZZOTTA, A. GILARDELLI, Bompiani, Milano 2010, pp. 605-608.

[3] G. VIALE, *Il Sessantotto. Tra rivoluzione e restaurazione*, Mazzotta, Milano 1978.

[4] Con la silloge di poesia *In cerca del mistero* (Longanesi, Milano 1962), Bernardo Bertolucci aveva vinto il Premio Viareggio opera prima, nel 1962.

> ormai, sposa una bella e insipida fanciulla di nobile famiglia, rientrando così definitivamente in quella stessa società che nella sua adolescenza egli aveva sognato di distruggere. Bernardo Bertolucci ha fatto un film coraggioso. Non diciamo coraggioso dal punto di vista ideologico o di contenuto; bensì dal punto di vista artistico. Avrebbe potuto come tanti servirsi del cinema come di un mezzo di evasione; se ne è servito invece come di un mezzo di conoscenza e di espressione strettamente personale. […] Anche un certo abuso della parola che, secondo noi, al cinema andrebbe limitata allo stretto necessario, deriva da questo timore di non essere riuscito a spiegarsi completamente. Ma ogni volta che il regista, come nelle sequenze finali dell'opera e del matrimonio, riesce a dominare il dissidio tra la sua ispirazione e il mezzo espressivo di cui si serve, allora il suo tormentato ondeggiare tra cinema e letteratura si risolve e si fonde felicemente in immagini[5].

Il personaggio di Alessandro nella interpretazione di Moravia sembra preconizzare i giovani del '68 con i quali si incontrerà e più spesso scontrerà il romanziere de *Gli indifferenti*, e la «stravaganza di tipo amletico che finisce per dare un significato poetico anche ai suoi delitti», stimola ad individuare, con quella speciale, serrata e decisa sintesi, nella quale è maestro, l'adesione alla nuova misura espressiva e politica volta verso la contestazione, dalla quale non sarà capace di dissociarsi, ma che affronterà a mente fredda, nonostante il coinvolgimento in primo luogo emotivo e secondariamente intellettuale, sempre rimanendo estraneo alle contrapposizioni ideologiche. Il suo lapsus *Dopo la rivoluzione* avrebbe dovuto riferire di un riflusso, di quella stagnazione postrivoluzionaria, ma la rivoluzione del '68 ancora non c'era stata, e Moravia da letterato si era fatto ingannare dalla patina romanzesca, stendhaliana, dai nomi, dall'ambientazione, e non aveva reperito una chiave interpretativa, capace di approfondire, oltre il proprio punto di vista, quell'itinerario che avrebbe portato incontrovertibilmente al '68. Quel che non aveva colto il recensore del film era il rifiuto delle regole e il desiderio, benché frustrato e frustrante di Fabrizio, di rivolta o più esattamente di fare una rivoluzione, attraverso una delegittimazione della borghesia così fragilmente ritrosa verso lo scandalo, che si sostanzia nel film di Bertolucci, uscito proprio nell'anno in cui iniziavano le rivolte a Berkeley, particolarmente nella scelta del matrimonio borghese con la giovane Clelia: nel dittico dialettico claustrofobia-fuga verso la libertà è il nichilismo della rassegnazione ad indicare non la soluzione nella disperazione, ma nell'impotenza. Fabrizio è in crisi con sé stesso, con il PCI, con quella provincia italiana, immobile e borghese, anzi immobilizzata nei propri riti borghesi. Un indizio non secondario di quel che stava per accadere e della contraddizione è da cogliere, nella sua distinzione probante, nei versi di Pasolini con i quali si apre il film.

I due film anticipano, ciascuno a proprio modo, con stilemi e prospettive peculiari, il disagio dal quale originerà la lotta del Sessantotto italiano. Non sono i soli, ma sono

[5] Moravia, *La rivoluzione in salotto*, «L'Espresso», 2 gennaio 1966, in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, cit., pp. 555-557.

paradigmatici di una condizione di esistenza della gioventù, che non trova un effettivo riscontro, non si riconosce nella politica, e che non vuole rimanere impigliata nelle spire di una società ormai narcotizzata e incapace di uscire dalla noiosa pienezza, seguita alla ricostruzione postbellica, e provocata dal benessere del boom economico.

Non bastava che attendere, e tutto sarebbe stato messo in discussione, perché ad essere fatta detonare dai movimenti studenteschi e operai sarebbe stata la contraddizione stessa della ipocrita e falsa perfezione borghese, con la denuncia delle distorsioni del neocapitalismo e della progressiva deprivazione di autenticità della società italiana[6]. È la mistificazione di un'etica fondata sul perbenismo, sulla famiglia borghese, sulla società dei consumi di massa che il '68 attacca, grazie al messaggio, ormai diffuso anche nella penisola, degli intellettuali e dei maestri che ne provocarono prima e ne animarono poi le discussioni, fra i più noti: Herbert Marcuse, Daniel Cohn-Bendit, Rudi Dutschke, o attraverso l'infantile mitizzazione di quelli che venivano considerati eroi, come Mao, Castro, Che Guevara[7].

Quel che il movimento sessantottino conteneva geneticamente, almeno in Europa, era una spaventosa carica eversiva: l'affermazione a tutti i costi del contropotere, senza alcun bilanciamento, che incrementava, mese dopo mese, una cultura della negazione, della destituzione, di una formidabile contestazione, che non era in grado, così spontaneista e affidata a giovani culturalmente e politicamente impreparati, di opporre alcuna alternativa positiva o costruttiva, che non si esaurisse in una comunque tiepida ed evanescente costruzione utopica; l'attacco, sovente inconsulto, all'autorità in quanto tale determinò lo svuotamento di senso della tradizione, dell'educazione, della guida politica, senza una *pars costruens*.

Il conflitto sociale e politico che animò il '68 in Italia se si palesò subito come scontro generazionale, allo stesso tempo, tuttavia, preparò, seppur non direttamente o con una consequenzialità di causa-effetto, la lunga stagione degli anni di piombo, con quell'insostenibile necessità di violenza, di aggressione, di prevaricazione, che incisero fortemente sul tessuto sociale e politico del paese.

Quel che disturbava, o più precisamente non convinceva Moravia nell'uno e nell'altro personaggio, Alessandro e Fabrizio, che in qualche modo avvertivano, ma solo parzialmente e in modo problematico, della prossima contestazione giovanile in Italia, era lo scacco, la resa, il fatto che né l'uno né l'altro portavano a termine, con le loro azioni, un piano veramente anti-borghese, contro-conformista, di trasgressione costruttiva, comunque positivo e propositivo, entrambi erano degli sconfitti, non troppo dissimili dal suo Michele e dalla sua Carla, ma Carla e Michele vivevano negli anni Venti.

[6] M. TOLOMELLI, *Il Sessantotto. Una breve storia*, Carocci, Roma 2008.

[7] Sui giovani del Sessantotto si consulti: G. DE MARTINO, M. GRISPIGNI, *I Capelloni. Mondo Beat, 1966-1967. storia, immagini, documenti*, DeriveApprodi, Roma 1997.

Il '68 sarà caratterizzato da due forze propulsive: l'attivismo dei giovani, studenti universitari e liceali, e degli operai, e l'associazionismo: dal novembre del 1967 e per tutto il 1969, queste forze agiranno in una perfetta corrispondenza di obiettivi e di strumenti[8].

Rimembrando quegli anni, il romanziere romano dichiarerà: «Il fatto, in certo qual modo, per me è sacro, la parola molto meno. Il fare cambia il mondo. La parola, se non diventa a sua volta fatto, non cambia nulla»[9]: così mentre Fabrizio e Alessandro non agiscono, parlano, poco e male, al contrario i giovani contestatori dei movimenti studenteschi e operai parlavano e agivano, manifestavano, occupavano, si opponevano, anche con i loro corpi. Erano azione. Ad Elkann che gli chiedeva cosa pensasse del '68, Moravia argomentava che il movimento del '68, così come la rivoluzione culturale in Cina e le altre forma di contestazione, si era prodotto a causa della "crisi della sinistra marxista". E aggiungeva, dopo aver individuato che in Europa, a Parigi almeno, nasceva dal "marxismo-leininismo strutturale", al quale si univano la contestazione tedesca-americana, rappresentata dalla Scuola di Francoforte, da Marcuse, da Adorno, «per la prima volta in vita mia mi trovai più o meno completamente d'accordo con un movimento politico e che questo movimento politico aveva ben poco di ideologico, anche se le ideologie vi abbondavano»[10]. Una prima aporia del '68 la si deve cogliere in questo movimentismo che, sebbene non aderisca ad alcuna ideologia storica con una precisa connotazione, comunque ha un andamento politicamente rilevante e tale da condurre e unire folle di giovani in piazza, che si esprimono con slogan tratti dalla sinistra, e Moravia lo spiega come «un'ondata in fondo sentimentale che veniva da non si capiva dove e andava non si capiva dove e che si poteva riassumere nel contrario esatto della formula classica marxista: prima la teoria e poi l'azione»[11]. Il carattere veramente rivoluzionario del movimentismo sessantottino consisteva proprio nel fatto che si configurava come azione ma senza uno scopo, senza una solida struttura politica, senza un'ideologia dominante, azione fine a sé stessa. «Era l'epoca delle denunzie di tutte le servitù, da quelle della ragione a quelle della grammatica; da quelle del benessere a quelle dell'ambizione» e così il romanziere e intellettuale accertava: «la contestazione dal punto di vista del sociale e del costume ebbe una grande, innegabile utilità»[12]. Ovvero, quella protesta aveva avuto il merito di migliorare il rapporto fra genitori e figli, insegnanti e studenti, superiori e sottoposti "di ogni genere", e trovava "amabili", dalla distanza di quel 1990, anche le "ingenuità" dei contestatori; inoltre: «la sua violenza non oltrepassò mai i limiti esistenziali di quel che vent'anni prima, abbastanza profeticamente, avevo chiamato "disubbidienza" in un mio romanzo»[13]. Questo dato sarà messo in evidenza da molti concordi o contrari all'ondata di manifestazioni del '68.

[8] G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2003, pp. 217-225.
[9] A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 204.
[10] Ivi, p. 243.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.
[13] Ivi, p. 244.

Moravia, al quale il movimento giovanile del '68 fu abbastanza "simpatico" e con il quale si percepì in una quasi naturale sintonia, era stato coinvolto nella contestazione sia per ragioni anagrafiche, sia di status sociale-intellettuale: egli rappresentava, suo malgrado, tutto ciò contro cui un'intera generazione stava lottando e che avrebbe voluto eliminare. Se il romanziere de *Gli indifferenti* provava una naturale affezione per l'azione e per la rivolta, per l'essere rivoltato, al contempo trovava inaccettabile la cupa violenza bruta: «poi la contestazione fece una scoperta importantissima, lo dico senza ironia, scoprì la violenza di piazza»[14]. A Valle Giulia, gli studenti si opposero e caricarono la polizia, che a sua volta avrebbe dovuto lanciare la carica contro gli studenti. Rimane un elemento: la contestazione riuscì a cambiare lo status quo, e i contestatori italiani, a suo modo di valutare la situazione, assomigliavano a quelli cinesi, «strano a dirsi, [per] il [medesimo] radicalismo estetizzante»[15].

Dunque, il '68 appare ed è vissuto dal romanziere come un fatto latamente politico, inerente alla *polis*, sostenuto da una forte spinta sociale e da un bisogno intrinseco di rinnovamento e da una necessità interiore di partecipazione, che avrebbe dovuto e potuto spingersi fino a mutare sostanzialmente il senso delle relazioni, soprattutto fra superiori e sottoposti, e certamente quel movimento che in una malsana metamorfosi "tradirà" i propri principi ispiratori, tuttavia tracciava una linea di demarcazione netta con il passato, lasciando nell'incertezza di un futuro, che si sarebbe rivelato plumbeo.

Il '68 è stato una fase, lunga ben più d'un anno, della civiltà italiana, con molti eventi parentetici e qualche risvolto che ha varcato gli anni Settanta, interrompendo alcune forme di autoritarismo, di conformismo borghese, di passatismo. E quel che maggiormente amareggiò l'intellettuale, ormai sessantenne, fu la rivoluzione mancata[16], in quanto né gli operai ottennero quasi nulla di ciò per cui lottavano, e quel che ottennero lo persero rapidamente, né gli studenti antagonisti riuscirono a costruire un'alternativa valida, che, varcando la lotta anche creativa, opponesse una continuità attiva e fattiva della trasformazione. Alcuni mutamenti ci furono, ma non furono tali da sostanziare valide conflittualità dialettiche, nuovi modi del pensiero, forme d'azione e di contrasto persuasive e durature; ed anche quel sentimento collettivo e autentico, che aveva sostenuto il '68, sembrava essere confluito tutto nella paura degli anni di piombo; la restaurazione era stata più rapida e più incisiva della rivoluzione.

Osservando gli anni precedenti il '68 e quelli successivi, emerge che nel processo lavorativo non avvengono rilevanti mutamenti, se non a livello di processi produttivi, ovvero di quelli che si sogliono definire i modi della produzione: molto semplicemente

[14] Ivi, p. 249.

[15] *Ibidem*.

[16] Sufficiente riflettere su almeno due volumi che preparano il terreno di molte riflessioni che daranno vita al '68: A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma 1965; M. TRONTI, *Operai e capitale*, Einaudi, Torino 1966. In particolare si vedano la lettera di Mario Tronti e un articolo di Toni Negri in http://www.euronomade.info/?p=7366. Utile l'intervista ad Alberto Asor Rosa di Simonetta Fiori http://www.repubblica.it/cultura/2015/05/23/news/asor_rosa_siamo_rimasti_senza_scrittori_e_senza_popolo_115069316/

si superava il fordismo, ma la classe operaia non ne aveva contezza, né avrebbe saputo o immaginato quel che sarebbe accaduto con il neocapitalismo globalizzante, che tendeva progressivamente ad escludere l'ingerenza della politica. Tempo, spazio, luoghi della produzione si sarebbero trasformati, senza che gli operai o la politica avrebbero potuto agire o arginare alcunché.

La mobilitazione studentesca, che partì dagli atenei e si diffuse nelle piazze, nei centri cittadini, voleva manifestare un profondo disagio, al quale la politica aveva impedito di emergere, e che invece riguardava larghi settori della società: se partecipare e condividere, discutere, affrontare le urgenze del mondo operaio, della scuola, dell'università sembrava l'imperativo dei movimenti del '68, invero le trappole ideologiche, idee confusamente disomogenee, l'incapacità di indirizzare proficuamente l'azione non consentirono la traduzione delle idee in fatti e atti concreti.

Per Moravia bisogna interpretare l'esperienza del '68 in una non consequenziale ma pur tuttavia storicamente almeno susseguente stagione degli anni Settanta, e la distorta relazione fra azione e violenza lo spinge ad un'affermazione decisa contro ogni forma di violenza, e a ribadire, già alcuni anni prima dell'intervista a Elkann, in un dialogo al magnetofono con Enzo Siciliano che: «I giovani del Sessantotto, e quelli che sono venuti dopo, pensano che il mondo vada cambiato, cambiato con la violenza, ma non vogliono sapere perché e come cambiarlo. Non vogliono conoscerlo, e dunque non vogliono conoscere se stessi»; e per questa negazione di conoscenza si sono "respinti" «a uno stato tribale. Ci si rivolta contro il padre e lo si uccide: in fondo, senza darsene ragione»[17]. La versione psicanalitica del '68 convince in modo molto parziale il romanziere, al punto che egli si pone nell'indecidibile condizione di chi, avendo compreso e vissuto da un proprio punto di vista originalissimo gli eventi, non può ricondurli, per l'intrinseca difficoltà a ridurre o a semplificare qualcosa di incontenibile in definizioni o categorizzazioni date, ad un'unità limitante e circoscritta, con questa cognizione dice ancora a Siciliano: «Il Sessantotto è un calderone, dove sono molte cose positive e molte negative». Nella lista degli elementi positivi pone una "evoluzione di tipo antropologico", ribadendo l'idea del miglioramento dei rapporti fra genitori e figli, studenti e professori; per quanto attiene agli elementi negativi, rimarca «la qualità e il tono della generazione partorita da quegli anni. È una generazione priva di pensiero: le è mancata la chiara coscienza di quel che andava fatto e di quel che non andava fatto. È una generazione che si è data in braccio o al terrorismo o al riflusso». E lo si può quasi immaginare Moravia, leggendo le pagine raccolte da Siciliano, spazientirsi e incalzare con il suo tono di voce aspro, inquieto:

> La rivoluzione che "non c'è stata" è quella del marxismo miracolistico dei giovani estremisti. La rivoluzione 'in corso' è altra faccenda. Probabilmente noi viviamo in un universo tutto differente da quello che crediamo. Crediamo in buona fede che si stia verificando da anni una lotta tra capitalismo e comunismo. Probabilmente questa lotta non esiste. Esiste

[17] E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole, idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982, pp. 99-101.

> una crisi dovuta al trasformarsi del mondo. C'è un mondo massificato, e ci sono ovunque le masse. Quel che realmente avviene, ed è in corso, è la rivoluzione industriale. […] È mia convinzione che andiamo verso un tipo di civiltà globale – ad essa conduce la rivoluzione industriale, – non diversa da quella preconizzata da alcuni scrittori di fantascienza che hanno tenuto conto, in senso positivo, del progresso tecnologico[18].

Moravia, senza contravvenire al suo spirito e ai suoi modi, ricorrendo ai consueti strumenti di lettura e analisi della realtà, la letteratura e le arti, Marx e Freud, aveva attraversato quegli anni con una straordinaria curiosità e con la tipica capacità di vivisezionare da anatomopatologo gli eventi: nel febbraio del 1968, si era recato alla «Sapienza», con Dacia Maraini e Laura Betti, per prendere la parola nel corso di un'occupazione, e sostenere gli studenti, ma viene contestato e viene considerato alla stregua di un oppositore[19], e prende piena coscienza di essere divenuto la controparte, soltanto quando viene colpito come da un sasso dallo slogan con il quale viene apostrofato all'entrata nell'aula 1 della Facoltà di Lettere: «Mao sì, Moravia no!»[20] L'accusa ricorrente rivolta al romanziere romano dai giovani contestatori è che lui scrive per il «Corriere della Sera», «giornale della borghesia imperialistica».

All'«Espresso» viene predisposto un dibattito con alcuni studenti, e in tal modo entra nel vivo il '68 di Moravia: egli prova sulla sua persona quale sia il significato di quello slogan, lungamente ripetuto: «Non fidarti di nessuno che abbia più di trent'anni»; tanto ribadito da divenire martellante e quasi un mantra.

Quando inizia il '68 in Italia? Non molto semplice decretare l'avvio di un movimento tanto articolato e differenziato, ma convenzionalmente assumiamo la data dell'1 marzo con la cosiddetta battaglia di Valle Giulia: quando gli studenti in massa attaccano la polizia che sta presidiando la facoltà di Architettura di Roma. Chi ne può essere coinvolto? Oltre gli studenti stessi, intellettuali e letterati, ma che non siano già noti all'interno del sistema culturale italiano. Notevole un fatto peculiare sull'esclusione pregiudiziale tanto di Moravia quanto di Pasolini dalla contestazione: ancora lontani dal '68, fin dal primo numero dei «Quaderni piacentini», rivista di rilievo per la preparazione e la decifrazione dei movimenti e degli atti negli anni Sessanta, fra i libri da non leggere venivano indicati Moravia *Un'idea dell'India* e Pasolini *L'odore dell'India*[21].

Certo il Sessantotto ha, con i suoi modi, provocato e concertato affinché si avviassero quei processi di democratizzazione necessari alla società italiana, giungendo anche ad una vera trasformazione della scuola e dei suoi sistemi, della morale e dei comportamenti degli italiani, ma non riuscì nell'impresa più difficile:

---

[18] Ivi, pp. 101-102.

[19] P. BROGI, *'68. Ce n'est qu'un debut… storia di un mondo in rivolta*, Imprimatur edizioni, Reggio Emilia 2017, p. 74.

[20] S. VIOLA, *Trenta e lode a Mao Tse Tung*, «L'Espresso», 3 marzo 1968, p. 34.

[21] «Quaderni piacentini», Marzo 1962, numero unico, p. 11.

> tradurre queste spinte [degli studenti] in un progetto organico di riforma complessiva delle istituzioni pubbliche. Ma questa opportunità non venne colta dalla classe dirigente e dai partiti che si manifestarono del tutto inadeguati a utilizzare le risorse liberate […] dal movimento, per ridisegnare i rapporti tra stato e cittadini e ricomporre all'interno di un quadro istituzionale rinnovato le fratture aperte dal ciclo di protesta. Qui sta l'anomalia italiana che ebbe come conseguenze sia l'estenuato prolungamento del conflitto sociale nelle fabbriche e nelle scuole, sia la trasformazione del collasso del centro-sinistra in una gravissima crisi politica di sistema[22].

Forse, le parole di Alberto Moravia – apparse sul numero di Ottobre-Dicembre 1968 della rivista *Nuovi Argomenti* – consentono, seppur parzialmente di entrare negli accesi dibattiti epocali, che circa cinquanta anni or sono, hanno animato una opposizione, le cui diramazioni e i cui esiti sono ancora oggi, nonostante tutto, complessivamente difficili da moderare e rendere meramente comprensibili[23]. Sufficiente sarebbe porre in una triplice sinossi il pensiero di Moravia o di Pasolini, della Morante, o di Sciascia e di Fortini, citandone alcuni, per intendere quanto i mutamenti di quegli anni fossero extra-ordinari, in ambiti anche molto lontani e configurassero alcune trasformazioni che direttamente si innestavano nei processi più complessi della società. È certo che il movimentismo sessantottino possedeva i reagenti necessari che avrebbero condotto a mutamenti politici di rilievo in quegli anni, e nei successivi, soprattutto per quanto riguardava la modernizzazione dei sistemi sociali, civili, culturali, nei quali con ogni evidenza entravano i consumi. Il '68 portò la politica oltre e fuori dai partiti, autorizzandosi a scelte e azioni antagoniste, fino alle lotte degli anni di piombo. Se una fame di libertà aveva certamente condotto ad alcune riforme, per le quali ci si mobilitò, il dato più rilevante è quello del coinvolgimento dell'opinione pubblica, della sensibilizzazione dei partiti politici, di alcuni almeno, del mondo della cultura.

Moravia, nel suo primo intervento apparso su *Nuovi Argomenti* ottobre-dicembre 1968 con il titolo *La contestazione studentesca*, sostiene così: «La contestazione studentesca ha rimesso, come si dice, sul tappeto il problema dei rapporti tra intellettuali e politica. L'ha rimesso in maniera drammatica in quanto quegli stessi intellettuali che per anni si sono sforzati di salvare la loro autonomia di fronte a vari sistemi autoritari e totalitari che avrebbero voluto fagocitarli e strumentalizzarli» e fra costoro c'era evidentemente lui, «improvvisamente si sono visti accusare di far parte di quei sistemi. Il risultato di tutto ciò è la confusione»[24]. La rivolta studentesca aveva un bersaglio preciso: il ruolo degli intellettuali rispetto alla politica, quella stessa che avrebbe voluto negli anni, dal fascismo fino alla Democrazia Cristiana, indebolire l'attività degli intellettuali, che esplicitamente avversavano e provocavano il potere politico, e il paradosso consisteva

[22] M. Flores, A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 250.
[23] Si consulti il corposo numero doppio di «MicroMega», 1-2, 2018, *Sessantotto!*
[24] Moravia, *Impegno controvoglia. Saggi, articoli, interviste*, a c. di R. Paris, Bompiani, Milano 1982, p. 127.

nel fatto che ciò contro cui gli intellettuali avevano sempre lottato, adesso, era divenuto ciò di cui venivano accusati di far parte.

Moravia non riusciva ad acconsentire, e lo disse chiaramente e non senza un'amara ironia: «les jeunes me prennent pour une sorte de monument indéboulonnable. Je publié *les indefférents* il y a quarante ans, ne l'oubliez pas. Toujours est-il que je ne me reconnais absolument pas cette autorité qu'ils m'attribuent». E in forma di interrogative dirette retoricamente formulate ghignando, aggiunge: «Quand à "l'establishment culturel", je voudrais bien savoir ce qu'ils entendent au juste par là: s'agit-il d'un consortium de la culture, d'un trust, d'une société secrète? Suis-je le pape?» e completa il suo punto di vista sostenendo che potrebbe riconoscere come fanno molti sociologi che vedono in questa "insurrezione" «la révolte de toute une génération contre le père, contre tous le symboles de l'autorité "paternelle"»[25]. Forse non sarebbe stato proprio adeguato citare gli *Indifferenti* o interrogarsi su "l'establishment culturel", di cui lui medesimo fa parte, almeno dagli anni Cinquanta.

Ancora rispondendo a Nello Ajello, ormai a dieci anni di distanza dai rivolgimenti del '68, e in una situazione italiana molto mutata, in un clima di terrore, causato dalle infauste forme di protesta messe in atto dall'estrema destra extraparlamentare o dell'omologa estrema sinistra, negli "anni di piombo", eversivi e violenti, il romanziere, quasi in un recupero anamnestico recente, e al contempo lontanissimo, ricostruendo quegli eventi e quegli anni li definiva eventi e anni "in rivolta": l'espressione "in rivolta" e l'aggettivo "rivoltato" sono lemmi chiave-interpretativa di tutta la sua opera e del suo essere nel mondo: «La rivolta è l'argomento dominante dei miei libri, il tema fondamentale della mia vita»[26]. Evidentemente *Gli indifferenti*, *Agostino*, *La disubbidienza*, *La vita interiore*, per citarne solo alcuni, narrano i casi di "rivoltati", e Moravia, a differenza dell'amico fraterno, dell'intellettuale suo pungolo, stimato anche nel contrasto dialettico, Pier Paolo Pasolini, che non riusciva ad accogliere della rivolta del '68 la furia e insieme la nevrosi iconoclasta, la sovversione valoriale, l'ansia libertaria e l'oltranzismo scomposto, insieme alla matrice borghese, dissimulata dal frondismo eversivo, invece, al contrario, lui è sinceramente affascinato dal '68, dalla forza contestatrice, come "sintesi vitale, clamorosa, ma non accademica"[27]. «Mi premeva la rivolta, non la politica», per questa ragione «quando venne il '68 mi sentii a mio agio per la prima volta nella vita»[28]: Moravia osserva che la ribellione di quei giovani ricordava a lui il sé stesso di trenta o quaranta anni prima, il se stesso che avrebbe voluto "rivoltarsi" contro il fascismo, e aggiunge che dopo il secondo conflitto mondiale c'era stata una rivoluzione politica, ma non culturale. Tuttavia, ricordando gli studenti con i quali avrebbe voluto dialogare e dai quali, invece, era stato attaccato come un nemico, inesorabilmente un nemico borghese, rileva una contraddizione intrinseca, non di meno messa già in luce diversamente da Pasolini,

[25] J. DUFLOT, *Entretiens avec Alberto Moravia*, éditions Pierre Belfond, Paris 1970, p. 21.
[26] MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a c. di N. AJELLO, Laterza, Bari-Roma 1978, pp. 4-5.
[27] Ivi, p. 5.
[28] Ivi, p. 7.

ovvero che quegli stessi studenti, appunto, non erano proletari, non avevano quasi nulla da condividere con i giovani proletari, non erano nemmeno operai o figli di operai, ma erano "figli di papà". Così il romanziere del recente *L'attenzione* e che, negli anni che precedevano o nei quali si consumava la contestazione, si dedicava alla scrittura teatrale, un teatro impegnato, mettendo in scena: *Il mondo è quello che è*, *Il dio Kurt*, *La vita è gioco*, non fa altro che ultimare una constatazione, non emette un giudizio di merito o moralistico: i giovani che stavano lottando nel '68 erano dei rivoltosi per un senso di colpa, ovvero da una analisi più approfondita fa emergere che la loro colpa è semplicemente di essere ricchi, questo "moralismo malinteso" dei giovani, è per lo "scrittore scomodo" davvero fastidioso e ipocrita. Non può, nel 1978, non individuare come i nuovi contestatori abbiano dei "limiti" invalicabili: 1. Non articolano pensieri compiuti e originali, 2. Parlano per slogan di cui non comprendono il reale significato, perché si fermano alla ripetizione formulare, e comunque l'espressione attraverso slogan decreta la morte della parola, ovvero della sincera e originale manifestazione del pensiero complesso attraverso il linguaggio; 3. Questi giovani "parlano" come notai e sono noiosi[29]. Dunque, il Moravia rivoltato, che ha apprezzato il '68 come liberatorio, non può non stigmatizzare la "cieca violenza momentanea" del terrorismo.

Ci sono almeno due testi moraviani emblematici: il breve atto unico *Perché Isidoro?* del 1967, e il romanzo-saggio in forma di intervista *La vita interiore* del 1978.

Perché Isidoro? è un atto unico di amara denuncia della pubblicità e dei mezzi del neocapitalismo per convincere la borghesia ad abbracciare quel *modus vivendi* fondato sulla società dei consumi, in una conformistica adesione allo stereotipo di modelli asserviti ad un immaginario prestabilito. Bona, la madre (*bonum* al neutro plurale significa anche beni, i beni di consumo?) e Giusto, il padre (*nomen omen*), vorrebbero che il loro figlio non se ne andasse di casa, il ragazzo non vuole dare spiegazioni, chiuso in uno sdegnoso silenzio. L'incomprensione dei genitori è generata dal fatto che nella loro vita, come nella loro casa tutto è perfettamente intonato ai modelli pubblicitari in voga, entrambi sono la rappresentazione esatta della legge del consumo e dell'effetto della pubblicità sull'incremento dei consumi. Isidoro incarna la ribellione del '68: non può che urlare ai genitori nell'angoscia soffocante della sua vita borghese: "merde". Che siano i prodotti che i genitori gli hanno ammannito come strumenti di felicità, o che siano i genitori borghesi, Moravia lo lascia nella sospensione dell'interpretazione degli spettatori. Il romanzo *La vita interiore* vede come protagonista nuovamente un'adolescente dell'alta borghesia, una rivoltata, che attraversa varie fasi, e in un'intervista, fra interrogatorio e confessione, narra la sua progressiva vicenda di trasgressione e dissacrazione, fomentata da una voce esterna ma al contempo interiore, come nella vicenda di Giovanna d'Arco. Non solo troviamo uno dei nodi della poetica romanzesca moraviana, ovvero l'attacco all'istituzione della famiglia, considerata come superata, scabrosa, contro cui esercitare la prima e più radicale forma di rivolta, ma soprattutto è un romanzo sulla realtà della

[29] Ivi, p. 11.

borghesia, incapace di valori, di effettuare una rivoluzione, ignorante e perversa: la voce ordinerà a Desideria di uccidere coloro che rappresentano questa condizione: Tiberi e Quinto.

Se il romanzo è ambientato negli anni Settanta, vi domina l'atmosfera del terrorismo armato, l'idea, come lo stesso Moravia spiega era invece nata prima, esattamente nel '68: «L'idea mi è nata nel '68. Doveva essere un romanzo breve che volevo intitolare *Operazione Oloferne*. Pensavo a un sequestro, a un rapimento, a un ricatto. Un gruppetto di giovani, per motivi politici, lo metteva in atto» e l'esperienza della contestazione giovanile si sarebbe forse esaurita tutta in un momento, ma il romanziere non fu persuaso e, dunque, dopo ben sette stesure, giunse a quella definitiva, e il romanzo arrivò in libreria esattamente un mese dopo il rapimento di Moro. «Erano anni in cui di sequestri simili non se ne parlava: sarebbero venuti poi. Insomma, questi studenti avrebbero rapito un industriale, avrebbero chiesto denaro alla moglie per finanziare il loro gruppo eversivo. Avevo letto quel che accadeva in sud-America: i tupamaros conducevano a segno imprese di questo genere. Intuii che i giovani del '68 le avrebbero importate in Italia. Il romanzo doveva essere qualcosa di assai simile a una *sotie* gidiana, un romanzo ironico. La ragazza del gruppo era già Desideria»[30]. Ecco che la *Vita interiore* configura un documento tutto letterario della parabola del '68 e della ideologizzazione del movimentismo, nonché del riflusso reazionario, fino agli anni di piombo: in dieci anni il panorama italiano, e il romanziere romano ne dà conto con il suo arroventato bisturi, è radicalmente mutato.

Moravia è un intellettuale, affronta il '68 da intellettuale, che è anche un romanziere e un viaggiatore, soprattutto gli è repellente anche solo l'idea ad un'adesione ideologica conclamata o determinata e da sostenere a tutti i costi, un illuminista, in altre parole, perciò nella sua idea così come nella prassi esistenziale: «Il ruolo dell'intellettuale non è forse tanto quello di cambiare il mondo quanto di dire la verità»[31]. Se Moravia ha ancora fiducia nel fatto di poter dire la verità, rivelare che il re è nudo, Pasolini pone, proprio in quegli anni, una riflessione problematica e che mette a fuoco quasi l'impossibilità di dire la verità, e che all'intellettuale non rimane che scandalizzare, perché attraverso lo scandalo possano emergere le contraddizioni e le incongruenze della borghesia nella società neocapitalista![32]

Ecco, questa fiducia permette a Alberto Moravia di incontrare gli studenti, volersi spiegare, desiderare un confronto aperto e sincero, e si reca nella sede dell'«Espresso», per quel dibattito che non era riuscito ad affrontare all'Università, a causa delle proteste. Ci sono Massimiliano Fuksas, Sergio Petruccioli, Oreste Scalzone, Duccio Staderini, Valerio Veltroni[33], e il nostro intellettuale affamato di verità, usando una categoria cara al linguaggio e all'ideologia degli studenti, si definisce subito un "proletario che si chiama

[30] SICILIANO, *Alberto Moravia*, cit., pp. 117-118.

[31] MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 53.

[32] P.P. PASOLINI, *Il Pci ai giovani!!*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, a c. di W. SITI, S. DE LAUDE, Mondadori, Milano 1999, p. 1444.

[33] MORAVIA, *Processo a Moravia*, in *Impegno controvoglia*, a c. di PARIS, Bompiani, Milano 2008, pp. 93-97.

artista", generando una confusione che non consentirà ai giovani contestatori, animati da una inesauribile forza dissacratoria e polemica, di comprendere esattamente il suo pensiero e soprattutto le sue posizioni. Egli, spiega, fabbrica oggetti che sono romanzi, novelle, drammi, chiarisce in tal modo che crea dal nulla con la sua mente. È un artigiano, o un operaio, a suo modo, anche lui. Il lavoro intellettuale è un lavoro da operaio. Inoltre, prevenendo contestazioni degli studenti, aggiunge che non collabora con alcun giornale di partito, perché non fa parte di alcun partito e vuole liberamente esprimere le sue idee. È stipendiato dagli editori, che sono i suoi datori di lavoro. Scalzone interviene sostenendo che qualunque opera letteraria, qualunque prodotto intellettuale è un fatto politico: «Pubblicando novelle sul Corriere della sera, quale che sia il loro contenuto, lei Moravia, prende una precisa posizione politica»[34]. Moravia risponde che non agisce diversamente da un qualunque proletario in regime capitalista: Scalzone interviene sostenendo confusamente che i giovani studenti contestatori propongono e lottano per l'opera d'arte o letteraria che si libera dallo sfruttamento. Scagliarsi contro la cultura egemone, significa per gli studenti, non tanto proporre un'alternativa, quanto piuttosto abbattere l'idea dello sfruttamento degli operai, in quanto sfruttamento di una classe specifica. Moravia, tornando al lavoro dell'intellettuale, vuole far loro afferrare l'idea che nel sistema capitalista attuale ci sono dei ruoli. L'editore è il capitalista, lo scrittore l'operaio o il proletario, cioè un artigiano. Il prodotto letterario, si chiede Moravia, è fatto per il consumo o per la rappresentazione, «c'è una grande differenza tra l'industria culturale e l'espressione artistica. La prima produce un'arte di classe», che deve obbedire alle leggi del profitto, e nei paesi comunisti alle leggi della propaganda. La letteratura è divenuta prodotto di consumo. Moravia vuole richiamare l'attenzione sulla libertà, gli studenti sui canali di comunicazione. Per l'intellettuale quando manca la libertà si mette da parte la scrittura e si combatte con il fucile. Gli studenti identificano allora un Moravia contraddittorio, di fatto non lo è, quando firma i manifesti per la pace e poi pubblica i suoi racconti sul «Corriere della sera» e non su l'«Unità».

Scalzone, in particolare, afferma con decisione che il modo di ragionare di Moravia è ormai passato, riflette gli atteggiamenti dell'intellettuale postbellico di sinistra, degli anni Cinquanta.

Dopo che Moravia ha sostanzialmente rilevato che "l'accumulazione capitalistica" diviene indispensabile in tutti i regimi, Veltroni sposta l'argomento sulla condizione della formazione universitaria, principalmente volta a plasmare tecnici, i quali devono aiutare la struttura capitalistica a divenire sempre più forte e robusta. L'università come creatrice di consenso. Ciò impone agli studenti di essere critici nei confronti degli uomini di cultura: "certi intellettuali per noi sono solo dei questurini". Moravia chiede di fare i nomi, e fare i nomi significa anche conoscere le opere.

Staderini, a questo punto del dibattito, distingue e assegna a Moravia la capacità di aver cercato almeno, attraverso le sue opere, di stabilire un rapporto con la realtà,

[34] Ivi, p. 94.

quindi riconosce al romanziere-intellettuale Moravia di far politica con la letteratura, al contrario di quello che è accaduto con il suo libro sulla Cina[35], che è per certi versi critico con il regime. Per gli studenti, e per Staderini in particolare, la preoccupazione complessivamente è che gli intellettuali di sinistra hanno, nel corso degli anni, cercato di "conciliare l'inconciliabile"[36]. L'idea portante del loro dissenso poggia sul fatto che, ai loro occhi, gli intellettuali siano degli "integrati" nella società capitalistica, anche se si professano di sinistra. Moravia risponde con l'esempio del linguaggio: «mi dispiace dirvelo, perché la vostra rivolta mi è molto simpatica, ma l'altra sera ho sentito gli studenti parlare esattamente come parla la borghesia burocratica e professionista. I contenuti erano magari rivoluzionari; ma il linguaggio rendeva gli studenti integrati, se non altro linguisticamente»[37]. Gli studenti, dunque, si esprimono come la borghesia burocratica e professionista, il linguaggio dimostra la loro integrazione, se non politica certamente sociale ed economica, nel sistema, più e meglio di quanto loro stessi non se ne rendano conto. Il linguaggio è semplicemente la prima dimostrazione di quel che siamo, di quel che veramente pensiamo, delle nostre strutture intellettuali. I significati delle parole con le quali gli studenti stanno controbattendo e dibattendo con Moravia sono l'indizio primo e più sicuro della loro provenienza, della loro formazione culturale e dei loro bisogni, da quel sistema di significati emergono anche i loro valori. L'analisi di Moravia sembra ricalcare quella di Bianciardi: questi giovani sono *onesti ma burocrati*, usano un linguaggio tecnico, non retorico, compatto e "monovalente", che scialbamente non riesce nemmeno a esprimere la loro passione politica. Sono schematici, come avessero indossato un berretto frigio da "rivoluzionari di professione" nonostante la giovane età, mancano di ogni forma di autocritica, non perché non riconoscano l'errore, ma perché non sono consapevoli di essere in errore. Non che il romanziere abbia assolutamente ragione, nemmeno lui in fondo può giungere a capire fino in fondo i giovani contestatori, perché impegnato nell'autodifesa e nell'enunciazione delle sue ragioni.

Per Moravia, la sfida rimane quella da lanciarsi contro l'alienazione prodotta dalla catena di montaggio che annichilisce l'uomo e trovare soluzioni alternative alla produzione di prodotti in serie, è una lotta contro l'inautentico. Petruccioli ribadisce che Moravia non è in quanto Moravia bersaglio degli studenti del '68, ma in quanto rappresentante di una generazione, e spiega lo studente: «Quando lei dice che oggi il problema non è più quello della lotta di classe ma di una lotta contro la civiltà industriale e contro l'etica dei consumi, assume un atteggiamento da suddito. […] Io sono un comunista ma non ho paura di fare dei nomi», e folgora il romanziere quando conferma: «La posizione che Moravia assume a proposito della letteratura è la stessa che secondo me assume Aymonino nel campo dell'architettura e che assumono altri architetti […] quando dicono che basta il fatto di militare in una certa organizzazione politica per qualificare i loro prodotti.

[35] MORAVIA, *La rivoluzione culturale in Cina, ovvero il convitato di pietra*, Bompiani, Milano 1967.
[36] MORAVIA, *Processo a Moravia*, in *Impegno controvoglia*, cit., p. 98.
[37] *Ibidem*.

Questo è un discorso falso»[38]. Lo studente parla di smercio di prodotti, tanto per la letteratura quanto per l'architettura, sotto la falsa etichetta di prodotti dell'ideologia della classe operaia, ma che in realtà non la riguardano in alcun modo. Il criterio di Scalzone è quello del *Black Power*: l'intellettuale non interessa in quanto tale, ma per ciò che può fare per una determinata causa, e specificatamente per la causa della contestazione del '68. Dalle argomentazioni degli studenti Moravia deduce che ciò che loro desiderano è l'affermazione di un'arte completamente politicizzata. Esattamente il contrario di quel che secondo lui dovrebbe essere l'arte: «l'artista è il solo uomo che sia tenuto a rimanere simile ai bambini, cioè a non reprimersi e condizionarsi in favore di una società purchessia. La funzione sociale dell'artista, insomma, è, in certo modo, di essere antisociale»[39]. E inoltre l'artista deve conoscere, e conoscenza vuol dire trasformazione del mondo. Gli studenti, a questo punto, dimostrano di non seguire le argomentazioni e di non intendere le ragioni dell'intellettuale: mentre lui ribadisce il suo ruolo sempre più marginale nella società capitalista, come di fatto è per le arti e la letteratura, loro invece ritengono che sia implicato con l'imperialismo e dovrebbe piuttosto ponderare, quando pubblica, su quali organi di stampa pubblica i suoi pezzi, o per quali editori. Fra lo sfruttatore e lo sfruttato, chiedono pervicacemente a Moravia da che parte sta. «Rappresentare in arte, vuol dire combattere, perché la rappresentazione è demistificazione, accusa e giudizio» risponde il romanziere[40]. Certo è che la risposta migliore Moravia l'aveva già data con il suo *Perché Isidoro?* e quella più completa l'avrebbe formulata dieci anni dopo con *La vita interiore*. A Filippini aveva rivelato che l'ispirazione per Desideria si era accesa in lui osservando una fotografia, fra molte, di una manifestazione del '68, dove si vedeva «una ragazza molto bella, che alza il pugno chiuso e canta»[41].

È il 25 febbraio 1968. Moravia avrebbe continuato a parlare con gli studenti e degli studenti, del '68. Su «Nuovi Argomenti» pubblica una valutazione del momento e di quel che sta accadendo, la dedica agli studenti: duramente afferma che non sono colti, parlano per luoghi comuni, hanno dimenticato l'anima, sono una nuova specie di intellettuali: gli intellettuali ignoranti. Procede per brevi periodi assertivi e a volte paradossali, ma d'una chiarezza indiscutibile. Gli studenti a cui si sta rivolgendo sono formati dai mass-media e dalle scuole, che "fabbricano" menti in serie. «Sovente senza saperlo si rivoltano contro i sistemi [...] ma spontaneamente» e impulsivamente, e vorrebbero al contempo il socialismo (reale sovietico o cinese), e vorrebbero la libertà. Aggiunge poi che ci sono due forme di cultura: quella umanistica dei comunisti, e quella delle scienze umane dei neocapitalisti, soltanto l'intellettuale può fare polemica contro la cultura, il popolo tuttavia è "anticulturale per complesso di inferiorità", gli studenti, come molti intellettuali, diventano anticulturali per sazietà. E stranamente e felicemente conclude

[38] Ivi, p. 99.
[39] Ivi. P. 100.
[40] Ivi, p. 102.
[41] E. Filippini, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria…*, «La Repubblica» 11-12 giugno 1978, p. 3.

l'articolo con il recupero di una propria esperienza personale: «Non ho mai versato una sola lagrima di fronte ai crocefissi di Occidente. La sofferenza, il dolore, la morte non mi commuovono. Ma l'intelligenza sì. Davanti al Buddha di Gwangju, mi sono venute le lacrime agli occhi. Il Budda è un intellettuale e ha visto il fondo delle cose [...]. Mi sono venute le lacrime agli occhi perché ho riconosciuto sulle sue labbra il disperato sorriso della mente. Quella mente che è il solo bene che abbiamo. E che non è la ragione bensì l'intelligenza delle cose»[42].

L'intelligenza delle cose, degli eventi, della storia trafigge e commuove l'intellettuale, romanziere. Mentre gli studenti e gli operai stanno lottando, per sensibilizzare l'opinione pubblica, occupano e manifestano, mentre si cerca un miglioramento delle condizioni sociali, della scuola e dell'università, con la possibilità insieme di vantare maggiori diritti e poter consumare prodotti da parte più persone, mentre si sviluppano nuovi canali di comunicazione anche culturale, e comincia a diffondersi anche una controcultura giovanile, che stava trasformando l'immaginario collettivo, Moravia, che aveva individuato nel Sessantotto un grande movimento di contestazione che metteva in discussione il sistema produttivo e scolastico-universitario, coinvolgendo elementi politici, economici, sociali e di costume, conclude il suo articolo con l'immagine del Budda, che invece è antonomastica rappresentazione di pace e di serenità, ma anche della vita nella sua complessità e difficoltà. Ogni azione prevede una riflessione.

Quel che maggiormente appare evidente e incontrovertibile a Moravia allora, e a noi oggi, nella contestazione studentesca del '68 è propriamente la decisa opposizione fra alcuni intellettuali e i movimenti studenteschi: Moravia vorrebbe riaffermare il ruolo degli intellettuali nell'arte e nella cultura, e questo ruolo è quello di cercare comunque e sempre la vita, gli studenti, in quel momento, stanno cercando solo l'utilità[43]. Non è una questione di ragione dell'uno o dell'altro, ma di vocazione. Gli studenti contestano sia i borghesi, di cui pure sono parte, sia il partito comunista, si oppongono ai quadri, osserva Moravia, ma non sono rivoluzionari, perché la rivoluzione pretende di essere definitiva, loro sono soltanto dei contestatori, e la contestazione non è tanto utopistica da voler veramente la fine del benessere industriale, è soltanto parzialmente contraria al consumismo. E se i giovani contestatori avessero letto *La noia* o *L'attenzione* avrebbero forse intuito, almeno, che Moravia quei temi li aveva affrontati, in modo problematico e non solo ricorrendo ad una "creazione" romanzesca, ma anche esistenziale, e se ne era occupato altresì con l'inchiesta su *Neocapitalismo e Letteratura* pubblicata in «Nuovi Argomenti»[44].

Infine sull'«Espresso» del 29 dicembre del 1968, il romanziere pubblica in forma dialogica il suo ultimo intervento dichiaratamente volto a sondare e spiegare complessivamente e in sintesi il fenomeno '68: immagina due italiani medi, l'uno ignaro e confuso (A), l'altro (B) che invece tenta di spiegare. A dichiara che la contestazione è stata

[42] MORAVIA, *Per gli studenti*, in *Impegno controvoglia*, cit., pp. 109-110.
[43] Ivi, *La contestazione studentesca*, p. 133.
[44] *10 domande su Neocapitalismo e letteratura*, in «Nuovi Argomenti», 67-68, marzo-giugno, 1964.

profonda e radicale, ma B sostenendo che il carattere della protesta è certamente stato globale, distingue che globale non vuol dire universale. La contestazione in Italia, spiega B è contro l'organizzazione autoritaria della società. Ad A che chiede una definizione della società italiana, B risponde che è "noiosa, perché è corrotta". E qui B procede a definire le forme di corruzione, ironicamente ribadisce che tutto è tradizionale in Italia, anche la corruzione, ma c'è una causa più "vasta": l'origine della odierna corruzione sembra doversi porre tutta nella corruzione che il benessere ha generato nella società italiana, ciò è avvenuto grazie alla sospensione dell'intelligenza. È vero che gli italiani individualmente non sono stupidi, spiega Moravia o B, ma l'intelligenza "di una nazione, di una società, di una classe è la sua cultura, e la società italiana è incolta. O meglio dispone di una cultura "eterodiretta, ritagliata nella cultura egemonica". I movimenti giovanili del '68 rappresentano l'immaginazione o l'idealità presente, una specie di media immaginazione politica non veramente utopica, e hanno anche evidenziato le carenze (magagne) della società italiana, nonostante la loro giovane età. In particolare hanno messo in evidenza una società stabilmente classista e consapevole di esserlo. In Italia, ci sono strutture industriali all'avanguardia, ma questi impianti sono collocati in un paese decrepito culturalmente e civilmente, perché questa nazione è per metà uno Stato sottosviluppato, provoca B. Il consumismo è ovunque nel mondo, ma in Italia manca la consapevolezza che il consumismo è un male: ovvero c'è una "feticizzazione degli oggetti indispensabili ad una vita decente e moderna". Gli studenti hanno manifestato la loro demitizzazione del "sistema produzione-consumo", accerta B, hanno contestato la scala di valori e manifestato la sfiducia nei confronti del sistema[45].

A mente fredda aveva condotto la sua requisitoria sul '68, analizzando esattamente, come suo solito, la realtà: quel che ne scaturiva era una precisa idea di Italia, Moravia aveva delineato le ragioni dell'impossibilità di una dialettica politica, foriera di reali trasformazioni epocali, perché non vi era sufficiente cultura, per la povertà intellettuale e la storia degli italiani, ma su tutto per l'ormai pervasiva e poliedrica feticizzazione delle merci. Qualche vera e significativa trasformazione o la spinta alla trasformazione, invero, il '68 la produsse: «senza il Sessantotto non ci sarebbe stata in Italia la grande stagione delle lotte per i diritti civili. […] Lo Statuto dei lavoratori fu esso stesso un effetto secondario del Sessantotto. […] La discussione sul servizio obbligatorio di leva […]. La legge Basaglia […]. L'istituzione del servizio sanitario nazionale […]. Di particolarissimo rilievo fu la spinta cruciale che il Sessantotto diede alla trasformazione del sistema dell'informazione»[46].

Il '68 di Moravia fu il '68 di un escluso, che tuttavia aveva afferrato la valenza mediamente politica del movimento: «Qui in Italia la politica non incide molto sulla vita. Certo eventi come la guerra fredda e il '68 hanno avuto la loro importanza, ma non hanno determinato in maniera consistente la vita delle grandi masse, le quali cambiano

[45] Moravia, *Verso l'ora della verità*, in *Impegno controvoglia*, cit., pp. 137-141.
[46] Editoriale *Ai lettori*, senza firma, al primo numero 2018 di «MicroMega», pp. 4-5.

certo ma non per le rivoluzioni politiche»: nel 1980 così si esprimeva rispondendo alle domande di Igor Patruno, e richiamava con un *exemplum* quello che aveva già comunicato nel dialogo immaginario fra A e B sull'«Espresso»: «ci sono state più importanti rivoluzioni come quella dell'automobile, del consumismo, del nudismo, della televisione ecc. Sono rivoluzioni silenziose ed apolitiche, quelle che cambiano la faccia dell'Italia e questo è significativo se non altro del conservatorismo, diciamo così antropologico, di questo paese». Nella sua onestà intellettuale, Moravia non avrebbe mai potuto non affermare che, dal secondo dopoguerra, il '68 era stato il momento più importante, ma «Io il '68 lo spiego in un modo forse non molto favorevole, con una specie di malinteso politico esistenziale, nel senso che l'Italia è un paese talmente povero che alla fine degli anni Sessanta ha confuso il necessario con il superfluo. Quella del '68 è stata, almeno in Italia, una rivolta moralistica contro l'indispensabile scambiato per superfluo»[47].

Un dato rimane storicamente accertato e indiscutibile: nonostante il pensiero e le idee di Moravia non fossero stati compresi dai giovani sessantottini, a causa di malintesi e pregiudizi, egli tuttavia ma non giunse mai all'invettiva violenta o all'odio, non assunse una posizione di radicale contrapposizione; rimase affascinato dalla polemica, dall'ostinazione, anche dall'elemento ludico intrinseco alla contestazione. Avrebbe, probabilmente, desiderato essere con loro a manifestare, ed è per questo che in quell'unica occasione, discutendo con i giovani universitari, per farsi accogliere nella resistenza sessantottina, si era definito un "proletario che si chiama artista", lui che non aveva potuto partecipare a ben altra Resistenza.

[47] I. PATRUNO, *Le parole ritrovate. Il romanzo perduto dei ragazzi del '77*, Ponte Sisto, Roma 2017, pp. 62-64.

Sabrina Galano

La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco: un romanzo storico, un film, una serie televisiva

1. *Medioevo: il bel inconnu*

Il medioevo, un'epoca storica di grande ricchezza intellettuale, di scambi culturali, di innovazioni e rivoluzioni linguistiche, sociali, letterarie e scientifiche, è ancora oggi considerato, nell'universo visivo e mentale di molti, un periodo "buio", attraversato da catastrofi naturali, guerre, stermini cruenti. Un momento storico in cui padroneggiava la rozzezza dei costumi, l'intransigenza, la povertà sociale e la limitatezza culturale. Insomma un'epoca di arretratezza se comparata al mondo antico o al periodo rinascimentale, immediatamente successivo.

Malgrado questa visione, "condizionata" dalla mediocre conoscenza che, in generale, si ha del periodo, il medioevo continua a conservare il suo fascino agli occhi di una società "ipermoderna" che, pur sentendosi così distante e superiore nei suoi confronti, ne è inspiegabilmente attratta. Una seduzione dovuta, senza dubbio, alla non precisa consapevolezza dei fatti storici, religiosi e sociali di quell'epoca e delle trasformazioni culturali avvenute; una lacuna cognitiva che avvolge il periodo medievale in un alone di mistero e che, di contro, produce, soprattutto nei giovani, una forte curiosità e una bramosa attrazione. Basti pensare alle serie televisive, ai film, ai videogiochi che si ispirano al medioevo, nonché alla nuova letteratura romanzesca che, seppur ambientata in epoca moderna, presenta una scenografia fortemente influenzata dai costumi e dalla società medievale, come ad esempio gli otto romanzi che narrano le avventure di Harry Potter, o narrazioni fantasy ambientate in un'epoca pseudomedievale come *Il trono di spade* o *Il Signore degli anelli*, per citare le saghe più conosciute, caratterizzate dalla forte presenza del meraviglioso che si fonde in maniera del tutto naturale ad un'ambientazione che si propone come realistica e veritiera agli occhi degli ignari e affascinati fruitori.

Ovviamente gli "addetti ai lavori" sono consapevoli che quell'immagine così irreale dell'età di mezzo è il frutto di un lavoro metaletterario e artistico di romanzieri, scrittori, scenografi e registi molto dotati e sicuramente appassionati dell'epoca medievale ma, ovviamente, non interessati a presentarla al pubblico nella sua "vera" realtà storica, perché poco attraente se non arricchita di tutto un bagaglio folcloristico e culturale che, comunque, affonda le sue radici nello stesso periodo cronologico. Non dimentichiamo

infatti che, partendo dai testi agiografici, passando per i romanzi e culminando con i racconti, la maggior parte dei temi meravigliosi, delle vicende narrate, gli eroi e le eroine, traggono spunto dalla letteratura medievale.

L'immagine del medioevo che, in generale, si propone al pubblico contemporaneo proviene proprio da lì, dalla tradizione letteraria dell'epoca, soprattutto francese e anglonormanna, da quel calderone strabordante di tematiche, di leggende, di avventure meravigliose, di racconti fantastici, di eroi mitici, di figure fiabesche che rendono il periodo medievale così misterioso, affascinante e per molti, di fatto, anche straniante.

Un patrimonio testuale e culturale riportato alla luce grazie ad un serio e faticoso lavoro filologico che, dai primi dell'Ottocento è ancora vitale, soprattutto in Italia. Una tradizione letteraria che ha influenzato tutta la produzione europea, sconosciuta a molti, perché insufficientemente contemplata nei programmi scolastici istituzionali ma che, grazie alla trasmissione orale prima, e poi al riversamento su supporti scrittori così durevoli nel tempo, quali i manoscritti, è giunta fino a noi.

2. *La trasmissione della cultura dalla piazza ai media audiovisivi: dal jongleur al regista*

Al di là delle varie rielaborazioni e rappresentazioni letterarie o artistiche delle leggende e delle varie tematiche letterarie medievali, quel che è importante è che esse continuino ad essere tramandate. Si può dibattere all'infinito sulla loro attendibilità scientifica, sul loro rispetto delle fonti di ispirazione, si può criticare la loro superficiale, o a volte inesistente, affidabilità storica o si può, semplicemente, ignorare l'opera stessa di rielaborazione, senza però dimenticare che in un'epoca come la nostra, caratterizzata da un abbandono sempre più significativo del libro e della cultura in generale, i nuovi media potrebbero rappresentare quel "filo d'Arianna" per riuscire a ritrovare la strada della conoscenza.

Si pensi semplicemente, per evitare una lunga e articolata disquisizione sulle tantissime opere letterarie, classiche e moderne, rielaborate e messe in scena a teatro, al cinema o alla televisione, al recente grande successo della serie televisiva *L'amica geniale*, tratta dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante[1] o, per rimanere nel contesto storico medievale, della recentissima serie televisiva *Il nome della Rosa* tratta dall'omonimo romanzo di Umberto Eco. I nuovi canali audiovisivi come il cinema e la televisione sono diventati in breve tempo, soprattutto per i giovani, forse anche inconsapevolmente, i nuovi canali di trasmissione non solo delle informazioni ma anche della cultura e/o del sapere in generale.

Non è mia intenzione addentrarmi, anche perché non ho le giuste competenze, nelle cause storico-politiche e nei meccanismi socio-psicologici legati all'evoluzione delle nuove tecnologie che hanno determinato un massiccio allontanamento delle nuove generazioni dal mondo della carta stampata, ma penso che sia palese a tutti che, attraverso i nuovi

[1] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Edizioni E/O, Roma 2011-2014.

media, la trasmissione della cultura si stia riappropiando di tecniche, seppur rinnovate nella forma, piuttosto antiche, caratterizzate dalla gestualità rappresentativa della *performance* teatrale e dove la voce e l'udito, considerando la nuova tendenza all'acquisto degli audiolibri, tendono a superare la "lettera"[2], ovvero il libro.

Siamo quindi di fronte all'avanzare di nuove tecniche di trasmissione che affondano le loro radici in un tempo assai remoto. Modalità di comunicazione che, in epoca medievale, hanno subito una significativa e fondamentale rivoluzione di tipo linguistico con il passaggio dal latino al volgare, che permetterà anche agli "illetterati", quindi ad un pubblico più vasto, una comprensione più agevole del messaggio poetico, quindi dell'opera letteraria. Attraverso le rielaborazioni dei giullari, la spettacolarità delle loro *performances* che prevedevano, a volte, anche complesse scenografie, travestimenti e la partecipazione di più attori, il popolo aveva l'opportunità di dilettarsi e, allo stesso tempo, di acculturarsi ascoltando e guardando la rappresentazione delle opere letterarie dell'epoca[3]. Non avendo la possibilità di dilungarmi su questo argomento su cui, peraltro, esiste una corposa bibliografia molto interessante e che analizza in maniera puntuale l'evoluzione delle *performances* giullaresche[4], ciò che mi preme sottolineare è che la figura del giullare diventa emblematica in epoca medievale, perché incarna il concetto di cultura e, con esso, anche tutte quelle qualità che un uomo acculturato detiene nell'immaginario collettivo: intelligenza, preparazione e bontà d'animo[5], quest'ultima caratteristica che oggi potremmo definire come "sensibilità artistica". D'altra parte, spesso, un giullare da *actor* diventava anche *auctor* di opere letterarie[6] assumendo un ruolo centrale nella società medievale, così come oggi uno scrittore, collaborando con un regista, può diventare sceneggiatore della propria opera per adattarla ai nuovi media e trasmetterla ad un pubblico più vasto e variegato. La figura del giullare quindi non è scomparsa completamente, si è solo reinventata cambiando nome ma mantenendo inalterata la sua funzione. Il suo ruolo è, oggi, incarnato dallo sceneggiatore o dal regista che, di fatto, compie la sua stessa

[2] L'espressione è ripresa dal titolo del testo di P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Il Mulino, Bologna 1990.

[3] A questo riguardo le conclusioni di Zumthor sull'efficacia della *performance* dei testi medievali, appaiono veramente illuminanti: «La parola poetica, portata così vocalmente, riascoltata di giorno in giorno, favorisce più e meglio di quanto non avrebbe potuto fare la scrittura, la migrazione di miti, di temi narrativi, di forme linguistiche, di stili, di mode su aree a volte immense, che lasciarono un segno profondo nella sensibilità e nelle capacità inventive di popolazioni che niente altrimenti avrebbe avvicinato» (Zumthor, *La lettera e la voce*, cit., p. 95).

[4] La bibliografia sui giullari e sulle loro *performances* è molto ampia ma per la stesura del saggio ho consultato in modo particolare E. Faral, *Les jongleurs en France au moyen age*, Honoré Champion, Parigi 1964[2] e L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Laterza, Bari 1997[4], pp. 110-121.

[5] Cfr. A. Varvaro, *Apparizioni fantastiche*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 204. Nel poema epico occitano *Daurel e Beton*, ad esempio, il giullare Daurel acquisisce un ruolo da protagonista (Cfr. C. Lee, *Il giullare e l'eroe: «Daurel e Beton» e la cultura trobadorica*, in «Medioevo Romanzo», IX, 1984, pp. 343-360).

[6] «Le nom de trouveur ne s'applique pas à une catégorie spéciale d'individus qu'on pourrait opposer aux jongleurs […]. Le trouveur, c'est simplement le jongleur considéré comme auteur» (Faral, *Les jongleurs en France au moyen age* cit., p. 79).

operazione culturale, transmigrando il messaggio letterario in funzione di una rinnovata "piazza" ricettiva e in favore di un nuovo fruitore che non è poi molto diverso da quello medievale ma che usa solo diversi mezzi di comunicazione.

Sul piano delle tecniche e delle modalità rielaborative, così come nell'ambito della ricezione, emergono, difatti, molte affinità e analogie tra la letteratura moderna e quella dell'età di mezzo. Così come la letteratura medievale, anche quella moderna viaggia sulle onde dell'oralità e le odierne produzioni letterarie sono strettamente legate all'*audience*[7]. La struttura dei primi poemi epici e agiografici in versi, molto spesso divisi in lasse, ricchi di formule fisse, accompagnate, non di rado, dalla musica, permettevano al cantore non solo di ricordare più facilmente il testo, ma anche di rielaborarlo a suo piacimento, arricchendolo o riducendolo, a seconda del tempo a disposizione e di adattarlo al gusto del pubblico[8]. Una struttura stilistica "aperta" e rimodulabile che, come vedremo, caratterizza anche molte opere contemporanee. Seguendo le teorie di Lotman è, inoltre, possibile affermare che, sia nel medioevo che nella modernità, i fenomeni artistici, in generale, si presentano come delle "strutture informazionali" che si adeguano alle richieste formulate dai fruitori e ciò rende "dialogico" il rapporto tra pubblico e autore. In questo senso, oggi come allora, le rielaborazioni possono considerarsi come il risultato concreto di quella logica di "domanda e offerta"[9] tra il fruitore e il creatore del prodotto culturale. Quindi da ciò si desume che la scelta che un regista o uno sceneggiatore opera nell'amplificare o ridimensionare avvenimenti o personaggi nel processo di riversamento cinematografico o televisivo di un'opera letteraria, non è dettata esclusivamente dalla sua sensibilità artistica ma è anche legata ad una mera indagine *market oriented* condotta sul "gusto" del pubblico e di monitoraggio del *feedback dell'audience*[10] sulle tematiche e i filoni narrativi più amati dalla massa. Così come succedeva per la letteratura medievale per la quale la ricezione ne condizionava anche la produzione[11], la stessa situazione si verifica per la letteratura moderna. Per entrambe si rivela un'altra modalità del narrato e, come sostiene Virdis, «un narrato che deve primariamente intrattenere […]. La scrittura è in funzione di una 'visione' suggerita attraverso l'orecchio e la "voce"»[12].

In epoca medievale la trasmissione della cultura avveniva nelle piazze o nelle corti ad opera di professionisti che, come si diceva, attraverso l'applicazione di antiche figu-

[7] M. VIRDIS, *Idee di letteratura: Medioevo e dintorni*, in *Idee di letteratura*, a c. di D. CAOCCI e M. GUGLIELMI, Armando Editore, Roma 2010, pp. 56-69, p. 69.

[8] Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Einaudi, Torino 1992, p. 15. Inoltre come sostiene Ong: «Ogni tipo di memorizzazione orale, comunque è soggetta a delle variazioni che dipendono da pressioni sociali dirette: i narratori narrano ciò che il pubblico richiede o è disposto a tollerare. […] Le aspettative del pubblico possono infatti contribuire a fissare temi e formule» (W. ONG, *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 99).

[9] Cfr. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, cit., p. 18.

[10] C. NARDELLO, *Il marketing del prodotto televisivo*, in *www.slideshare.net/Dede984/6-il-marketing-del-prodotto-televisivo*, 2010.

[11] VIRDIS, *Idee di letteratura: Medioevo e dintorni*, cit., p. 57.

[12] Ivi, p. 58.

re retoriche come quelle dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio*, arricchendo o eliminando avvenimenti e personaggi nella loro *performance* dell'opera letteraria, intrattenevano le grandi masse. Le *performances* medievali avevano, spesso, le stesse caratteristiche delle moderne serie televisive, erano episodiche e andavano avanti per più giorni. Da ciò si evince che la serialià dell'opera letteraria non è un'invenzione dei nostri giorni, così come la sua rielaborazione per adattarla ad un pubblico più ampio.

Molte sono le opere letterarie moderne che hanno subito il processo di transmedialità basato sulla decostruzione e rielaborazione del testo per adattarlo ad una divulgazione diversa e indipendente dalla carta stampata, ma in questa sede mi occuperò dell'esempio offerto dal già citato celebre romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco, un romanzo storico transmediato prima in un film e, recentemente, in una serie televisiva.

3. *Umberto Eco ne «Il nome della rosa»: un filologo, un amanuense, un investigatore*

La struttura de *Il nome della Rosa* di Umberto Eco è molto articolata e riprende, in generale, anche quella dei racconti orientali poiché presenta un primo racconto che funge da cornice all'intero romanzo. Il testo inizia, difatti, con la narrazione in prima persona dello scrittore che spiega al lettore la genesi della sua opera, anticipando, come spesso succede nei prologhi ai testi medievali, le tematiche del suo romanzo, ma non solo, poiché leggendo questo proemio, un lettore attento discernerà anche le tre principali allusioni che, in un continuo gioco citazionale, evocativo e ironico, l'autore rivolgerà, anche nel prosieguo, al lavoro filologico, a quello dei copisti e a quello dei "giallisti".

Il romanzo inizia con la narrazione di un viaggio a Praga quando, in attesa di un amico che avrebbe dovuto accompagnare l'autore-protagonista nel suo viaggio, il giorno 16 agosto 1968 gli «fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale Abate Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'edition de Dom J. Mabillon*» (p. 5)[13]. Con la precisione di un filologo, lo scrittore descrive il contenuto del libro datato 1842, informando il lettore che esso riproduceva fedelmente un manoscritto del XIV secolo appartenuto al monastero di Melk. Dopo un accenno sintetico, ma anticipatorio, alla trama del libro: «leggevo, affascinato, la 'terribile' storia di Adso da Melk» (p. 5), alla stregua di un amanuense «ne stesi una traduzione, su alcuni grandi quaderni della Papeterie Joseph Gibert» (p. 5) e, riprendendo le tipiche frasi dei copisti riportate nelle introduzioni al loro lavoro dice: «su cui è tanto piacevole scrivere» (p. 5). Il suo accompagnatore si rivela però non affidabile dato che gli ruba il libro e quindi Eco si ritrova solo con «una serie di manoscritti di mio pugno, e un gran vuoto nel cuore» (p. 5). La spiacevole disavventura non lo ferma e, arrivato a Parigi, continua le sue ricerche come un investigatore ossessionato da un

[13] Le citazioni sono riprese dall'edizione di U. Eco, *Il nome della rosa*, La Biblioteca di Repubblica, Industria Gráfica S.A., Barcellona 2002.

caso difficile da risolvere e, solo dopo due anni, durante i quali si era quasi convinto che il libro perduto fosse ormai irrecuperabile e che, probabilmente, si trattasse di un falso, a Buenos Aires, per puro caso, trova sui banchi di un libraio antiquario un libretto scritto in castigliano che, pur non contemplando la vicenda di Adso de Melk, contiene numerose citazioni di episodi del manoscritto di Vallet. Questo inaspettato ritrovamento lo porta a concludere che «l'Abate Vallet era esistito e così certamente Adso da Melk» (p. 7). Decide così, non senza dubbi e perplessità, di

> dare alle stampe la mia versione italiana di una oscura versione neogotica francese di un'edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del trecento […] e a presentare come se fosse autentico il manoscritto di Adso da Melk (pp. 7-8).

L'opera di Eco quindi si presenterebbe come un lavoro filologico che ha come obiettivo quello di realizzare una traduzione letterale in italiano di un volgarizzamento francese di un'opera latina, senonché questo progetto scientifico si basa su un ritrovamento di un manoscritto puramente immaginario. Eco quindi non è un vero filologo e Adso da Melk non ha mai vissuto in gioventù «eventi mirabili e tremendi» (p. 8) che ebbero luogo nel 1327 in un'abbazia di cui «è bene e pio si taccia ormai anche il nome» (p. 8). Così come, in realtà, Eco non ha posseduto nessun codice, allo stesso modo Adso non ha mai trascritto le sue memorie quindi, per dirla alla maniera filologica, Eco non ha mai operato una *mise en romanz* di un testo latino, ma ha *escrit un romanz*, un'opera in cui i due racconti, il suo e di Adso, si fondono uno nell'altro, creando un'identità tra i due protagonisti-narratori che diventano un tutt'uno.

Il racconto principale del romanzo racchiude al suo interno la storia drammatica vissuta dal giovane Adso, novizio dell'ordine dei benedettini del monastero di Melk, e del «dotto francescano, frate Guglielmo da Baskerville» (p. 15), inviato dal suo ordine presso un importante monastero benedettino per partecipare ad una disputa religiosa sul destino degli ordini mendicanti che proclamavano la povertà di Cristo. Schierati con l'Imperatore Ludovico, i francescani erano invisi al Papa avignonese Giovanni XXII che non solo aveva condannato le loro proposizioni ma si era anche macchiato di delitti vergognosi come quelli perpetrati contro i cavalieri templari accusandoli di eresia.

All'interno di questa fantomatica seppur splendida e importante abbazia benedettina, sede di una delle più ricche e importanti biblioteche della cristianità e di uno *scriptorium* tra i più attivi dell'epoca in tutt'Europa, i due si ritrovano coinvolti in una serie di delitti e di morti misteriose legate tutte alla biblioteca, un luogo inaccessibile a tutti i monaci tranne al bibliotecario, Malachia da Hildesheim, poiché solo lui sa muoversi nel labirinto dei libri. «La biblioteca si difende da sola, insondabile come la verità che ospita, ingannevole come la menzogna che custodisce. Labirinto spirituale, è anche labirinto terreno» (p. 39), se si entra si rischia di non trovare la via d'uscita.

Alla fine del romanzo, il racconto principale chiude la narrazione con il ritorno di Adso, dopo molti anni, sul luogo dove si ergeva l'abbazia e dove egli ritrova solo un cu-

mulo di macerie sotto le quali si nascondono ancora folii volanti e pezzi di pergamene, unica testimonianza di un celebre centro culturale ormai distrutto.

L'intreccio giallistico del racconto inizia quando l'Abate Abbone chiede a Guglielmo di Baskerville, un tempo un inquisitore che si era distinto per perspicacia e umanità, uomo di grande intelletto e cultura, sagace, acuto ma, allo stesso tempo, prudente «per coprire […] in modo da poter eliminare la causa del male senza che il colpevole venga additato al pubblico disprezzo» (p. 31), di investigare sui misteriosi delitti avvenuti, prima che giunga la delegazione del Papa per la disputa. Un incontro politico e religioso presenziato da un altro personaggio anch'esso cardine ma, come conviene ad una buona costruzione di un racconto, antitetico alla figura di Guglielmo, l'inquisitore domenicano Bernardo Gui, definito il «martello degli eretici nel tolosano»[14].

Al racconto centrale si intersecano altre storie secondarie come quella di Salvatore, il monaco profugo, che rappresenta nel romanzo il grottesco e il mostruoso, l'analfabeta dal viso orripilante che parla un suo particolarissimo volgare costruito da tante lingue disparate che sottolineano il suo vissuto da uomo errante. C'è poi la storia di frate Ubertino presentato come un uomo di cultura, famoso per i suoi scritti, tanto da aver anche influenzato Dante[15].

L'incontro tra Guglielmo e Ubertino, il discorso di Ubertino ad Adso ed in seguito l'interrogatorio di Guglielmo a frate Remigio, permettono allo scrittore di operare "amplificazioni" storiche sulla tematica dell'eresia religiosa, partendo dal movimento dei francescani, descrivendo i problemi politico-religiosi che condussero al proliferare di molteplici movimenti che si distaccarono dalla dottrina ufficiale della Chiesa, per poi inserire la triste e cruente storia del movimento eretico di fra Dolcino. Inoltre si mescolano alla trama del racconto diversi fili narrartivi sulle debolezze umane, sui vizi e gli atteggiamenti poco ortodossi degli stessi monaci dell'abbazia, come ad esempio la sodomia, la bramosia di ricchezze, la superbia, il tradimento, la lussuria. L'incontro di Guglielmo con Jorge da Burgos, l'anziano bibliotecario che, a causa della sua veneranda età e, soprattutto, della sua cecità, è stato costretto a lasciare il suo lavoro, permette ad Eco di introdurre nel testo un'ampia disquisizione etica e letteraria sull'arte della "commedia" classica e sulla liceità del riso.

A questi filoni narrativi se ne intreccia in più uno completamente diverso che, seppur breve, permette all'autore di sviluppare una nuova tematica, quella riguardante la concezione della donna nel basso medioevo. In un'epoca di grande "confusione" religiosa, nella quale il fatto stesso di provare un sentimento per una fanciulla poteva essere considerato, se non ufficializzato, come un atteggiamento eretico, e la donna, soprattutto se povera e sola, facilmente poteva essere additata come una meretrice e per questo messa al rogo senza nessuna possibilità di appello, permette allo scrittore di inserire il tema dell'inquietudine amorosa. L'incontro amoroso tra Adso e la fanciulla senza nome, una

[14] La descrizione di Bernardo Gui è presente alle pp. 283-285 (Eco, *Il nome della rosa*, cit.).
[15] Ivi, p. 49.

popolana, forse anche lei una profuga perché non parla il "latino" conosciuto dal giovane novizio e che, come poi si scoprirà, si presta ai servigi lussuriosi di Remigio pur di ottenere qualcosa da mangiare, permette l'inserimento di diverse riflessioni, da parte del giovane novizio e di Guglielmo, sulla concezione del sentimento amoroso e, in generale, sulla condizione femminile.

Nonostante la presenza di cotante amplificazioni, il tema principale de *Il nome della rosa*, ovvero il giallo e le investigazioni portate avanti dal saggio e acuto Guglielmo e dal giovane Adso alla ricerca della verità sui macabri delitti, non è mai posto in secondo piano nel romanzo e le divagazioni storiche, le ampie descrizioni dei luoghi e dei personaggi, accompagnate dalle varie citazioni latine, non solo arricchiscono la trama ma rendono consapevole il lettore permettendogli di approfondire il contesto storico-sociale in cui essi si muovono i vari attori, consentendogli di capire meglio le loro azioni, le loro motivazioni interiori e di instaurare, soprattutto con i protagonisti, un sentimento di empatia.

Il romanzo di Eco è, con una definizione condivisa, un libro che parla di libri; il labirinto della biblioteca allude al labirinto psicologico in cui si muovono tutti i personaggi; la ricerca della verità sui delitti è la ricerca dell'espiazione delle proprie colpe[16]; il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, motivo e causa degli omicidi seriali commessi da Jorge da Burgos, rivela l'obiettivo principale perseguito dallo scrittore lungo tutta la narrazione, ovvero che «si sta facendo soprattutto dell'ironia»[17]. Difatti nell'ultimo interrogatorio che Guglielmo fa a Jorge da Burgos, Eco riversa nelle parole del colto e sagace frate francescano il senso profondo del suo romanzo:

> La commedia […] non racconta degli uomini famosi e potenti, ma di esseri vili e ridicoli […]. Raggiunge l'effetto di ridicolo mostrando gli uomini comuni, i difetti e i vizi. Qui Aristotele vede la disposizione al riso come una forza buona, che può avere anche un valore conoscitivo, quando attraverso enigmi arguti e metafore inattese, pur dicendoci le cose diverse da ciò che sono, come se mentisse, di fatto ci obbliga a guardarle meglio […]. La verità è raggiunta attraverso la rappresentazione degli uomini, e del mondo, peggiori di quello che sono o di quello che crediamo[18].

L'immagine della rosa chiude il romanzo: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, la rosa antica esiste solo nel nome, possediamo solo nudi nomi. Un esametro

[16] Si veda a questo proposito l'articolo di E. GIUDICI, *«Il nome della rosa»: la recensione del romanzo di Umberto eco*, in *www.mondofox.it/2019/03/04/il-nome-della-rosa-la-recensione-del-romanzo-di-umberto-eco/*, 2019.

[17] A. GNOLI, *Eco: Così ho dato il nome alla rosa*, in *www.repubblica.it/cultura/2016/02/21/news/umberto_eco_cosi_ho_dato_il_nome_alla_rosa_-133898314/*, 2006.

[18] ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 446-447.

che, tirando le fila del discorso narrativo, ricorda al lettore che le cose si conoscono solo in superficie e spesso non si riesce a coglierne l'essenza[19].

In un'intervista rilasciata al quotidiano *La Repubblica* nel 2006[20], Eco paragona la sua attività di intellettuale al "bordeggiare" che, nel lessico marinaresco, significa dare colpi al timone per viaggiare controvento, andando da una parte all'altra e continua dicendo: «ritengo che la poetica del bordeggio faccia parte della mia attività intellettuale. Posso scrivere una saggio su Tommaso d'Aquino e subito dopo una parodia del medesimo. Proprio come dare un colpo al timone. Bordeggio per non prendere troppo sul serio ciò che faccio». Eco, attraverso le citazioni e il gusto del collage ha cercato di «spingere la letteratura dentro una dimensione massimalista» nella quale viene esaltata la sua «propensione al gusto della deformazione parodistica» perché lui, fondamentalmente, si definisce uno scrittore parodico. Difatti, quando gli si chiede cosa l'abbia ispirato a scrivere tale romanzo, egli risponde che i suoi romanzi non sono mai iniziati da un progetto bensì da un'immagine e l'immagine che gli ha dato l'idea di scrivere *Il nome della rosa* è il ricordo di lui stesso nell'abbazia di Santa Scolastica mentre legge gli *Acta Sanctorum* divertendosi molto e immaginando che un fulmine colpisse un monaco nell'atto di leggere *Il Manifesto*. Da qui nasce l'idea di riportare la storia in epoca medievale e scrivere di un monaco che muore sfogliando un libro avvelenato, un topos letterario che, da buon narratore citazionista e parodico, lo ha divertito ancor di più.

4. *Dal libro ai media: Giacomo Battiato VS Jean-Jacques Annaud*

25 milioni di copie vendute, distribuito in 35 Paesi, *Il nome della rosa* può essere a giusto titolo considerato uno dei capolavori letterari internazionali, simbolo del postmoderno europeo, divenuto un "classico" della letteratura italiana e che, sicuramente, ha incoraggiato molti scrittori a seguire il filone dei romanzi storici[21].

Un romanzo che già nel 1986 valica i confini della carta stampata approdando in un universo mediatico molto più vasto, quello del cinema e, oggi, della televisione.

Semiologo, saggista, medievalista, Umberto Eco non ha scritto solo romanzi ma parte dei suoi studi si sono concentrati sul mezzo televisivo e sui suoi linguaggi. Lo scrittore quindi aveva già affrontato questo argomento e si era già interrogato sulle potenzialità dei nuovi mezzi di comunicazione commentandone, dal punto di vista politico, etico e sociale sia gli effetti positivi che negativi.

---

[19] Cfr. A. Ponzano, *La biblioteca è un labirinto: perché leggere «Il nome della rosa» di Umberto Eco*, in *www.centodieci.it/2018/11/nome-rosa-umberto-eco-perche-leggerlo/*, 2018.

[20] Gnoli, *Eco: Così ho dato il nome alla rosa*, cit.

[21] Cfr. P. Di Stefano, *Eco: così ho rivisto «Il nome della rosa» ma salvatemi dai critici militanti*, in *www.corriere.it/cultura/libri/12_gennaio_31/di-stefano-eco-nome-rosa_2f91ca48-4c25-11e1-8f5b-8c8dfe2e8330.shtml*, 2012.

I saggi di Umberto Eco sulla televisione rivelano, infatti, che lo scrittore era molto interessato alle serie televisive e non solo da un punto di vista strettamente semiotico ma anche perché esse si presentano come un adattamento moderno di una tradizione culturale e letterararia che affonda le sue radici in un passato molto antico: le tragedie greche erano opere seriali così come i poemi epici o i lunghi romanzi medievali. Inoltre il semiologo Marrone, che di recente ha raccolto e pubblicato i saggi del romanziere sulla televisione[22], ci ricorda che *Il nome della rosa* è stato scritto «da uno studioso che conosceva bene le regole della narrazione […]. La struttura di questo romanzo è un orologio, e dunque si presta alle trasposizioni filmiche o televisive»[23].

Il primo esperimento transmediale dell'opera di Eco è stato il film di Jean-Jacques Annaud che «fu un flop negli Stati Uniti dove fu anche bocciato dalla stampa ma ebbe un enorme successo di critica e di pubblico in Europa»[24]. Alle reiterate richieste da parte dei giornalisti di un commento dello scrittore sul film a causa di notizie che parlavano di un suo dissenso sull'interpretazione che il regista aveva dato al suo romanzo, egli rispose con una dichiarazione: «Annaud ha deciso di definire nei titoli di testa il suo film come un palinsesto dal Nome della rosa […]. Si tratta dunque di due testi diversi ed è bene che ciascuno abbia la sua vita»[25].

La serie televisiva diretta da Giacomo Battiato ha avuto, invece, un primo *placet* dallo stesso Eco che ne aveva letto la sceneggiatura e poi, una volta terminate le riprese, da parte dei familiari più stretti, che hanno accordato al regista il grande onore di poter utilizzare la formula "da" *Il nome della rosa* di Umberto Eco, il che sottolinea che l'opera del regista italiano è stata ritenuta, nella sua trasposizione seriale, fedele al romanzo.

Al di là di questi due differenti riconoscimenti autoriali, entrambi gli adattamenti scenografici si sono avvalsi della bravura di un cast di attori veramente "stellari". Nel film di Annaud i panni di Guglielmo da Baskerville sono indossati da Sean Connery, il primo 007, che mette in risalto soprattutto le doti intuitive e l'acutezza del perfetto detective; nella serie diretta da Battiato il ruolo è affidato a John Turturro che invece sceglie di caratterizzare diversamente il suo personaggio, facendo emergere il suo lato più intimo di grande uomo di cultura, smanioso di perdersi nel labirinto della biblioteca non tanto alla ricerca della soluzione del caso, quanto per il fascino di un luogo in cui un intellettuale della sua levatura potrebbe anche perdere la ragione dinnanzi alla possibilità di godere di cotanto sapere. Ma, come giustamente asserisce il critico cinematografico Franzì, dinnanzi ai pareri contrastanti del pubblico, diviso in sostenitori del film e quelli della serie televisiva, non è possibile mettere a confronto le due trasposi-

[22] G. MARRONE, *Umberto Eco. Sulla televisione: scritti 1956-2015*, La nave di Teseo, Milano 2018.

[23] M. MARINO, *Gianfranco Marrone: Le serie tv? Sarebbero piaciute a Umberto Eco, perché…*, in *www.tp24.it/2019/03/14/cultura/gianfranco-marrone-serie-sarebbero-piaciute-umberto-perche/131847*, 2019.

[24] G. MARIANI, *Dieci cose da sapere su «Il Nome della Rosa» di Umberto Eco*, in *www.lettera43.it/it/articoli/cultura-e-spettacolo/2019/03/04/umberto-eco-libro-il-nome-della-rosa-serie-tv/229769/*, 2019.

[25] L. BENTIVOGLIO, «*Il* nome *della rosa*»: *Eco parla del film di Annaud*, in *www.ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/10/12/il-nome-della-rosa-eco-parla-del.html*, 1986.

zioni multimediali[26] non solo perché distanti cronologicamente tra loro e quindi rivolte ad un pubblico diverso, non solo perché frutto di due differenti livelli di "lettura" del testo ma, soprattutto, perché declinate su un lasso temporale diverso: Annaud ha avuto a disposizione circa tre ore per la sua rielaborazione, Battiato circa otto ore. Il regista francese ha quindi preferito puntare sul giallo storico «prosciugando quasi per intero quell'impianto teologico, non rappresentabile su grande schermo»[27], il regista italiano è stato invece capace di «contenere gli innumerevoli rivoli narrativi che dalla storia gialla si dipanano toccando gli ambiti più disparati»[28].

5. *Le varianti tra il romanzo e la serie televisiva*

Come si evince dalla descrizione della struttura del romanzo, *Il nome della rosa* contiene tanti spunti e filoni narrativi che si prestano ad essere amplificati ulteriormente. Il romanzo è un metatesto ricco di storie, allusioni e rimandi che, come si diceva, permette diversi livelli di lettura, quindi di interpretazione e di rielaborazione. Ed è quello che hanno compiuto Giacomo Battiato e gli sceneggiatori della serie televisiva dando vita e spessore ai racconti secondari del romanzo, attraverso un processo di decostruzione e rielaborazione, attenti, però, a non snaturare il testo originale e a non perdere mai di vista il tema portante della narrazione. In questa operazione, di contro, qualcosa è stato anche "ridimensionato" o "tagliato" e, accanto alla comparsa di personaggi o avvenimenti inesistenti nel romanzo, altri sono stati invece letteralmente eliminati nella trasposizione televisiva.

Ad esempio i due più evidenti tagli eseguiti riguardano la figura di Ubertino da Casale e le due descrizioni sia del portale dell'abbazia che della *Coena Cypriani*. Soppressioni, queste ultime, comprensibili perché difficilmente adattabili ad una rappresentazione televisiva. Meno chiara, a prima vista, risulta, invece, quella di Ubertino che, nel romanzo, ha un ruolo chiave poiché permette allo scrittore di affrontare il problema delle eresie.

Le scelte operate da Battiato non possono essere definite vere e proprie omissioni bensì destrutturazioni degli episodi e di una loro ricomposizione in una chiave narrativa diversa. Ad esempio la lunga descrizione del portale dell'abbazia è sostituita nella *fiction* con le immagini del portale, totalmente ricostruito a Cinecittà, davanti al quale Adso si

[26] Cfr. G. Franzì, «*Il nome della rosa», dal libro al film alla serie*, in *www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/03/25/nome-della-rosa-libro-serial/*, 2019. Il giornalista inoltre afferma che «tali detrattori, prima di tutto, contestano quasi il reato di lesa maestà nei confronti del dittico libro/film, senza considerare che, tra uno e l'altro, ci sono stati: Moni Ovadia che ha letto per Rai Radio3 un adattamento radiofonico in 35 puntate; una rappresentazione teatrale di Leo Muscato, un videogioco spagnolo dal titolo *La abadia del crimen*; un'avventura grafica *Murder in the Abbey*; diversi giochi da tavolo; versioni a fumetti targate Disney, come *Il nome della mimosa*, e Bonelli, come lo zagoriano *L'abbazia del mistero*; ed infine epiche *suite metal* suonate dagli Iron Maiden in *The Sign of the Cross* e dai Ten nell'album *The Name of the Rose*».

[27] *Ibidem*.

[28] *Ibidem*.

sofferma per contemplarne le immagini incise, con un'espressione al contempo incantata e terrorizzata. Questo inquietante e straniante momento descritto da Eco è ricreato dal regista attraverso la comparsa improvvisa di Salvatore, con l'obiettivo di far sobbalzare Adso dinnanzi alla mostruosità del frate che, per assonanza visiva, rende realistica la visione apocalittica delle figure del portale.

Le immagini della descrizione della *Coena Cypriani*, invece, compaiono quando Adso, persosi nel labirinto della biblioteca e inebriato dal fumo di un incensiere, vede prendere vita le miniature del manoscritto dell'opera in questione. Vi è quindi un parallelismo con il romanzo poiché, così come nel libro la descrizione rientra nel sogno del giovane novizio nell'ascoltare il *Dies irae*[29], nella serie essa viene inserita in occasione della sua visone causata dalla droga mischiata all'incenso.

Per quel che concerne la soppressione di Ubertino, essa è giustificata dal fatto che il suo compito è affidato ad altri personaggi che, attraverso dei *flashback* della loro vita, permettono al regista di ricostruire storicamente la storia di fra Dolcino e, al fruitore, di capire meglio le dinamiche politiche e sociali che vedono la presenza nell'abbazia di monaci *borderline* come Salvatore e Remigio, ai quali, nella serie viene dato ampio spazio.

Salvatore è presentato nella *fiction* come il monaco che produce la carta per gli amanuensi, una *trouvaille* che, seppur inventata, ben si integra nel complesso della narrazione dato che l'abbazia è sede di un grande ed importante *scriptorium*. Egli, come nel romanzo, è presentato come un servo fedele di Remigio ma, nella serie, attraverso una rielaborazione amplificata delle tante informazioni sulla storia degli eretici disseminate nel romanzo, il regista fornisce al telespettatore notizie sul suo passato e sulle circostanze del suo incontro con il frate cellario.

Come dicevo, con la scomparsa del personaggio di frate Ubertino, è attorno a Remigio che ruota tutta la vicenda del movimento di fra Dolcino, è lui che ne detiene la memoria storica e le prove a carico dei terribili peccati commessi dagli eretici che seguivano la sua dottrina. É attraverso i ricordi del frate che Battiato mette in scena la tragica storia della messa al rogo del fraticello Michele e del supplizio di Dolcino e della compagna Margherita, solo accennata nel romanzo, e collega la loro triste e macabra fine all'azione inquisitoria di Bernardo Gui. Ed è tramite la rielaborazione del personaggio di Remigio, che incarna le stesse funzioni di una "glossa" in un manoscritto, che il regista inserisce nella trama una figura completamente nuova: Anna, figlia di Dolcino e Margherita che, spinta da un sentimento di vendetta nei confronti di Bernardo Gui non tanto per aver causato la morte dei suoi genitori, quanto per quella di suo marito e suo figlio, va alla ricerca dell'inquisitore per ucciderlo.

Così come nel film di Annaud l'attore Sean Connery è stato presentato più come uno 007 che un frate francescano, allo stesso modo Anna, nella serie di Battiato, ricorda i personaggi femminili del *Trono di spade* come Arya Stark o Ygritte. Sicuramente la sua entrata in scena nelle vesti di una giovane popolana coraggiosa, che caccia cinghiali e

[29] ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 401-410.

sa adoperare con maestria frecce e spade, è servita soprattutto ad avvicinare la serie allo stile delle saghe americane di tendenza. Inoltre essa permette di realizzare, dal punto di vista scenografico, un controbilanciamento tra i due mondi: quello interno all'abbazia e quello esterno. Se all'interno dell'abbazia si respira aria, seppur malsana, di religiosità e filosofia, e la vita è dettata da regole precise, fuori da essa regna il caos di un mondo crudele e spietato in cui l'amore tra due persone viene punito con la morte, le donne sono considerate streghe manipolatrici, la gente comune può essere trucidata solo per un ridicolo sospetto o per puro fanatismo religioso. E questo aspetto truce del medioevo, proprio perché corrisponde all'idea che oggi i fruitori hanno dell'età di mezzo, compare proprio in apertura della serie: con l'immagine di Adso, armato da soldato, che combatte a fianco al padre per l'imperatore e contro i difensori della Chiesa.

Il personaggio di Anna appare, in definitiva, come un'interpolazione inserita a margine di un manoscritto da un copista o un giullare che decide, a seconda della sua *performance*, di amplificare o ridurre il tempo di recitazione o lettura del romanzo: essa può essere considerata come parte integrante dell'opera stessa o può essere ignorata, alla stregua di una variante non probante, perché la sua eliminazione non inficerebbe il senso della narrazione.

Più complessa ed articolata appare, invece, la destrutturazione e la nuova rielaborazione del personaggio femminile senza nome, detta anche "la ragazza dai capelli rossi" e oggi conosciuta come "la ragazza occitana". Il regista, in occasione di un nostro incontro per una Tavola rotonda tenutasi all'Università di Salerno sulla serie televisiva, mi ha rivelato che la decisione di dare maggiore spazio e risalto a questo personaggio è nato sia per questioni di marketing televisivo, poiché le storie d'amore sono sempre apprezzate dal pubblico, ma anche per un suo personale interesse di sviluppare sia la tematica eretica che quella relativa al ruolo della donna in quel determinato periodo storico. È stata quindi principalmente sua l'idea di presentare questa fanciulla come una profuga occitana, in fuga dalle persecuzioni nei confronti dei catari. Una ragazza che, come sottolinea anche Adso nel romanzo, «Avvertii che non capiva il mio latino» (p. 229), si esprime in una lingua diversa da quella parlata in quella zona e che nella serie è stata resa con l'occitano medievale[30].

Le scelte operate da Battiato per la rielaborazione del personaggio non sono casuali. In un romanzo in cui il tema dell'eresia è così predominante, non appare fuori luogo in una fiction la presenza di una profuga catara, rappresentante di una minoranza religiosa che, in quegli stessi anni, stava vivendo una repressione dalle connotazioni veramente tragiche. Anche la scelta della lingua rientra a giusto titolo nell'economia del racconto, non solo per pura logicità in rapporto alla provenienza geografica del personaggio ma anche perché, come ho sottolineato in precedenza, è lo stesso Eco che informa il lettore che Adso non conosceva il suo volgare e inoltre perché anche lo scrittore utilizza l'oc-

[30] La traduzione dei dialoghi della "ragazza occitana" in occitano medievale sono stati realizzati dal gruppo dei docenti di Filologia romanza dell'Università di Salerno presso il *Laboratorio di Filologia romanza DOC*. Il lavoro su come è stata svolta la traduzione è oggetto di un saggio ancora in fieri.

citano nel romanzo. Difatti l'uso dell'occitano, anche se un po' deformato, compare nel primo discorso che Salvatore fa ad Adso e dice: «Anco jois m'es dols e plazer m'es dolors» (p. 46). Per quel che concerne, invece, la trasfigurazione del personaggio da meretrice a giovane abusata e orfana, è senza dubbio dovuta anche ad una volontà di rendere ancor più naturali, rispetto a quanto fatto da Eco, i sentimenti contrastanti del giovane novizio che, ancora acerbo e non avvezzo alle nuove emozioni sentimentali, si sente diviso tra l'amore carnale e quello spirituale. Ciò che accomuna le due diverse elaborazioni, nel romanzo e nella serie, della "ragazza senza nome" è il suo stato di estrema povertà e di fame ed il fatto che in entrambi i casi essa venga accusata di stregoneria dall'inquisitore Gui. Nel romanzo Eco narra che la fanciulla, assieme a Remigio e a Salvatore verrà portata ad Avignone e condannata al rogo ma poi non descrive la sua morte; Battiato invece sceglie di risparmiarle la vita e quindi, come del resto avviene anche nel film di Annaud, verrà liberata e messa in grado di fuggire.

Tirando le fila di questo tentativo di collazione tra il testo scritto e la sua rielaborazione televisiva, posso dire che, malgrado le interpolazioni, le amplificazioni, le varianti, le riduzioni, le soppressioni effettuate attraverso il riversamento in un differente ambiente ricettivo, il prodotto finale, seppur diverso, non tradisce il supporto di partenza, ovvero il libro. Anche l'elemento parodico, secondo il mio parere, è stato mantenuto anche se ridotto ad una semplice allusione alle saghe fantastiche americane di un prodotto tutto italiano che, tradizionalmente, ha una sua identità che mal si adatta a questo tipo di contaminazione, se non per strappare un sorriso ironico al telespettatore. L'obiettivo principale di Battiato è stato quindi duplice: da un lato rispettare la volontà dell'autore, dall'altro produrre un'opera che incontrasse il gusto del pubblico. Forse perseguire questo secondo obiettivo è stato più semplice che ottemperare al primo perché, considerando i circa quarant'anni che sono trascorsi tra la pubblicazione del romanzo e la sua rielaborazione televisiva, i temi affrontati da Eco sono risultati ancora contemporanei, anzi forse molto più attuali rispetto all'epoca di stesura del testo. E cosa ancora più stupefacente è il fatto che le dinamiche politiche, storiche e sociali avvenute in un'epoca così lontana dalla nostra siano identificabili a quelle che viviamo quotidianamente. Le dispute religiose, i massacri perpetuati per cause religiose, l'avversione per i profughi, i crimini contro le donne collegati ancora ad una loro ingiusta considerazione, sono tutti temi affrontati da Eco nel suo romanzo e contestualizzati in un periodo storico molto distante dal nostro, ma essi sono stati amplificati nella serie televisiva proprio perché ancora riconoscibili dal pubblico contemporaneo. È possibile dunque pensare che la nostra attrazione per l'età medievale sia così forte perché, in realtà, la stiamo rivivendo?

Ciò che, però, risulta interessante è che l'obiettivo finale del processo di transmedialità è stato raggiunto perché le due opere, alla fine della migrazione da un supporto all'altro, sono risultate affini ma non sovrapponibili nonostante abbiano in comune lo stesso archetipo, così come succede per i testi medievali trasmessi oralmente. In entrambi i casi si può parlare di mouvance letteraria, per la quale l'obiettivo di questo processo non risiede tanto nella creazione di una copia esatta dell'originale, anche perché sarebbe impossibile, quanto nell'identificazione, da parte del fruitore, di un prodotto frutto

di due espressioni culturali parallele, geneticamente assimilate poiché discendenti da un'unica tradizione autoriale.

Conclusioni

Concludendo, in una società che ha perso il suo ruolo centrale nell'educazione culturale delle masse, il processo di transmedialità è fondamentale per far sì che un testo, attraverso un procedimento di rilettura e rielaborazione venga "riattivato" secondo nuove modalità e finalità di ricezione[31] per essere condiviso con un pubblico più ampio. Attraverso questa analisi comparatistica tra il romanzo di Umberto Eco e la sua declinazione televisiva ho voluto dimostrare che, sicuramente, il libro e la televisione hanno funto da supporto a due produzioni culturali parallele che, partendo da un archetipo comune, hanno dato vita a due ricezioni completamente differenti perché, tra l'altro, soggette a influenze e regole compositive peculiari e dissimili.

Per avvicinare le masse alla letteratura, come giustamente sostiene Virdis, dovrebbero essere contemplate, da parte degli autori, nuove forme di collaborazione con i nuovi divulgatori della cultura così come, nel medioevo, avveniva tra chierici e giullari, perché «i nuovi giullari non potranno disconoscere la lettera se vogliono giungere alla soglia dell'essere, mentre i nuovi chierici dovranno pur sporcarsi le mani di oralità e di nuove medialità se non vogliono scomparire o restare superflui o residuali»[32].

Henry Jenkins ha coniato nel 2006 l'espressione "Cultura convergente" proprio per definire il fenomeno, in epoca contemporanea, di collaborazione, compresenza e interazione tra i vari supporti culturali e i nuovi media. La rimodulazione di un testo e il suo adattamento in nuovi contesti mediatici, come sostiene Jauss, produce un «rinnovamento del processo di ricezione che sta tra il passato di un'opera e la sua comprensione attuale»[33] e la rende più accessibile e fruibile da parte di un pubblico poco avvezzo all'esperienza letteraria. È necessario quindi capire e accettare che il futuro della cultura è da ricercare nel suo passato poiché la lettera sta cedendo, nuovamente, il passo all'oralità.

[31] Virdis, *Idee di letteratura: Medioevo e dintorni*, cit., pp. 63-64.
[32] Ivi, p. 69.
[33] H.R. Jauss, *I classici sono di nuovo moderni?*, in «Belfagor», XXXIII, 1978, pp. 1-22:2.

Rosalba Galvagno

La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi[1]

Carlo Levi ha consegnato alcune variazioni del ritratto di Dafne ai versi, alla prosa e alla pittura, come d'altronde ha fatto col ritratto di Narciso, la figura mitologica che è al cuore della sua *poiesis*.

La splendida Dafne è protagonista, com'è noto, di una metamorfosi vegetale. Il suo nome deriva da quello dell'alloro nel quale viene trasformata alla fine della sua avventura apollinea. Dafne in greco vuol dire appunto (albero di) alloro. L'artista torinese eredita, a questo riguardo, la grande tradizione poetica della metamorfosi ovidiana, come è attestato, tra l'altro, in una lettera del 27 aprile 1934 indirizzata alla madre dalle Carceri nuove di Torino: «Di Metamorfosi preferisco quelle di Ovidio a queste che sono una molliccia rifrittura italiana di Döeblin o di Dos Passos, che già non amo neppure negli originali»[2].Una tradizione filtrata naturalmente dalle variazioni petrarchesche del mito di Dafne/Laura.

Secondo la tipologia tradizionale ovidiana le metamorfosi sono suddivise in: metamorfosi animali, vegetali, liquide, minerali; e il loro processo può essere discendente o, molto raramente, ascendente. La metamorfosi comporta solitamente un processo di diminuzione (discendente) rispetto all'umano. L'uomo può essere trasformato dunque in animale, pianta, acqua, pietra e, nel caso dei catasterismi, in astro. Più rara la trasformazione opposta (ascendente), il passaggio ad esempio dalla pietra o dall'avorio alla condizione umana, come la nascita degli uomini e delle donne dalle pietre lanciate alle loro spalle da Deucalione e Pirra dopo il diluvio[3], o la statua d'avorio scolpita da Pigmalione e trasformata, per intercessione di Venere, in una donna in carne ed ossa[4]. Possono dunque esistere delle metamorfosi-premio miracolose e non soltanto punitive. La

[1] Si propone qui, con qualche modifica e parziali tagli, la versione in italiano di un precedente saggio: R. Galvagno, *The metamorphosis of Daphne in Carlo Levi*, apparso in *Ovid's Metamorphoses in Twentieth Century Italian Literature*, A. Comparini (Ed.), Universitätsverlag, WINTER, Heidelberg 2018, pp. 177-197.

[2] Cfr. C. Levi, *È questo il carcer tetro?. Lettere dal carcere 1934-1935*, a c. di D. Ferraro, introduzione di M.A. Grignani, Il Melangolo, Genova 1991, p. 64, n. 5.

[3] Ovidio, *Metamorfosi*, I, 313-415.

[4] Ivi, X, 243-297.

metamorfosi inoltre è, salvo rarissime eccezioni[5], irreversibile e obbedisce ad una logica eziologica, serve cioè a spiegare la causa stessa (l'origine) del nuovo corpo o oggetto che risulta dalla mutazione.

Con Dafne siamo nel regno delle metamorfosi vegetali, un regno al quale Carlo Levi ha dedicato testi e dipinti memorabili. Voglio qui rammentare soltanto, per suggerire la poetica densità del mondo vegetale e più ampiamente metamorfico leviano, due scritti risalenti entrambi alla fine degli anni sessanta: *L'alba sul giardino* (1967) per fortuna recuperato ed edito nel volume delle *Opere in prosa di Carlo Levi* intitolato *Le ragioni dei topi*[6], e il più noto *Alberi e Narciso* (1968) ripetutamente stampato e finalmente raccolto, nel volume intitolato *Lo Specchio* della stessa collana[7]. Questi frammenti inoltre illustrano sufficientemente il complesso e articolato pensiero leviano della metamorfosi. La metamorfosi leviana consiste esattamente, per usare una felice espressione adoperata da Italo Calvino riferita a Ovidio, negli «indistinti confini»[8] o, come sottolinea con espressione simile Guido Sacerdoti, nella «labilità di tutti i confini»[9].

In *Alberi e Narciso* Levi riporta le bellissime poesie dedicate agli alberi[10], scritte nello stesso agosto del 1967 durante il quale dipingeva il grande albero morto. Nella prima di queste poesie (*Ritorno a questi tronchi* del 23 agosto 1967), costituita da due strofe di dodici versi ciascuna, appare in filigrana il ritratto di Dafne attraverso una condensazione metonimica – sangue vegetale –, che ritroveremo nei testi esplicitamente dafnei («e gli squarci del legno / rossi di sangue vegetale») e una citazione delle numerose variazioni petrarchesche del primo incontro del poeta con Laura («Così, quei giorni monchi / […] / giungono a quel che vidi / primo, altre volte, al regno / arboreo, prenatale, / in un mondo che dorme dietro ai suoi verdi occhi».)

Possiamo ora tornare al ritratto di Dafne e alle sue variazioni, ritratto che Levi articola e dipinge, secondo il suo consueto e singolarissimo *modus operandi* di *Doppel-Begabung*,

---

[5] Come ad esempio quella della ninfa Io, che, trasformata in una giovenca, torna ad acquistare la figura umana (Ivi, I, 583-750).

[6] LEVI, *L'alba sul giardino* (1967) in ID., *Le ragioni dei topi*, a c. di G. DE DONATO. Introduzione di F. CASSANO, postfazione di G. SACERDOTI, Donzelli, Roma 2004, pp. 69-70.

[7] LEVI, *Alberi e Narciso* in ID., *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte*, a c. di P. VIVARELLI, Donzelli, Roma 2001, pp. 35-38.

[8] I. CALVINO, *Gli indistinti confini*, in P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a c. di P. BERNARDINI MARZOLLA, Einaudi, Torino 1079, pp. VIII-XVI, poi col titolo *Ovidio e la contiguità universale* in ID., *Saggi 1945-1985*, a c. di M. BARENGHI, Mondadori («Meridiani»), Milano 1999, t. I, pp. 904-916.

[9] SACERDOTI, *Postfazione* a LEVI, *Le ragioni dei topi*, cit., p. 101.

[10] Eccone i capoversi: *Ritorno a questi tronchi*; *L'albero sradicato*; *Ancora l'albero, grigio*; *Il legno marcito, ossidato*; *Alberi, forme ormai d'una caduta*, in LEVI, *Autopresentazione* al catalogo della mostra *Carlo Levi. Alberi e Narciso (Paesaggi di Alassio)*, Galleria La Nuova Pesa, Roma 22 febbraio-5 marzo 1968, ora in ID., *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte*, a c. di VIVARELLI, Donzelli, Roma 2001, pp. 35-36, e quindi le prime tre in LEVI, *Poesie*, a c. di S. GHIAZZA, Prefazione di G. SACERDOTI, Donzelli, Roma 2008, pp. 302-304 e le ultime due in LEVI, *Versi*, a c. di S. GHIAZZA, Presentazione di A. PONTRANDOLFI, Prefazione di G. SACERDOTI, Avvertenza, Nota archivistica e Cronologia a cura di G. RAFFAELE, WIP Edizioni, Bari 2009, pp. 394 e 397.

attraverso l'adibizione di codici diversi: il codice verbale declinato sia in versi che in prosa, e il codice pittorico-figurativo.

Il primo ritratto poetico, in versi, di Dafne risale al 24 maggio del 1933. Ne seguiranno altri, sempre in versi, negli anni quaranta, cinquanta, sessanta e settanta. Agli anni settanta risale pure il ritratto presente nel *Quaderno a cancelli* e, a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, la serie pittorica degli Alberi-Carrubi tra cui uno in particolare porta, non a caso, il nome di *Daphne* e, *dulcis in fundo*, un ultimo dipinto di cui nella biografia di De Donato D'Amaru si legge: «Il 22 dicembre 1974 Carlo termina *Apollo e Dafne*, un'opera particolare perché eseguita su di un tamburello ricoperto di pelle di capra. Essa segue il *Naufragio del Piloro*, come lui stesso spiega»[11].

Quest'ultimo dipinto intitolato alla coppia *Apollo e Dafne* è importante ai fini della lettura e della interpretazione dell'intera avventura febea-dafnea leviana. Secondo il mito infatti la figura di Dafne è intimamente associata a quella di Apollo. Già nel racconto ovidiano, ho avuto modo di dimostrare che la coppia Apollo-Dafne è una coppia fantasmatica, una coppia solo in apparenza. In realtà Apollo diventa Dafne poiché Dafne non è altro che l'oggetto fantasmatico del desiderio che il dio potrà afferrare e possedere solo come corpo vegetale, come corpo risultante dalla metamorfosi della ninfa in alloro[12].

La ninfa Dafne la prima eroina metamorfica che appare nel grande poema di Ovidio, rappresenta insieme a numerose altre, una 'figura' di quel limite tra la vita e la morte delineato dalla metamorfosi. Ora, questo limite non è altro che la mutazione della forma (antropomorfa) della ninfa in alloro, che la fissa nel nuovo corpo (vegetale)[13] salvandola dalla morte reale, ma al prezzo di una pietrificazione, di un dolore pietrificato. Questa trasformazione è richiesta al padre (il fiume Peneo) dalla stessa Dafne per potere sfuggire così al desiderio di Apollo e interrompere una fuga (sempre da Apollo) che stanno per annientarla. Dafne sarà posseduta dal dio solo in quanto pianta di alloro, l'oggetto proprio cioè alla vocazione di Febo, oggetto altamente simbolico per il suo trionfo poetico.

È noto il modo geniale in cui grandi pittori e scultori hanno rappresentato questa metamorfosi. Basti ricordare l'*Apollo e Dafne* di Antonio Pollaiolo, *La Primavera* di Sandro Botticelli, il marmo *Apollo e Dafne* di Lorenzo Bernini, forse anche la figura femminile che appare nell'affresco[14] del Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni Battista*, nella chiesa

[11] G. De Donato, S. D'Amaro, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Baldini e Castoldi, Milano 2001, p. 335.

[12] R. Galvagno, *Le corps de la nymphe est-il hybride, métonymique ou métaphorique? Un spécimen: le corps de Daphné*, in *Ovide. Figures de l'hybride.* Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges. Études réunies par Hélène Casanova-Robin, Honoré Champion, Paris 2009, pp. 415-430.

[13] «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora», Ovidio, *Metamorfosi*, I, 1-2.

[14] «Nella stanza della puerpera Ghirlandaio mostra, sulla destra, quattro figure che avanzano: tre dal portamento severo, la prima – che sembra una fanciulla fiorentina dell'epoca – vestita con una stoffa pesante e preziosa che forma pieghe perpendicolari. Dietro di loro, come sospinta da un soffio (ma non si capisce da dove possa provenire) incede una fanciulla di grande bellezza, dalle vesti ondeggianti e dal passo lieve, fluente e fremente. Dietro le sue spalle la veste s'inarca come in una vela. È la Ninfa. Nella sua figura ritroviamo tutti i tratti che Poliziano aveva aggiunto all'inno omerico e trasmesso a Botticelli. Con

di Santa Maria Novella a Firenze e, *last but not least*, il meraviglioso carrubo intitolato *Daphne* di Carlo Levi, su cui mi soffermerò più avanti.

I ritratti poetici di Dafne

Grazie alla monumentale raccolta delle poesie di Carlo Levi curata da Silvana Ghiazza, è possibile finalmente attingere a una sorta di avantesto o di testo *tout-court* per una lettura rinnovata e intersemiotica dell'opera di Carlo Levi. Questo prezioso canzoniere leviano, che si può leggere come un'autobiografia in versi, opportunamente seguita dalla Cronologia che integra dove possibile i titoli delle poesie e dei dipinti appartenenti alle varie fasi della vita dell'artista, oppure leggere come gli appunti o le note preliminari alle sue produzioni narrative e/o figurative (dipinti, disegni ecc.) mi ha permesso ad esempio non solo di arricchire e di completare la mia vecchia *recensio* dei narcisi[15], così pregnanti e significativi in versione poetica, ma mi ha aiutata a circoscrivere anche la figura più rara ma altrettanto essenziale di Dafne. Mi sono una prima volta imbattuta in una poesia dedicata a *Dafne* mentre lavoravo agli scritti teorici del Nostro conservati nel Fondo Carlo Levi nell'Archivio generale dello Stato a Roma. In una delle carpette consultate saltò fuori imprevista una poesia manoscritta datata 7 maggio 1940 («Il verde vivente del bosco») intitolata *Dafni*[16], che ora si può leggere, insieme alle altre liriche dafnee, nella raccolta approntata da Silvana Ghiazza. Ho scoperto così che la poesia dedicata a *Dafni* non era isolata, ma aveva un precedente e avrebbe generato inoltre una corona di liriche che giungono fino agli anni settanta. La bella ninfa fuggitiva, al pari dello splendido Narciso, ha dunque accompagnato e scandito alcune tappe importanti della creazione artistica leviana.

Ho selezionato otto liriche che hanno come protagonista Dafne o che evocano un universo dafneo e, più generalmente, vegetale o arboreo come amerebbe dire lo stesso Levi. Queste liriche risalgono rispettivamente al 24 maggio 1933 (*Pitture, riguardandovi, il sapiente*, I, p. 197), al 7 maggio 1940 (*Il verde vivente del bosco*, I, p. 252), al dicembre 1940 (*Ce qui était si beau*, I, pp. 156-157), al 20 settembre 1943 (*Oscura come la notte*, I, p. 144), queste tutte presenti nel primo volume Donzelli. Nel secondo volume sono invece raccolte le liriche risalenti rispettivamente al 26 novembre 1952 (*Apollo mi inseguiva alle soglie*, II, p. 87), al marzo 1958 (*Sul tronco verde*, II, p. 163), al settembre 1965 (*Per un lichene ti ho perduto, pianta*, II, p. 284), al febbraio 1972 (*La meraviglia della pittura*[17], II,

lei incede nell'austero interno fiorentino un essere che ha traversato indenne i secoli e ora insuffla in quel nuovo mondo la sua *brise imaginaire*». R. CALASSO, *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano 2005, p. 39. L'ultimo sintagma «brise imaginaire» è in francese nel testo.

[15] Cfr. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze, 2004.

[16] Pubblicata in ivi, p. 197.

[17] All'aprile 1972 risale la Mostra personale alla galleria La Barcaccia di Roma dove preponderanti saranno proprio i carrubi.

p. 381, presente anche nel vol. I, p. 309). Si tratta dunque di un piccolo corpus poetico, cui bisogna annettere una straordinaria sequenza del *Quaderno a cancelli* e, in pittura, il dipinto *Dafne* col corteo di carrubi che lo circondano e, in ultimo, anche se perduto, il dipinto *Apollo e Dafne*, che sigilla l'intera produzione figurativa leviana.

Nella lirica datata 24 maggio 1933 Dafne non è esplicitamente nominata, di lei che è ancora una donna si evocano alcune metonimie petrarchesche come «colonna» e «gonne» (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 126, «Chiare, fresche e dolci acque») e l'improbabile trasformazione in corpo vegetale, ma solo metonimicamente allusa: «vestita pur di scorza d'albero». Inoltre la lirica si apre con una significativa allocuzione alle «PITTURE» (scritto in lettere capitali): «PITTURE, riguardandovi, il sapiente / Vivono, disse, vegetali» e si chiude di nuovo sul lessema pitture (questa volta scritto in lettere minuscole): «chè il verde mitologico / non vale, pitture, niente». Insomma la pittura non riesce a trattenere la donna che fugge.

La poesia intitolata con dizione barocca *Dafni*[18] (7 maggio 1940), costituita da quattro quartine di novenari, si può considerare una ri-scrittura fedele della metamorfosi di Dafne, anche se il poeta novecentesco concede alla ninfa una piena unione amorosa col suo amante prima della metamorfosi e quindi della fuga. La metamorfosi sarebbe così la conseguenza di una illusione, Petrarca avrebbe detto di un errore. È interessante inoltre segnalare come il verso che descrive la metamorfosi, è il solo ipermetro, un decasillabo al decimo verso, secondo della terza quartina: «Ritorna a fuggire pel bosco / la ninfa, e ha radici l'alloro».

Segue una lirica scritta in francese e datata dicembre 1940, una canzone di cinque strofe di nove versi ciascuna, più il congedo. Gli ultimi due versi delle prime quattro stanze e del congedo si ripetono identici: «tu as voulu, pour te défendre / m'amoindrir et me méprendre». Come d'altronde i primi versi di ciascuna stanza ripetono lo stesso primo emistichio: «Ce qui était…». Ora, la destinataria della canzone, dell'emistichio «tu as voulu», viene esplicitamente nominata nel settimo verso della terza strofa che contiene il nome Dafné: «ô Dafné amère, sourd arbre / tu as voulu, pour te défendre / m'amoindrir et me méprendre». La strofa delinea, questa volta, un ritratto pietrificante di Dafne, ritratto che, nella lirica immediatamente precedente, è manifestamente riferito alla Gorgone: «Pétrie d'orgueils et d'eternelle jeunesse», dove l'allocuzione finale è rivolta a una Monique che riappare al quinto verso dell'ultima strofa della nostra canzone. Questa immagine gorgonica di Dafne, meno nota e assai sorprendente, pur derivando dalla matrice ovidiana è stata sommamente esaltata e immortalata dal Petrarca nel celebre sonetto della metamorfosi per pietrificazione (197, «L'aura celeste che 'n quel verde lauro»). Ma leggiamo l'intera strofa dell'amara Dafne:

Ce qui était si doux et humain
Était fait d'œil et de main:

[18] Cfr. G.B. Marino, *Boscherecce*, 31, v. 7: «Dafni, deh non fuggir, deh Dafni aspetta».

œil qui voit et main qui touche
la raison était ta bouche
et l'esprit était ton sein
mais ton sein est fait de marbre
ô Dafné amère, sourd arbre
tu as voulu, pour te défendre
m'amoindrir et me méprendre.

Nella poesia del 20 settembre 1943 «Oscura come la notte» composta di due quartine di ottonari appare al quarto verso, anch'esso curiosamente ipermetro (un novenario), il nome Charlotte, un'altra donna di pietra che, grazie a una «metamorfosi d'un'ora / magica, senza lotte / il sasso fa verde». Siamo qui davanti a una rara metamorfosi ascendente, per la quale il sasso si muta in vegetale, ancora più sorprendente se si pensa che Carlo Levi scrive questa poesia nel periodo oscuro della clandestinità fiorentina!

Passiamo ora al magnifico sonetto del 26 novembre 1952, intitolato nelle precedenti stesure: *Metamorfosi di Dafne* e quindi *Metamorfosi inattesa*, dove il soggetto enunciatore è Dafne. La metamorfosi, che si consuma anche qui nell'ambito di un solo verso, l'undicesimo, per mezzo di una similitudine («come una pianta a lui mi avviluppai») è raccontata dalla protagonista stessa che la subisce, apparentemente, con grande godimento. La ninfa fuggitiva è infatti ben felice di farsi raggiungere e possedere da Apollo e trasformarsi così in donna. Pertanto la metamorfosi descritta in questo sonetto svela la verità profonda e misteriosa delle *belles poursuivies*[19], che dietro la loro fuga nascondono paradossalmente il desiderio di essere possedute. Un desiderio che Levi svela e anche interpreta, secondo la sua singolare e affascinante visione, come desiderio sacro. La metamorfosi diventa così veicolo per quella «vita unitaria ed arcana» descritta nella poesia *Dafni* del 1940. Salvo a scoprire nel sacro la dimensione caotica e medusea riscontrata nella già citata poesia della Gorgone (Pétrie d'orgueils et d'eternelle jeunesse). Sorprende infatti che nelle stesure precedenti del nostro sonetto, come ci informa in apparato Silvana Ghiazza, l'aggettivo «sorpresa» che chiude il dodicesimo verso («calda, felice, donnesca e sorpresa») fosse «delusa» o anche «smarrita». Il poeta ha forse voluto mitigare, optando per l'aggettivo «sorpresa», la metamorfosi discendente di Dafne in pianta per ottenere le grazie del dio?

Apollo mi inseguiva dalle soglie
verdi dei boschi sull'erba ingemmata,
fuggivo, appena mi sentii sfiorata,
il suo respiro, le sue dolci voglie.

[19] Cfr. J. FABRE-SERRIS, *Mythologie et littérature dans les Métamorphoses d'Ovide: les Belles poursuivies*, in *Journées ovidiennes de Parménie*, Actes du Colloque sur Ovide, (24-26 juin 1983), Bruxelles, «Latomus», 189, 1985, pp. 93-113.

Mi raggiunse d'un subito: mutata
non m'ero in tronco, né le sacre foglie
vidi alle dita (e ne stupivo): spoglie
eran mie braccia di verde infiascata.

Non so come, smarrita, nell'attesa
che la mia pelle si facesse scorza,
come una pianta a lui mi avviluppai

calda, felice, donnesca e sorpresa:
sacra divenni alla sua dolce forza:
ninfa mi colse, donna diventai[20].

Un ritratto autenticamente arboreo si delinea già nella poesia del 1958 composta di tre quartine di quinari. Una sorta di ritratto su tronco, ottenuto tramite la focalizzazione dello sguardo: «nell'oro, oscuro / l'occhio si imperla»[21].

Un volto su lichene, il residuo (l'oggetto) vegetale nel quale si perde la «pianta / mia giovinetta», un volto prodotto dall'allucinazione di un «sole sepolto / d'acque e di bosco» viene ritratto nella poesia del 27 settembre 1965, che evoca il celebre sonetto 194 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: «L'aura gentil, che rasserena i poggi». Anche qui, come nella lirica precedente, il ritratto arboreo non è che una macchia di «luce interna alle cose» che emana da un lichene che «s'appoggia / sul vecchio tronco». Non c'è bisogno di ricordare che a partire dalla seconda metà degli anni sessanta inizia per il pittore la grande e ricca stagione dei carrubi, tra i quali molti sono delle variazioni del carrubo *Dafne* o, che è lo stesso, del carrubo-donna.

L'ultima lirica del due marzo 1972 della nostra ghirlandetta tratta, come la prima da cui siamo partiti, la pittura, facendo dell'eroina metamorfica Dafne un equivalente della pittura, anzi la pittura stessa. Soltanto il pittore Carlo Levi ha potuto penetrare così in profondità una tale posta in gioco del mito dafneo, mettendo al centro dell'avventura della coppia Apollo/Dafne e dell'oggetto arboreo che ne risulta, il bagliore di luce (l'ovidiano *nitor*) palpitante, che continua a riverberare nonostante o forse grazie alla metamorfosi. Quest'ultima diviene pertanto l'oggetto privilegiato della pittura che coincide col bagliore di verità. Da questo aspetto «La meraviglia della pittura» assume il valore di un vero e proprio manifesto di poetica pittorica, dove la pittura è definita come «un ritratto / di se stessa in un'altra cosa / che permane chiusa in sé, solitaria»[22]. Donde la similitudine dafnea: «Così Daphne è donna e albero / fuggendo ferma un dio barbaglio d'oro / verde foresta dove tutto è doppio.»:

[20] Levi, *Versi*, cit, pp. 159-160.
[21] Ivi, p. 236.
[22] Cfr. l'*incipit* del poema ovidiano: «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora; […]», cit.

La meraviglia della pittura
è nel farla non nel guardarla
nella carezza della mano sulla tela
come un abbraccio che si trasforma
in un oggetto che ha il ritmo
del respiro e del cuore,
in una forma, un ritratto
di se stessa in un'altra cosa
che permane chiusa in sé, solitaria.
Così Daphne è donna e albero
Fuggendo ferma un dio barbaglio d'oro
verde foresta dove tutto è doppio[23].

Il carrubo «Dafne»

Nella pittura vegetale-dafnea, penso soprattutto ai carrubi, primeggia, come ha già ampiamente illustrato la critica, la tensione barocca o anche espressionista della pennellata ondosa leviana.

Il grande carrubo del 1970 intitolato *Dafne*[24] che appartiene alla serie dei Carrubi, ne è propriamente una variante. Nell'ambito di queste variazioni si possono annoverare tutti gli altri dipinti arborei dello stesso periodo: *Carrubo e tronco bruciato* 1968, *Carrubo orizzontale*, *Carrubo elefante*, *Albero* 1971, *Tronco verde e rosa*, *Radice e carrubo*, *Il carrubo*, *Autoritratto con la barba*, *senza barba* 1972, *Ritratto di Vitia*, *Parto* (*Madre albero*) 1973[25].

Nel ritratto del 1970 Carlo Levi ritrae Dafne (la ninfa) mentre si sta trasformando, cioè durante il processo stesso della metamorfosi, processo difficilissimo da fissare sulla tela, meno difficile forse nella scultura, e che solo pochi geni, come su accennato, sono riusciti ad immortalare. Mi riferisco al processo, al movimento cinetico della metamorfosi e non alla metamorfosi compiuta, all'oggetto che ne risulta. Levi pittore riesce in questo

[23] LEVI, *Versi*, cit., p. 462.

[24] *Daphne 1970* olio e acrilico su tela; cm. 290 x 92, tecnica esecutiva: pennellate di vario spessore, già esposto nelle mostre di Matera 1999-2000 e 2003.

[25] Per questi dipinti cfr. il catalogo *Carlo Levi a Matera, 199 dipinti e una scultura*, a c. di P. VENTUROLI, Meridiana libri, Donzelli Editore, Roma 2005, in particolare i saggi di VIVARELLI, *Carlo Levi e la pittura*, pp. 33-39 e A. BASILE, *Osservazioni e verifiche sui materiali e le tecniche delle opere di Carlo Levi a Matera*, pp. 189-193. Per i numerosi altri carrubi cfr. il catalogo *Carlo Levi. Mostra antologica*, Mantova, Palazzo del Te, 21 settembre-20 ottobre 1974, Electa, Milano 1974; il catalogo *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, a c. di VIVARELLI, Meridiana libri, Roma 2001, e in particolare i saggi di VIVARELLI, *I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura*, pp. 9-24, e di SACERDOTI, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, pp. 25-36 e il catalogo della *Pinacoteca Carlo Levi* di Alassio stampato da Litografia Bacchetta Albenga nel marzo 2006 assai istruttivo perché affianca ai carrubi dipinti da Levi le foto dei carrubi reali superstiti che il pittore aveva avuto come modelli, accostamento che fa risaltare la dimensione magica e metamorfica impressa agli oggetti naturali dalla pittura leviana.

miracolo, particolarmente evidente nella stupefacente serie dei suoi Carrubi dolenti tra i quali spicca quello di *Daphne* per il nome che l'artista ha voluto attribuire a questo originalissimo ritratto. Il ritratto di una ninfa colta nel passaggio fuggitivo (mutazione cinetica) da una forma (antropomorfa) ad un altro corpo (vegetale). Il tronco che si sta già inalberando esibisce ancora la forma di un tenero corpo di donna che sembra dibattersi con un altro corpo nel quale si sta trasformando. Da questa lotta o da questo processo scaturisce l'immagine (il ritratto) di un corpo ibrido e ossimorico, più esattamente sinestesico, e fatalmente votato alla pietrificazione. Penso alla forma drammaticamente convulsa del cosiddetto *Carrubo-crocefisso*[26] del 1969, dove il ritratto metamorfico sembra paradossalmente inchiodare e squarciare, in uno spasmo estremo, un corpo che è simultaneamente maschile, femminile e arboreo.

> Questi «tronchi» (centinaia di tele nell'arco degli ultimi dodici anni) rappresentano la parte più complessa, la più densa, la più completamente riassuntiva dell'universo pittorico di Levi e, per questo, la più difficile, forse perché la più lontana dalle immagini tecnologiche della cultura metropolitana. Si tratta di quadri spesso di notevoli dimensioni, costruiti impiegando due-quattro tele sovrapposte, in modo da realizzare figurazioni a grandezza naturale, tra le quali potersi aggirare, come in vere foreste[27].

Il ritratto di Dafne nel «Quaderno a cancelli»

La coppia Apollo-Dafne si incontra anche in alcune pagine del *Quaderno a cancelli*[28], che avevo studiato in particolare con riferimento all'olofrase, olofrase che Levi specifica con grande competenza metalinguistica come «parola senza fine» e, più in generale, come «arabesco». Per l'analisi puntuale del lungo testo dedicato all'olofrase rimando dunque a questo mio precedente lavoro[29] dal quale riprendo qui soltanto il brano relativo alla criptica citazione del mito della Ninfa e di Apollo, cioè di una delle ultime variazioni leviane in prosa del ritratto di Dafne.

La descrizione nel *Quaderno a cancelli* del traumatico stato di «dolore» nel quale si trova precipitato l'Autore, si articola, come è noto, con una originale e insistita citazione del mito leopardiano della siepe. La descrizione dello stato di «dolore» e l'adibizione della «siepe» come di un particolare schermo sono, a loro volta, i precedenti testuali del brano dell'«arabesco»[30] o della «parola senza fine».

---

[26] Cfr. il catalogo *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, cit., tv. 20, p. 35.

[27] Sacerdoti, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, cit., p. 32.

[28] Levi, *Quaderno a cancelli*, Einaudi, Torino 1979, pp. 36-51.

[29] Galvagno, *L'arabesco e l'olofrase*, in Ead., *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 80-97.

[30] Ivi, pp. 49-51. Sull'arabesco in pittura cfr. Levi, *Opere grafiche*, tav 13 s. d. *Amanti – Narcisi con arabesco*, litografia (f. 705 x 500) e tav. 36 *Carrubi*, litografia (f 500 x 700), dove la scena ritrae esattamente l'inseguimento del dio nelle sembianze di un animale mitologico e ibrido, e la ninfa già quasi del tutto

Il testo dell'«arabesco» è stato suddiviso in tre lessie intitolate rispettivamente: *L'arabesco continuo. Il dolore e la verità. Il guaritore e la rottura del filo.*

L'arabesco continuo

La prima lessia descrive propriamente una modalità della parola che è prodotta dallo stato di dolore in cui versa lo scrittore momentaneamente cieco. In questa condizione limite, dolorosa e paralizzante, la parola si configura, secondo un'analogia stabilita col «filo di dolore […] annodato», come un tutto indiviso, cioè come un'olofrase. Per essere più precisi, è il groviglio doloroso («il filo di dolore»), che attanaglia il Soggetto, ad essere comparato a «una parola senza fine», una parola «onnicomprensiva».

Il dolore e la verità

Lo stato di costrizione fisica continua ad essere descritto ed approfondito nella seconda lessia – nella quale irrompono le figure della Ninfa e di Apollo –, e in cui è ben delineato quel soggetto monolitico, non ancora diviso dal calcolo significante, implicato nell'enunciato olofrastico.

Chiuso in un nido di spini, ridotto a detrito dell'universo e numero possibile in «liste senza fine», il Soggetto, che rischia di cadere se non vi è già caduto, in «un intrico di spine», in una «trappola vegetale», diventa un puro elemento immobile e possibile, una cosa e / o un calcolo ancora ignoto, confrontato alla verità del suo essere e investito da un dolore totale che assomiglia, paradossalmente, ad un'insostenibile gioia:

> Di quanto totale dolore penetrante e pungente come una spada di insostenibile gioia è fatta quella verità, cosí vicina come la pistola alla mano del morente, come il frutto all'affamato, o l'idea a chi la sta già pensando, l'ha già pensata, come la Ninfa che Apollo ha afferrato per i capelli già verdi…[31]

Chiuso in un «nido di spini», il Soggetto patisce il «profondo, elementare, cellulare dolore» di cui «è tessuto quel filo» e, curiosamente, anche l'insostenibile gioia che la verità prossima ad essere afferrata, per quanto dolorosa, può procurare[32]. Questa verità

---

trasformata in albero. SACERDOTI, *Divagazioni sugli amanti*, ivi, pp. 23-35. *Carlo Levi a Matera, 199 dipinti e una scultura* [tav. 51, Monogramma dell'autore 1932], cit., in particolare i saggi di VIVARELLI, *Carlo Levi e la pittura*, cit. e BASILE, *Osservazioni e verifiche sui materiali e le tecniche delle opere di Carlo Levi a Matera*, cit.

[31] LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 50.

[32] Quella che altrove ho definito come l'esperienza nodale e aurorale del fantasma fondamentale o sacrificale, che è poi l'esperienza metamorfica per eccellenza (GALVAGNO, *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, Panormitis, Paris 1995). Non a caso fa irruzione in questo

intravista, quasi a portata di mano, tuttavia non può mai essere afferrata se non a rischio della morte.

Le immagini adibite alla descrizione della inafferrabilità della verità sono disposte secondo una triplice enumerazione comparativa che sfrutta la figura della *rapportatio* («Di quanto totale dolore penetrante e pungente come una spada di insostenibile gioia è fatta quella *verità*, cosí vicina 1. come la *pistola* alla mano del morente, 2. come il *frutto* all'affamato, o l'idea a chi la sta già pensando, l'ha già pensata, 3. come la *Ninfa* che Apollo ha afferrato per i capelli già verdi»[33]).

In un sogno riportato più avanti nella pagina del *Quaderno* datata 8.3.73, sembra riproporsi lo stesso fantasma, anche qui emblematico dell'impossibilità di trattenere qualcosa che sfugge:

> Cosí un sogno del mattino che subito scolora, e che, con gli occhi chiusi, si vorrebbe riprendere, come si vorrebbe trattenere per un braccio o per un lembo una fanciulla che era con noi e che a un tratto, per un pensiero della madre o del castigo, si leva, e corre via facendo soltanto un gesto di saluto fuggevole con la mano; e par di riprenderla, e già è più lontana; e resta una illusione e una speranza, e il sogno e soltanto ormai questa illusione e speranza, o la volontà di sognare, che anch'essa si dilegua[34].

Il guaritore e la rottura del filo

Ma ad impedire un confronto mortale con la verità interviene un guaritore, un donatore di parole e di immagini. L'agente che opera la restituzione della visione è definito all'inizio della terza lessia, come un «dio astrale» dalla «forza splendente» ma non abbagliante che «rompe il filo», quel filo, ricordiamolo, che cuciva gli occhi dello Scrittore[35]. Riprendendo tutti i termini coi quali nelle precedenti enumerazioni erano stati nominati gli oggetti che popolano l'universo futile di chi non può vedere, la terza lessia descrive gli effetti di realtà prodotti dal ritorno della luce e dalla divisione della parola.

Ora tra tutti i termini messi in relazione nelle tre lessie, alcuni sembrano sottrarsi alla ripetizione, restando così isolati, in quanto termini corrispondenti di un rapporto. Si tratta precisamente dei lessemi: *sospiro, Ninfa* (seconda lessia), *licheni* (terza lessia), che devono in qualche modo essere messi in relazione con dei termini equivalenti, dal

---

brano la sorprendente citazione di una tra le più celebri metamorfosi ovidiane, quella di Apollo e Dafne. A conferma di questa esperienza capitale Levi evocherà ancora, e in un contesto dove è questione di Auschwitz, «la metamorfosi mortale» (*Quaderno a cancelli*, cit., p. 103). Cfr. Sacerdoti, *Carlo Levi: «L'aria è di nuovo azzurra, e potrò mettermi a dipingere»*, cit., p. 32.

[33] Levi, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 50. Ma cfr. anche le pagine che precedono il testo dell'arabesco nelle quali è già disseminato il mitologema di Apollo come «apparizione febea» (Ivi, p. 36), come «Dio fulgente, guaritore e uccisore» (Ivi, p. 38) e come dio del canto (Ivi, p. 43).

[34] Ivi, p. 100.

[35] Cfr. ivi, pp. 48-49.

momento che sintatticamente si inscrivono nella *rapportatio*, come accade per *sospiro* e *licheni* ed anche *Ninfa*.

L'appellativo *Ninfa* fa parte, come si è visto, di una triplice enumerazione, anch'essa costruita secondo uno schema di relazione i cui due primi termini sono *pistola* e *frutto* (quest'ultimo in relazione disgiuntiva e dunque parallela con il successivo *idea*). Il nome mitologico *Ninfa* è il terzo termine di paragone, dopo i comuni *pistola* e *frutto,* adibito alla definizione degli effetti lancinanti che la verità troppo prossima può provocare. Effetti dolorosi penetranti e pungenti come quelli di una spada di insostenibile *gioia*. È quest'ultimo lessema, vero *hapax* nella congerie lessicale di fatto obbediente alle figure della ripetizione, e apparente ossimoro di *dolore*, che ci aiuta a individuare il percorso isotopico che giustifica il termine *Ninfa* come equivalente degli altri due (*pistola* e *frutto*) allineati nella triplice comparazione volta a spiegare la pericolosa vicinanza della verità.

Ninfa è da leggere come una rappresentazione allegorica della «verità», di cui la «pistola» e il «frutto» costituiscono più propriamente delle rappresentazioni metonimiche. Del resto *Ninfa* è dei tre l'unico oggetto (del desiderio) animato (antropomorfo), più vicino immaginariamente alla figura mitica e anche metafisica della Verità (non a caso evocata qui anche come «idea»).

Il «dio astrale» che nella terza lessia «non permette di toccare la pistola in terra» e «il pomo sull'albero», «non permette» neanche, secondo lo schema di relazione, «di entrare nella vicinissima verità», cioè, retroattivamente (nella seconda lessia), non permette ad Apollo di possedere la Ninfa nonostante egli ne abbia afferrato i capelli già verdi. Gli oggetti (della pulsione) allucinati rispettivamente dal «morente» (la pistola), dall'«affamato» (il frutto-pomo) e da Apollo (la Ninfa) vengono sottratti alla presa immaginaria del Soggetto ad opera di un «dio astrale», che ne vieta il possesso grazie alla loro oggettivazione-distanziazione ottenuta con la reintegrazione della visione. Inoltre l'operazione di questa divinità che «divide la parola nelle sue parti più corte», mostra e al contempo nasconde la «fenditura», una ferita che il convalescente può decidere, illusoriamente, di riparare («è l'ora è l'ora fallace di appianare i fossi»).

Il trauma della ferita all'occhio e la conseguente cecità confrontano Levi con questa parola onnicomprensiva e impronunciabile perché sottratta al desiderio, che, per il pittore come per lo scrittore, si sprigiona principalmente e radicalmente nel confronto con l'immagine: per parlare, bisogna prima o simultaneamente poter vedere, distinguere una forma. La parola, già lí per il Soggetto, resta impronunciabile se non è sostenuta e divisa dallo sguardo.

Carla Maria Giacobbe

Riflessioni novecentesche recepite e tradotte: la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia

L'opera malapartiana in Russia ha avuto degli esiti senz'altro interessanti per gli studi inerenti all'autore, sia per ciò che si è scelto di tradurre e pubblicare, sia per i tempi e le modalità in cui lo si è fatto.

Trattando dei rapporti culturali tra Curzio Malaparte e la Russia, tematica complessa e ricca di spunti per la ricerca storico-letteraria novecentesca, il caso della ricezione di *Tecnica del colpo di Stato* si distingue per la peculiarità delle sue tempistiche e per l'interpretazione dei suoi contenuti, svincolata dalla percezione della figura autoriale.

Pubblicata in Francia da Grasset nel 1931 col titolo di *Technique du coup d'État*, nella traduzione di Juliette Bertrand, l'opera ha avuto di per sé un *iter* particolare: uscita in Italia per Bompiani solo nel '48 e promossa o bandita in maniera controversa dall'editoria di vari paesi, ha rappresentato di fatto il primo significativo trampolino di lancio del nome di Malaparte nel contesto internazionale.

Il testo tocca corde sensibili di molti assetti sociali contemporanei e sviscera dei passaggi fondamentali nella costituzione dell'Unione Sovietica, presentandone i primi tre protagonisti, Lenin, Trockij e Stalin, con un'attenta caratterizzazione: Lenin è un *homo ex machina*, teorico illuminato che manca tuttavia di precisione e misura, e che non sarebbe probabilmente riuscito a portare a compimento la Rivoluzione d'Ottobre senza la tecnica di Trockij, l'infallibile tecnica del colpo di Stato che titola il libro; Trockij, eroe indiscusso in gran parte del testo, verrà battuto da un attento osservatore della tecnica ottombrina, il lento, paziente e testardo Iosif Stalin, che mettendo le mani sulla macchina della burocrazia statale a poco a poco si approprierà dell'eredità di Lenin e delle redini dell'URSS.

La *Tecnica* viene scritta nel '30 utilizzando materiali reperiti durante un soggiorno moscovita del 1929, viene, come sopra accennato, pubblicata in francese nel '31 e nel '32 riceve già una recensione di sicuro eco tra studiosi e storici: quella di Lev Trockij in persona, che nel corso della conferenza presso la Radio di Copenaghen si pronuncia con parole poco lusinghiere nei confronti dello scrittore pratese.

> Lo scrittore italiano Malaparte, una specie di teorico fascista, ha recentemente lanciato un libro sulla tecnica del colpo di Stato. L'autore, beninteso, dedica pagine non trascurabili nella sua investigazione alla Rivoluzione d'Ottobre. A differenza della "strategia"

> di Lenin, che resta legata ai rapporti sociali e politici della Russia del 1917, "la tattica di Trockij non è – secondo le parole di Malaparte – al contrario per niente legata alle condizioni generali del paese". Questa l'idea principale dell'opera! L'autore costringe Lenin e Trockij a condurre numerosi dialoghi nei quali gli interlocutori mostrano entrambi tanto scarsa profondità intellettuale quanta la natura ne ha messa a disposizione a Malaparte[1].

E ancora, nella sua *Storia della rivoluzione russa*, scrive

> […] visitò nel 1929 la Mosca sovietica, mise insieme le poche cose che aveva potuto sentire a destra e a sinistra e ne tirò fuori un libro su *La tecnica del colpo di Stato*. Il nome di questo scrittore, Malaparte, permette di distinguerlo da un altro specialista di colpi di Stato, che si chiamava Bonaparte[2].

Per quante pagine memorabili Malaparte dedichi alla rapidità d'azione e audacia di Trockij, non c'è da stupirsi di tanto astio. Il momento per Lev Davidovič Bronštejn era estremamente delicato: dopo la morte di Lenin questi tentava di aggiudicarsene l'eredità agli occhi dell'URSS, di esserne considerato il primo discepolo. La *Tecnica*, invece, che lo esalta come protagonista del 1917, ne fa più un usurpatore che un seguace, più un discepolo ribelle che l'erede, e non rende grande omaggio al defunto statista di cui al tempo veniva celebrato il mito. Malaparte, sebbene tentato, non replicherà pubblicamente alla critica, menzionata poi nella prefazione autografa dell'edizione italiana del 1948[3]. E il lettore italiano che abbia constatato i toni certo meno encomiastici con cui Malaparte scrive di Trockij in testi successivi alla *Tecnica*, comprenderà dunque come questi siano dovuti sia alle evoluzioni del pensiero malapartiano che, evidentemente, a questa precedente "scaramuccia".

A mal disporre il grande rivoluzionario russo alla lettura della *Tecnica* contribuì inoltre un altro fattore: *Tecnica del colpo di Stato* rappresenta uno dei rarissimi resoconti di un ten-

---

[1] Ne riportiamo l'estratto in traduzione di Maurizio Serra dal francese. Cfr. M. SERRA, *Malaparte. Vite e leggende*, Marsilio Editori, Venezia 2012, pp. 182-183. Testo completo in francese in http://www.larisposte.com/., testo originale in L.D. TROCKIJ, Archiv v 9 tomach: Tom 6. Tekstlekzii L. D. Trockogo v Kopenagene 27 nojabr 1932 g.- *Čtotakoe Oktjabr'skajarevoluzija?*

[2] TROCKIJ, *Storia della rivoluzione russa*, a c. di L. MAITAN, Mondadori, Milano 1969, vol. II, pp. 1202-1203.

[3] «In quel coro di lodi una sola voce discorde: la voce di Leon Trotzki […] Era la prima volta, dopo la Rivoluzione d'Ottobre 1917, che Trotzki parlava, in Europa, all'Europa: l'attesa per il suo annunziato discorso era enorme. Egli non parlò, purtroppo, che di Stalin e di me. Ne fui, non meno di Stalin, profondamente deluso. […] La sera stessa gli telegrafai così: "Pourquoi mêlez-vous mon nom et mon livre à vos histoires personelles avec Staline? Stop. Je n'ai rien à partager ni avec vous ni avec Staline. Stop. Curzio Malaparte". Trotzki mi rispose immediatamente con questo telegramma: "Je l'espère pour vous. Stop. Leon Trotzki», cfr. C. MALAPARTE, *Tecnica del colpo di Stato*, Bompiani, Milano 1948, pp. 20-21. Nonostante la "profonda delusione", Malaparte ne otterrà un prevedibile riscontro in termini di notorietà. «La conferenza di Trotzki la quale, come saprai, è stata diffusa per radio negli Stati Uniti, mi è valsa un cablogramma da New York col quale mi si invitava a collaborare a una grande rivista americana, naturalmente ben pagato in dollari. Grazie, Carissimo Leone Davidovich Bronstein» in E. RONCHI SUCKERT, *Malaparte*, v. III ed. privata, Città di Castello 1992, p. 108.

tato golpe trozkista del 1927, resoconto non suffragato da documenti o menzioni sufficienti a elevarlo a fonte attendibile ma riportato abbastanza a ridosso dei possibili fatti da renderlo un brano di indubbio interesse storico. La segnalazione di questa narrazione intratestuale ci è pervenuta dallo studioso russo Michail Pavlovič Odesskij[4], e ha poi trovato riscontro in alcuni testi di saggistica storico-politica italiana e straniera (non russa).

Alla vigilia del decimo anniversario della Rivoluzione d'ottobre, dunque nel Novembre del 1927, Trockij avrebbe tentato un colpo di mano adoperando quella stessa tattica fulminea che lo rese vincitore nel 1917, consistente nell'attacco, con conseguente paralisi, dei centri nevralgici del sistema cittadino. Colpo di mano fallito per via della difesa, altrettanto fulminea, di Stalin, che aveva preso nota di quanto accaduto dieci anni innanzi facendosi trovare pronto all'appuntamento.

Nell'edizione francese del 1931 Malaparte dedica molto spazio alla descrizione di tale tentativo insurrezionale, ponendolo in immediato contrasto con il successo rivoluzionario del '17 e trattandone sin dai primi capitoli; nell'edizione italiana del 1948, invece, le informazioni vengono ridotte e la riflessione su questo secondo moto trozkista fallito viene proposta solo nel XII capitolo, privata dell'attenzione che vi si dava nel testo originale. Pur sempre resa avvincente, tuttavia, dal grande stile malapartiano.

L'autore non menziona le sue fonti. Lo storico Luciano Canfora ipotizza la consultazione di un rapporto di Menžinskij[5] del 9 e 10 novembre 1927, capo della GPU e, secondo Malaparte, del corpo speciale e segreto istituito da Stalin per rispondere all'attacco; possibile consultazione che, peraltro, potrebbe determinare un'ovvia faziosità della narrazione[6].

Se la recensione di un indignato Trockij non tarda a farsi sentire, il commento (o nuovamente il ridimensionamento) di un resoconto così sorprendente da parte di uno scrittore italiano non arriverà mai, né da Trockij né da successivi testi critici. E questo

[4] Michail Pavlovič Odesskij, filologo russo che si è occupato della storia della letteratura e cultura nazionale dal XV al XX secolo, attualmente professore presso l'Università Statale Russa di Studi Umanistici di Mosca. In un recente scritto, Odesskij ha precisato: « [...] o l'informazione era tanto segreta da non emergere fino al quel momento, o al contrario era una beffa ordita dalla GPU per screditare l'immagine di Trockij. In entrambi i casi (fin tanto che nulla emerge dagli archivi) [...] non va considerata come un fatto storico, ma come una sublime messa in atto del metodo di Malaparte», cfr. M. P. Odesskij, *Metod Malaparte*, in C. Malaparte «Bal v Kremle», AST, Mosca 2019, p. 41, trad. nostra.

[5] Vjačeslav Rudol'fovič Menžinskij (1874-1934) fu un rivoluzionario e politico sovietico, al comando della O. G. P. U. dal 1926 al 1934.

[6] L. CANFORA, *La democrazia. Storia di un'ideologia*. Laterza, Bari 2004, reperito in versione digitale. Sulle diverse narrazioni dei fatti, Canfora scrive: «I due grandi antagonisti, invece, Trockij e Stalin, hanno dato entrambi, per opposte ragioni, una versione riduttiva dei fatti: Stalin nella collettiva e da lui ispirata *Storia del partito comunista (b) dell'Urss*, e Trockij nella sua autobiografia. Ovvio che Trockij rifiutasse la taccia di golpista. E infatti è proprio su questo punto che attaccava nella *Storia della rivoluzione russa*, quantunque l'alto elogio della sua straordinaria capacità tattica tributatogli da Malaparte in fondo lo lusingasse. […] Ovvio che, per parte sua, Stalin […] mirasse a presentare gli oppositori del 1927 come un pugno di irresponsabili, e a nascondere la forza effettiva e il serio pericolo che avevano presentato. […] la vicenda attende tuttora una vera ricostruzione storica».

silenzio è indubbiamente un dato consistente nello studio sulla ricezione di questo trattato, un dato che si intreccia a complesse questioni sulla cultura storiografica russa e sul suo rapporto con le fonti.

La menzione nella conferenza di Copenaghen e le critiche sulla *Storia della rivoluzione russa* avevano comunque adempiuto al compito di portare il manuale malapartiano all'attenzione dell'*intelligencija* russa sin dagli esordi.

La pubblicazione di una traduzione ufficiale, tuttavia, si farà attendere parecchio, fino al 1998. La *Tecnica* approderà prima, in traduzione ufficiosa, nel circuito di sotterraneo fermento della cultura russa: il *samizdat*.

Questo testo complesso e ambizioso, nato, a detta di Malaparte, come manuale per difendere lo Stato dai nemici della democrazia, brillava infine per le sue indicazioni concrete ad aspiranti rivoltosi.

> Malaparte sarebbe stato contento di apprendere che Ernesto «Che» Guevara e sua moglie lo leggevano avidamente all'università e poi alla macchia, e che i colonnelli greci ne avevano fatto tesoro durante i preparativi del golpe del 1967… [7]

E sarebbe stato altrettanto lieto nello scoprire che negli anni '60 il suo libro sarebbe finito tra i documenti giudiziari di un processo intentato a un gruppo di cospiratori in Unione Sovietica.

L'informazione è tratta dall'introduzione, a cura dello studioso Mario Corti, a *Škura* (*La pelle*), pubblicato sulla rivista «Inostrannaja Literatura» del 2005.

> […] scoprii con una certa sorpresa il nome di Malaparte tra i documenti del caso giudiziario del VSKhSON, un'organizzazione monarchica clandestina dal nome alquanto pretenzioso di "Unione panrussa social-cristiana per la liberazione del popolo". Nei verbali delle perquisizioni, nell'atto di accusa e nel verdetto del tribunale era menzionata una sua opera, "Tecnica del colpo di Stato" […]. Tradotta in russo non si sa da chi è fatta circolare nel samizdat, era stata adottata come guida dai "cospiratori" di Leningrado[8].

Costituitosi a Leningrado intorno al 1964, durante l'ultimo anno del governo Chruščëv, l'*Unione Panrussa Social-Cristiana per la liberazione del Popolo* fu il primo gruppo clandestino di oppositori del regime sovietico organizzato in forma partitica con l'obiettivo di un rovesciamento dello *status quo* per mezzo di una rivolta armata[9]; si fondava tuttavia su

---

[7] SERRA, *Malaparte. Vite e leggende*, cit., p. 178.

[8] M. CORTI, *Maledetto toscano: "il cielo negli occhi e l'inferno in bocca"*. Traduzione fornitaci dallo stesso autore, originale M. CORTI, "*Prokljatyj toskanez: nebo v glazach, preispodnja na ustach*", su «Inostrannaja Literatura», n. 5, 2005, p. 3.

[9] M. GORI, *La lunga strada di un'alternativa nell'URSS, 1968-1972: sei documenti del samizdat politico*, Jaca Book, Milano 1992, pp. 9, 10, 125. A scrivere sotto lo pseudonimo di Massimo Gori è nuovamente lo studioso Mario Corti.

un programma ispirato a principi cristiani che si distaccassero sia dalla società marxista che da quella capitalista[10]; si disperse nel 1967, proprio mentre stava per entrare nella sua fase operativa, a seguito di segnalazione al KGB da parte di uno dei suoi ex membri.

Il 5 aprile 1968 si concluse a Leningrado il processo ai 29 membri dell'organizzazione, di cui 21 furono condannati a pene detentive dai 10 ai 15 anni. Per la prima volta dopo il definitivo consolidamento del regime è risuonata nell'aula delle udienze la grave accusa di «congiura al fine di prendere il potere».

Nella sentenza del processo ai social-cristiani, tra i capi d'accusa troviamo una dinamica propaganda dissidente portata avanti attraverso la preparazione, la ristampa, la distribuzione e anche la traduzione di letteratura anti-sovietica, reazionaria e religiosa.

> […] Per l'autoeducazione dei membri dell'Unione erano state create vaste biblioteche di letteratura nazionale, religiosa e filosofica, al cui acquisto ciascuno aveva preso parte; era stato creato un cospicuo patrimonio letterario a testimonianza dell'attività creatrice dei membri dell'organizzazione. Alcuni traduttori elaboravano sistematicamente la letteratura straniera. Per la sistematizzazione, la generalizzazione e l'intensificazione del lavoro di reclutamento era stato creato un ufficio ideologico che, conformemente alla struttura generale dell'Unione, doveva avere il proprio rappresentante in ogni unità strutturale. Così al momento del crollo, da questo punto di vista, l'organizzazione si presentava come una struttura propagandistica abbastanza mobile e con un discreto campo d'azione. Tuttavia, per motivi cospirativo-organizzativi si limitava ad agire unicamente nel suo interno[11].

La circolazione del testo malapartiano all'interno di questa struttura propagandistica testimonia di una percezione utilitaristica della *Tecnica* da parte del lettore russo degli anni '60. Scritto per essere un manuale, per ragionare su un modello tattico da poter mettere in pratica in difesa della democrazia, nell'URSS di Chruscëv fu ad un passo dall'essere utilizzato secondo il suo primo intento.

Poi, dopo essere stata accantonata nuovamente per un trentennio, la *Tecnica* uscì nel 1998 nella sua prima edizione ufficiale in lingua russa, tradotta da Nina Kuliš e curata da Oleg Razumenko per la casa editrice AGRAF, prima pubblicazione autonoma di un'opera di Malaparte sia in URSS che in Russia, dopo la pubblicazione di *Kaputt* su riviste letterarie di Kiev e Leningrado[12].

Afferente alla collana *Speculum Mundi*, serie *Malaja Biblioteka* (*Piccola Biblioteca*), tale edizione non risponde a intenti di presentazione (o riproposta) dell'autore italiano al lettore russo, come nel caso invece di recenti pubblicazioni concomitanti con la rina-

---

[10] VSCHSON- *Programma, Sud. V tjurmach i lageriach*. Pais, YMCA-PRESS, 1975.

[11] GORI, *La lunga strada di un'alternativa nell'URSS, 1968-1972: sei documenti del samizdat politico*, cit., pp. 133-134.

[12] Nel 1972 la rivista ucraina *Vsesvit, Magazine of World literature in Ukrainian translations* pubblica *Kaputt* nel numero di apertura dell'anno, in traduzione di Petro Sokolovskij; nel 1990, la rivista leningradese *Neva* lo pubblica nei numeri 11-12, in traduzione di Fedorov Gennadyj.

scita di un interesse europeo; lo si evince anche dall'apparato paratestuale che si rivela piuttosto scarno rispetto a quello di altre traduzioni dell'opera malapartiana.

Pur traducendo dall'edizione italiana del 1948, come specificato nel colophon, i curatori scelgono di espungere la prefazione autografa dell'autore, narrante, peraltro, delle critiche di Trockij. La nota introduttiva *Sull'autore* a cura di Razumenko, nonostante alcune inesattezze, allora in parte presenti anche nella critica italiana e messe in circolazione dallo stesso Malaparte[13], rende brevemente un quadro dello scrittore che ben si confà al testo cui ci si accosta.

Oltre ad avvalorarne la prospettiva critica politologica, in virtù delle esperienze belliche e di partito nonché di una prima esperienza diplomatica a Varsavia, menzionata nel testo stesso dall'autore, Razumenko inquadra rapidamente alcuni dei nuclei fondamentali della poetica malapartiana e ne sottolinea la sempreverde attrattiva editoriale.

> Figura discutibile, contraddittoria, persona difficile e scrittore "scomodo", Curzio Malaparte attrae sempre nuove generazioni con la sua originalità e con il fascino della sua insolita personalità[14].

La casa editrice AGRAF, allora di recente formazione ma già molto attiva, ha curato diverse collane tematiche, tra le quali la folta *Speculum mundi* presentava testi, di origine prevalentemente straniera e di diverso genere e intento; unico altro autore italiano presente nella collana era Tommaso Landolfi, di cui nel 1999 si pubblicava *La moglie di Gogol*.

Con una copertina accattivante, raffigurante una carta da gioco ritraente Napoleone Bonaparte (protagonista di ampie riflessioni nella *Tecnica*), l'opera si lancia sul mercato come testo di pubblicistica, riottenendo l'attenzione di alcuni studiosi. Nel 2002, sulla rivista «Messaggero d'Europa», viene pubblicato il saggio del sociologo e politologo russo Andrej N. Meduševskij *Come insegnare alla democrazia a difendersi: Curzio Malaparte come teorico del colpo di Stato*[15].

Meduševskij definisce Malaparte "il Machiavelli del XX secolo", paragone preso e accantonato varie volte da diversi critici, e si sofferma sulla polemica trozkista confermandone i presupposti storici.

> Il libro di Malaparte uscì proprio nel momento della sconfitta finale dell'opposizione e dell'espulsione di Trockij dall'URSS. […] L'opposizione alla teoria di Lenin […] fu parti-

[13] Come la proibita pubblicazione del libro in Italia e il conseguente esilio: Malaparte avrebbe invece ricevuto diverse proposte per pubblicarlo in patria (vedi SERRA, *Malaparte. Vite e leggende*, cit., p. 175), e la condanna all'esilio a Lipari, come diversi storici hanno dimostrato, è scaturita dall'accusa di ingiuria verso Italo Balbo (vedi SERRA, *Malaparte. Vite e leggende*, cit., pp. 205 e sgg.) ed era svincolata dalla pubblicazione della *Tecnica* o dall'accusa, rivendicata da Malaparte, di aver svolto attività antifasciste all'estero.

[14] O. RAZUMENKO, *"Obavtore"*, in C. MALAPARTE, *Technika gosudarstvennogo perevorota*, Agraf, Mosca 1998, p. 6.

[15] A.N. MEDUŠEVSKIJ, *Kak naučit' democratiju zaščiščat'sja*, su «Vestnik Evropy» 2002, 4. Reperito nella versione digitale in data 2012 su http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/4/med.html.

colarmente inaccettabile ai tempi in cui scrisse "Storia della Rivoluzione Russa", quando tentava di evidenziare la sua vicinanza al leninismo nel corso della lotta con Stalin[16].

Sul resoconto malapartiano del Novembre 1927, come anticipavamo, nessun commento. A conclusione delle sue riflessioni ammirate sulla *Tecnica*, il saggista russo propone un ultimo paragrafo nel quale esplicita la sua interpretazione di lettore degli anni 2000: *La formula di Malaparte e la situazione attuale*.

> Malaparte non solo presentò del significativo materiale empirico sui colpi di Stato del suo tempo; egli fondò una nuova teoria, che ha conservato il proprio significato fino al giorno d'oggi. Con il complicarsi del meccanismo dei governi attuali, lo sviluppo dei nuovi mezzi di comunicazione e dei mezzi tecnici della violenza, questi parametri, che egli rilevò come tipici per i colpi di Stato del XX secolo, possono agire in modo significativamente più intensivo. […] La suddetta analisi permette di rispondere alla domanda più importante: come insegnare alla democrazia a difendersi[17].

Nuovamente, il testo malapartiano viene proposto per come l'ha inteso l'autore: più che come un trattato storico-politico, come un vero e proprio manuale.

Nel 2004 Oleg Nicolaevič Glazunov, docente presso il dipartimento di Scienze politiche dell'Università di Economia "Plekhanov" di Mosca, si relaziona invece all'opera con interesse prettamente accademico e pubblica *Gosudarstvennyi perevorot. Strategiia i tekhnologii*, (*Colpo di Stato. Strategia e tecnica*), palesando sin dall'introduzione l'intento continuare il lavoro di analisi e comparazione delle tattiche dei golpe intrapreso da Curzio Malaparte e da Edward Nicolae Luttwak (autore di *Coup d'État: A Practical Handbook*, 1968).

Se Glazunov si rende conto dei limiti della *Tecnica* e delle sue pretese di universalità nell'applicazione, sottolinea comunque il principale merito dell'opera.

> Lo studio del meccanismo del colpo di stato per molti anni è stato impossibile, in quanto sia lo Stato che i servizi segreti mantenevano un severo monopolio su questi argomenti. Negli anni Trenta del XX sec. un italiano, Curzio Malaparte, ruppe questo tabù. Il suo libro "Tecnica del colpo di stato" fu il primo a guardare a questo cambiamento di potere come ad un'arte[18].

Ad oggi, dando una scorsa agli ultimi buoni indicatori della ricezione di un testo in una cultura, ovvero i risultati in rete, notiamo non solo che il testo è facilmente reperibile in versione integrale ma anche che il titolo fa ancora capolino tra alcuni "dibattiti da blog". E non possiamo non prestare attenzione al fatto che il noto dissidente russo

---

[16] MEDUŠEVSKIJ, *Kak naučit' democratiju zaščiščat'sja*, cit., pp. ??.

[17] *Ibidem*.

[18] O.N. GLAZUNOV, *Strategij i technologija gosudarstvennogo perevorota*, Ankil, Moskva 2004, pp. 5-6.

Eduard Limonov, in un'intervista del 2012, lo definisca «un testo classico sui conflitti politici interni»[19].

Così, essendo passata dalla clandestinità del *samizdat* all'accessibilità del web, dall'essere oggetto dell'attenzione negativa di Trockij all'essere citata in più di un'occasione come testo di riferimento dal popolare Limonov, *Tecnica del colpo di Stato* ci appare attualmente il più incisivo lascito malapartiano nella cultura russa: poiché sebbene nemmeno in Russia sia la prima opera a cui si associa il nome dell'autore, è quella che ha compiuto un percorso più lungo e trasversale, per luoghi e intendimento del genere, all'interno dei suoi paradigmi.

Accostandoci infine con interesse filologico al testo tradotto nel 1998 da Nina Kuliš, notiamo una certa fedeltà e accortezza contenutistica: intatte restano le critiche a Lenin così come certi toni aspri che Malaparte usa nelle descrizioni del popolo russo; meticolosa resta la descrizione di quel passo falso trozkista del 1927.

Eppure, in relazione alla figura di Trockij emergono delle lievi deviazioni dal testo originale.

Riportiamo cinque frammenti, con testo a fronte, nei quali è possibile segnalare omissioni o alterazioni semantiche.

La polemica fra Stalin e il teorico della «rivoluzione permanente» non può cambiare la storia dell'insurrezione d'Ottobre, che, afferma Lenin, fu organizzata e diretta da Trotzki (p. 99, Bompiani 1948)	– Mancante –
Lenin non ha mai avuto molta simpatia per Trotzki, che fa ombra a tutti: la sua eloquenza è sospetta (p. 127, Bompiani 1948)	Ленин никогдане питал особой симпатии к Троцкому, чье ораторское мастерство вызывало у всех подозрения.
Quell'uomo pallido, dagli occhi miopi bruciati dalla febbre e dall'insonnia […] non è più il Trotzki del 1922, del 1923, del 1924, elegante, ironico, sorridente (p. 149, Bompiani 1948)	Этот бледный человек с горящими от бесонницы и лихорадки близорукими глазами […] уже не Троцкий 1922-1924 года.
Dopo la morte di Lenin, la grande eresia di Trotzki ha tentato di spezzare l'unità dottrinaria del leninismo (p. 100, Bompiani 1948)	После смерти Ленина Троцкий впал в великую ересь, попытавшись расколоть единую доктрину ленинизма.
[Trotzki] ha il pericoloso potere di muovere le masse, di scatenare i tumulti, è un creatore di scissioni, un inventore di eresie (p. 127, Bompiani 1948)	Он обладает опасной властью возбуждать массы и провоцировать беспорядки, он создает разногласия, впадает в идейные ошибки.

[19] Cfr. *Izvestia.ru*, http://izvestia.ru/news/539357.

Il primo esempio non trova corrispondenza nel testo russo; nel secondo, viene omessa l'incidentale, riferita a Trockij, «che fa ombra a tutti»; nel terzo, sono gli attributi «elegante, ironico e sorridente» a venir meno; nel quarto, quel «dopo la morte di Lenin, la grande eresia di Trockij […]» diviene «dopo la morte di Lenin Trockij *cadde* in una grande eresia […]», aggiungendo una connotazione negativa che la dicitura *grande eresia*, in una scrittura come quella malapartiana, non necessariamente porta con sé (anzi, le parole di Malaparte sembrano più volte suggerirne il coraggio e l'audacia); infine, nel quinto esempio, quel «inventore di eresie» che chiaramente conclude una climax di una certa solennità, viene nuovamente ridotto a «*cade* in errori ideologici».

Nel quadro complessivo della traduzione, i grandi meriti di Trockij nella Rivoluzione d'Ottobre, così come la sua superiorità tattico-pragmatica nei confronti delle lente ponderazioni teoriche di Lenin, sono altrove citate e rese nell'integrità del loro contenuto; tuttavia, che sia un atteggiamento consapevole o piuttosto privo di intenzione e giudizio, queste piccole omissioni o lievi alterazioni semantiche, che saltano all'occhio nella generale fedeltà e precisione della traduzione, sono tutte a svantaggio di Trockij.

Potremmo intendere queste variazioni come involontari sintomi di un atteggiamento complesso, insito alla cultura russa, nei confronti della figura di Lev Trockij; altrimenti, ritenendo i nostri cinque esempi una casistica troppo limitata per essere così interpretata, questi potrebbero ricadere in una non esatta traduzione del complesso atteggiamento che è invece il nostro autore a dimostrare verso il rivoluzionario russo.

Atteggiamento la cui comprensione sarebbe stata certo favorita dalla più grande lacuna della traduzione russa del 1998: la mancanza della prefazione autografa *Che a difendere la libertà ci si rimette sempre*, dovuta forse a scelte editoriali che volevano rivolgere maggiore attenzione al contenuto dell'opera che al protagonismo del suo autore, o persino delle sue controversie con Trockij.

Resta inteso che, a conclusione del nostro *excursus* sulla ricezione della *Tecnica*, anche tali scelte traduttive giocano un loro ruolo e aggiungono una battuta al lungo dialogo intercorso tra questo testo e i suoi usi, le sue letture e le sue trasmissioni.

Partendo dalla narrazione della rivoluzione di ottobre e dei fatti relativi alla fondazione e all'assestamento dell'Unione Sovietica, l'opera, tra pubblicistica e letteratura, è passata di trentennio in trentennio dai dissidenti degli anni '60 ai dissidenti degli anni 2000, mostrandosi capace di interagire col mondo russo su diversi piani e in diversi tempi e di avervi saputo accendere, tra polemiche ed elogi, ben più di una scintilla.

Andrea Gialloreto

«Materiali da riflessione e da poesia»: «Albergo Italia» di Guido Ceronetti

> Ceronetti è troppo intelligente per essere un intellettuale
> e troppo pensoso per essere un pensatore.
> (Giorgio Manganelli)[1]

L'inflessione della prosa di Guido Ceronetti, pur nell'estrema varietà della gamma espressiva sperimentata nella sua opera di poligrafo, è incline ad accenti epocali, all'escursione dei registri dal diapason tragico al candore ingenuo di un funambolo triste che tenta le note della malinconia sui poveri strumenti dei suonatori girovaghi. Pure appartengono al suo carattere di scrittore la tempra e i doni del «camminante», del pellegrino teso alla ricerca di un qualche misterioso fiore, novalisiano *Blaue Blume* o *Aquilegia* (per restare nel tracciato dell'omonimo romanzo iniziatico del 1973). Lo scrittore scomparso nel 2018 ha utilizzato la struttura aperta dei *Reisebilder* – impressioni e turbamenti del «Pedone di Torino»[2] – per inscenare i canovacci della meditazione itinerante, di una filosofia raminga, che scantona dai luoghi deputati del consesso intellettuale per darsi al libero «vagabondaggio delle pensierosità»[3]. La consuetudine walseriana[4] a muoversi a piedi, assecondando i ritmi mediante i quali il corpo e la mente si appropriano della realtà circostante, è un retaggio del passato se è vero che – come lamenta l'autore ricordandosi del suo *Viaggio in Italia* per sentieri e vie del trasporto pubblico – l'uomo dell'Occidente industrializzato nutre un culto irrazionale per la calzatura assimilata a un feticcio, status symbol privo ormai d'ogni valore d'uso e della sua stessa funzione di ausilio all'incedere:

---

[1] G. Manganelli, *Ceronetti, manicheo dalla parte del male*, in «La Stampa/Tuttolibri», 25 settembre 1976 ora in «Il Giannone», a. XIII, n. 25-26, 2015, p. 221.

[2] «A un titolo potrei aspirare: quello di Pedone di Torino. Sono anche uno dei rari lettori italiani di Léon-Paul Fargue, il *Piéton de Paris*; ma non lo sono diventato di Torino per imitazione. La flânerie l'ho praticata sempre, per il piacere di camminare e di saccheggiare case, finestre, depositi invisibili di sensazioni» (G. Ceronetti, *Il pedone di Torino*, in Id., *Albergo Italia*, Einaudi, Torino 1985, p. 110).

[3] Ceronetti, *L'avamposto dimenticato*, ivi, p. 27.

[4] Tra i precursori di questa modalità narrativo-riflessiva, accanto al classico *La passeggiata* (1919) di Robert Walser potremmo porre *Camminare* di Thomas Bernhard (1971).

> Fiumi di scarpe: ma sono proprio necessarie? Per andare dove? E poi, fuori del mercato, chi cammina più? S'infileranno nelle auto, piglieranno il treno, poi l'autobus, l'ascensore, a casa si mettono a letto… Della scarpa c'è gran vendita e scarso consumo: non capisco perché[5].

Al contrario, i piedi del *viator*, ben aderenti al suolo e ai suoi fermenti, sono in connessione con un cervello in costante ribollimento di idee, lesto a stabilire connessioni tra le immagini che il paesaggio da una parte, dall'altra le opere dell'uomo e dei suoi dei offrono alle strategie di decodifica e di riscatto del visibile nel simbolico di cui Ceronetti è stato maestro ineguagliato: «La sua pagina oscilla a tratti fra il *Viaggio di San Brandano*, *Gulliver* e qualche *conte philosophique*, sembra applicare talmudicamente un'intelligenza volterriana a districare demoniche matasse»[6]. I testi or ora evocati sono ascrivibili a generi che sembrano aver compiuto la propria parabola in quanto rispondenti a intenti allegorico-ammonitorii o forgiati alla fiamma della retorica, nobile ammanto tropologico del quale la disadorna letteratura contemporanea si è sbarazzata con sollievo (e inestimabile sacrificio, nel segno del depauperamento). Ceronetti, per il suo armamentario scrittorio e per la disposizione all'invettiva e agli stili dell'estremismo, entra di diritto nel canone antimoderno, così come lo ha descritto Antoine Compagnon in un libro volto a tracciare la genealogia di questa tradizione:

> Controrivoluzione, antilluminismo, pessimismo, questi primi temi antimoderni sono legati a una visione del mondo che fa capo all'idea del male. Per questa ragione, la quarta figura dell'antimoderno deve essere religiosa o teologica; ora, il peccato originale fa parte dello scenario antimoderno abituale. Allo stesso tempo, se l'antimoderno ha un valore, se produce un canone letterario, è perché definisce un'estetica: possiamo associare quest'ultima alla sua quinta figura, il sublime. Infine, l'antimoderno ha un tono, una voce, un accento particolari; riconosciamo spesso l'antimoderno dal suo stile. La sesta figura dell'antimoderno sarà perciò una figura di stile: qualcosa come la vituperazione o l'imprecazione[7].

Compagnon chiarisce con finezza d'argomentazione come la disposizione antimoderna ostentata dai protagonisti stessi del moto fondativo della modernità artistica europea sia un elemento costitutivo – la componente critica e consapevole – di quella stessa *Stimmung* che è il prodotto della *concordia discors* di un'estetica, di una rete di poetiche e di filosofie dell'esistenza. I tratti che lo studioso francese individua come stigma di una visione antimoderna, siano essi di ordine ideologico (controrivoluzione, antilluminismo, pessimismo, senso del peccato) oppure stilistico (genio del Sublime, vituperazione) combaciano con il quadro dei "furori" ceronettiani, almeno quanto la sua acrimoniosa condanna di un

[5] CERONETTI, *È giorno di mercato a Ventimiglia*, ivi, p. 41.

[6] L. MONDO, *Aquilegia*, in ID., *Interventi sulla narrativa italiana contemporanea*, Matteo Editore, Treviso 1976, p. 14.

[7] A. COMPAGNON, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maistre a Roland Barthes*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 17.

presente di rovine. L'opzione antimoderna del suo «stile *pensante*»[8] si traduce nei modi di un riassestamento dei pilastri della cultura moderna, aspirando persino al *j'accuse*, urticante nella tensione dell'aggetto verso l'attualità: «Ceronetti non è mai più attento all'oggi e al futuro di quando dibatte un suo pensiero "controcorrente"»[9].

I testi di Ceronetti gravitano intorno a una serie di temi-ossessioni (un repertorio di testimonianze del male e del bene, del bello e dell'orribile) che trovano di libro in libro una diversa successione, rispettosa tanto del loro decorso concettuale quanto di una sorta di gradualità tonale. La variazione domina la scrittura per frammenti e prose brevi (eredità della famiglia di saggisti-scrittori italiani e persino di certa prosa d'arte) e addirittura si erge a principio guida del macrotesto rappresentato da opere che si richiamano, come è il caso del dittico einaudiano *Viaggio in Italia* (1983) e *Albergo Italia* (1985); l'affinità si coglie anche dalle differenze, che si dispongono specularmente assecondando il più delle volte un desiderio di complementarità. La prima prova odeporica stacca dal piano delle occasioni e degli incontri un livello altro, assai coeso, in cui l'amalgama dato dall'adozione di un assetto da non-fiction[10] trova conferma nella volontà autoriale di dare un giudizio il più possibile articolato (in ottica tanto spaziale che temporale) sullo stato in cui versava la nostra Penisola: «In origine non lo era, né voleva esserlo: il tempo ne ha fatto un racconto in vaga forma di giornale»[11]. Nessuna scansione riconoscibile, o circuito ricorsivo del pensiero prefigura l'interpretazione dei "messaggi" (spesso in forma di traumi o choc percettivi) che giungono al protagonista dalle diverse stanze dell'«albergo alla deriva»[12] cui si è ridotta la Nazione…Nazione, giacché di patria non è lecito parlare, come conclude Ceronetti nell'amaro brano dedicato ai «grovigli di radici di patria» che rifulgono nella poesia *Madre España* di Miguel Hernández e che in Italia, fatto salvo l'amore astratto di un Petrarca e di un Manzoni, si perdono soffocate da altri poteri e identità (le *Cose forti* di cui scriveva Machiavelli, affiliazioni e legami nocivi all'idea di comunità). Questa aspirazione ideale, frustrata dai comportamenti e dal sentire popolare, trova il suo corrispettivo storico-culturale nella vicenda dell'irredenta Trieste:

> L'Italia è stata molte patrie che avevano nomi di città; ha tentato anche di diventare una patria unica, per un po' di tempo abbiamo creduto lo fosse; il sortilegio di una città adriatica che per un misterioso capriccio voleva farne parte c'entrò in modo determinante e

[8] G. Isella, *"Eppure tutti siamo galli che cantano": Ceronetti e la gaia scienza della sopportazione*, in *Il filo dell'enigma. Omaggio a Guido Ceronetti*, a c. di A. Motta, in «Il Giannone», a. XIII, n. 25-26, 2015, p. 112.

[9] P. Milano, *Il cronista dell'Apocalisse*, in «L'Espresso», 15 agosto 1976, ora ivi, p. 220.

[10] A questo riguardo, sia lecito rimandare ad A. Gialloreto, *Lungo le "rotte invisibili". Il «Viaggio in Italia» di Guido Ceronetti tra odeporica ed esperienza iniziatica*, in *Contro la finzione. Percorsi della non-fiction nella letteratura italiana contemporanea*, a c. di C. Baghetti, D. Comberiati, Ombre Corte, Verona 2019, pp. 87-101.

[11] Ceronetti, *Premessa del maggio 2004*, in Id., *Un viaggio in Italia*, Einaudi, Torino 2014, p. XI.

[12] «Sogni me ne mandano parecchi le fenditure del visibile, in questo albergo alla deriva» (Ceronetti, *All'ingresso*, in Id., *Albergo Italia*, cit., p. IX).

> soddisfare questa voglia costò troppo caro. Col rientro di Trieste, nel 1954, ogni motivo per mantenere l'illusione è cessato[13].

Alla stessa stregua della parcellizzata compagine nazionale, il libro vive della pluralità di scenari, stili, lingue, passaggi e *passages*; ad esempio, Torino, la «città medianica»[14] di certi tratteggi a carboncino conserva un'aura da inaugurazione dell'epoca moderna, tra l'esotismo *d'antan* di De Amicis[15] e le auraticità benjaminiane. Il senso della lacerazione, della perdita di un'unità primigenia e angelicale – moto dell'animo insito nel manicheismo ceronettiano – pervade la scrittura spezzandola in un caleidoscopio di iridescenze, tenebrori bituminosi, inquadrature sghembe e immagini color seppia. Il grande aforista a suo agio tra le malinconiche *trouvailles* flaianee e i solenni nichilismi cioraniani fa qui le prove generali votando la propria *intelligenza* del mondo alla "conservazione" del *bric-à-brac* universale: «L'unità è dunque un miraggio metafisico, a cui si oppone invece la concretezza dolorosa ma reale del "frammento". Frammento come scrittura, frammento come esilio dalla serenità del mondo, frammento come unico autentico sentimento delle cose»[16].

A partire dall'impianto già rodato, lo scrittore approfondisce in *Albergo Italia* motivi già toccati nel volume gemello:

> Sono storie modicamente divertenti, giri nel limitato. Tutto molto *ri*; ri-trovamenti, ri-ciclaggi, ri-visitazioni, ri-facimenti, ri-maneggiamenti, ri-cordi, ri-torni, ri-frugamenti nel rovistato. Chi non abbia ri-gettato il mio einaudiano *Viaggio in Italia* ne ritroverà qui allargati, meno denutriti, i temi principali[17].

Siamo di fronte, per citare la recensione di Goffredo Parise, a «quaranta invettive, o litanie, o smorfie, o grotteschi di altissima qualità letteraria»[18]. Ceronetti, infatti, dispiega per vaste campiture i colori che tingevano le pagine del *Viaggio*; i tableaux che ne risul-

---

[13] CERONETTI, *Abbiamo una patria?*, ivi, p. 193.

[14] CERONETTI, *Statuto e Charité*, ivi, p. 138.

[15] «Scrisse De Amicis, scrittore dei meno visionari, nel 1880, che lì nei quartieri della Dora, tra Maria Ausiliatrice, Cottolengo, Consolata e grande Suk di Porta Palazzo, Torino aveva un aspetto di città orientale. Doveva esserci un colore, di stracci e balconi, di mestieri e di clero, di operai in casquette e di musiche ambulanti, da imprimerne chi ci passava, come un riverbero di fuoco» (CERONETTI, *Elementi per una Antiagiografia (don Bosco)*, ivi, p. 132).

[16] G. RUOZZI, *Luci lunari*, in *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, a c. di P. MASETTI, A. SCARSELLA, M. VERCESI, Tre Lune Edizioni, Mantova, 2015, p. 160. Nello stesso volume di Omaggio a Ceronetti, Raoul Bruni declina l'estetica del frammento in relazione al genere odeporico: «Il reportage di Ceronetti è dunque da intendersi come un viaggio alla ricerca dei frantumi della (perduta) bellezza, che sola rende possibile il pensiero» (R. BRUNI, *Ceronetti e il fantasma della patria: spunti per una rilettura di «Un viaggio in Italia»*, ivi, p. 48).

[17] CERONETTI, *All'ingresso*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. IX.

[18] G. PARISE, *Abita in 40 stanze l'Italia disordinata*, in ID., *Opere*, a c. di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Mondadori, Milano 1989, vol. II, p. 1601.

tano si giovano pertanto del vasto respiro del saggio in alternanza con l'affondo critico (il pezzo su Montale), la pagina d'*ekphrasis* (*Mistico Sironi*), il disteso memoir (*Italia da una Lira*), il rabbioso pamphlet (*Po nucleare*), l'anti-agiografia (nel caustico ritratto di don Bosco), lo schizzo "ecocritico" (*Aspettando l'incendiario*), l'epistola civile (*Lettera a una Prostituta*), infine bozzetti autobiografici rapidi e paradossali come gag del cinema muto (*Il cancello chiuso*, *L'Uomo del Parking*). Iniziando l'esame del volume proprio da questi ultimi lacerti, si dovrà constatare che il comune denominatore di una tanto varia "satura" del malcostume e delle rovine del Belpaese è dato dalla prospettiva dell'autore, che non di rado si proietta in carne e ossa sulla pagina, lasciandovi impressa un'ombra di ascetismo, quando non le piroette tragico-beffarde di uno *schlemiel* disastrosamente in antitesi con i valori della propria epoca. Per quest'ultimo aspetto, valga il rimando al raccontino *Il cancello chiuso* che vede il povero Guido, introdottosi in un cimitero prima dell'orario di visita, sequestrato da un burocratico custode all'interno del recinto fino alla riapertura regolamentare. Incanalato su una scia kafkian-beckettiana e condotto al limite della colluttazione verbale e fisica, quasi a segnalare la violenza intrinseca della Legge applicata con logica pedissequa, «il racconto di per sé è irresistibile, per humour, assurdità, tragicommedia, tragedia»[19].

Ceronetti rispolvera la vena sepolcrale di matrice ottocentesca per trarre dal décor postrisorgimentale del cimitero genovese di Staglieno un piccolo trattato sociologico sull'espressione estrema del sentimento familiare, sulla comunicazione pubblica delle virtù e dei vizi dei defunti, infine sulle varie traduzioni artistiche, etiche e filosofiche dell'idea della morte, che trova nei più diversi linguaggi gli accenti del kitsch, dell'enfasi monumentale, dell'ipocrisia pedagogico-esemplare, oppure, anche se per rare illuminazioni, dell'autentica interrogazione sull'aldilà e i suoi misteri. La descrizione dell'intrico di effigi scolpite – nel cui viluppo si stenta a discernere l'esornativo dall'essenziale, il rito apotropaico dalla commemorazione, la confusione sincretistica delle forme cultuali dalla cristiana speranza della resurrezione della carne –, la meticolosa tassonomia del disordine e del caos che mimano l'irriducibilità del vivente al pensiero della fine acquistano nello slancio cumulativo della prosa un fulgore esotico, da scenografia di cartapesta di un Oriente salgariano, mai visto e pertanto immaginato come un lussureggiante spettacolo dagli occhi del placido e timorato borghese che cova sogni sfacciatamente grandguignoleschi:

> Ma Staglieno è più inaspettato, più incredibile, più fantastico. La diga del progetto originario del Barabino, una sobria pianta quadrangolare dominata da un cappellone neoclassico, si rompe presto e il fiume dei morti sommerge la collina, le anime per placarsi pretendono sterminate gallerie, colonnati, boschetti sacri, ambulacri di Dedalo, templi egiziani, e un diluvio, un oceano, un'atlantide di statue, di bassorilievi, di altorilievi, di busti, di medaglioni, di epigrafi spudorate, di gruppi statuari senza ritegno che raccontino

[19] *Ibidem*.

di loro tutto. Staglieno è un'enorme confessione collettiva, uno dei più grandi spettacoli del Teatro della Morte[20].

La letteratura cimiteriale conosce qui il culmine della propria trionfante retorica; infatti, il teatro pietrificato delle passioni estinte induce nel visitatore l'idea di trovarsi sulla scena, ad assistere a torve e melodrammatiche vociferazioni da teatro da camera; l'assunto di questo esaustivo catalogo di modelli drammaturgici ottocenteschi pare essere il riconoscimento delle roventi e torbide passioni della famiglia – adulteri, fedeltà eroiche, inferni domestici e paradisi da *boudoir* – quale centro di gravità dei valori di quel «mondo di ieri», per citare la felice formula di Stefan Zweig, che si avviava a una rapida e plateale dissoluzione:

> Se le pietre romaniche cantano, le statue di Staglieno recitano: sono drammi giacosiani, ibseniani, ferrariani, scapigliateschi, verghiani, bracchiani, dannunziani, pirandelliani, labichiani, feidoiani, strindberghiani in una confusione da onde hertziane che s'incrociano e accavallano, sovraccariche di voci e di rumori. Niente è meno silenzioso, di questo cimitero inesauribilmente sonoro[21].

A questo punto, dopo averci dato conto del cattivo gusto e della disperata gesticolazione della mente umana chiamata a spiegare ciò che è inaccettabile, l'autore coglie l'occasione di un esercizio di *ekphrasis* per tratteggiare un delicatissimo bozzetto funebre: una fanciulla, china sul catafalco del padre, solleva il lenzuolo funebre, il velo che separa dall'*altrove*. Ai visitatori è negato partecipare alla scoperta e così Ceronetti, spinto dalla medesima curiosità della giovane, omette tuttavia di riferire, tace su quanto lo scultore ha realizzato…un corpo, materia decomposta, forse niente (l'ipotesi più angosciante che di primo acchito si era fatta spazio fra le altre). Nel varco di questa lacuna lo scrittore lascia sapientemente insinuare il brivido del conflitto tra il caduco e l'eterno:

> Nel porticato superiore il monumento più morboso è quello di Raffaele Pienovi, 1879, dell'inuguagliabile scultore Villa. Una donzella, più curiosa che disperata, certamente la figlia del Pienovi, solleva leggermente il lenzuolo che copre, elegantemente sgualcito, il caro defunto fin sopra la testa, poggiata su due bei guanciali di malattia. Che cosa vede, la signorina Pienovi? Ebbe una curiosità simile il marito di Emma Bovary, nella camera mortuaria, lei tutta velata di bianco, tra i ceri lacrimanti: "Lentamente, con la punta delle dita, palpitando, sollevò il velo. Ma gettò un grido d'orrore…". In un romanzo ci viene detto quel che succede dopo: un grido, e poi il resto della storia… Ma la sospensione del gruppo statuario è qualcosa d'immenso, il mistero si chiude inesorabilmente. Il gruppo essendo un poco in alto, il visitatore non vede quel che c'è sotto il lenzuolo… Potrebbe

[20] CERONETTI, *La morte vive a Staglieno*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 9.
[21] *Ibidem*.

non esserci niente? Non c'era nessuno… Sono salito, ho guardato… Non ho gridato. Non dirò quello che ho visto[22].

Albergo Italia offre un commosso tributo al nostro Ottocento, il secolo della costruzione della Nazione e del miraggio di una patria, che resterà appannaggio delle fitte di idealismo dei letterati o della tormentata anima "romantica" dei triestini: «Difficile capire Trieste, se non si è inclini ad amare i luoghi investiti dalle passioni, prosciugati, piova o no, dalla secchezza del clima interiore, e dove il pensiero è fatto prevalentemente di emozioni locali eccessivamente e incessantemente analizzate»[23]. Nelle pagine si intrecciano i colori del migliore e del cattivo Ottocento, come nel ritratto del grande Manzoni dipinto dal modesto Francesco Hayez (già bersaglio delle ironie ceronettiane in alcuni passi di *Viaggio in Italia*)[24]. Sapida e corrusca tinta ottocentesca – tra Fede, Bellezza e Opere finanziarie – dispenserebbe anche la biografia di don Bosco, se Ceronetti non la investisse di una luce antiagiografica che spazza via la tentazione apologetica e la narrazione moralizzata per seguire i lati in ombra dell'illustre "imprenditore" di Dio[25]. Ne vien fuori un ritratto provocatorio, ma in sostanza rispettoso della figura di don Bosco, resa nel chiaroscuro dei moventi del suo operare, nella lotta spirituale tra l'edificatore del tempio divino (quasi un tycoon del XIX secolo a suo agio nella dimensione del grandioso privo di eleganza) e il languido adoratore dei giovinetti:

Nello straordinario Sogno dell'inondazione, del 1866, don Bosco guida in salvo la sua masnada di oratoriani attraverso visioni diluviali e infernali degne di Bosch o del Civetta: l'Oratorio, coi suoi ora blanditi ora minacciati giovanetti, è il suo Resto di Israele: per chi non è salito sull'arca salesiana (quanti non sono più "giovanetti" o fossero per disgrazia nati femmina) non ci sarà salvezza[26].

Addentrandosi nel Novecento, la precisione del cronista si acuisce insieme con il rimpianto per ciò che va disperso nell'onda di piena del tempo. È proprio delle «ani-

[22] *Ibidem*.

[23] Ceronetti, *L'avamposto dimenticato*, in Id., *Albergo Italia*, cit., p. 22. Si legga ancora: «È questa casa adagiata sull'orlo di un precipizio ad attrarmi, perché non può avere che abitatori insoliti, intimamente stravolti. Insomma, anima» (ivi, p. 27).

[24] Qualche tela di Francesco Hayez, bravuomo di una volgarità perfetta, eccetto quando gli prestarono i tratti qualche adorabile dama lombarda o Alessandro Manzoni, di cui abbiamo a Brera il più commovente dei ritratti. Tanta genialità doveva esserci nel modello, che perfino un ritrattista che di genio non abbondava come Hayez ne fu contagiato, così che il suo Manzoni quarantenne è risultato bellissimo, tutto malinconia e saggezza umana» (Ceronetti, *Amori a Villa Carlotta*, in Id., *Albergo Italia*, cit., p. 79).

[25] «Le mani di Don Bosco erano attrattive di denaro, una delle sue magie più facili. Ne trovava quanto voleva. Lo attirava per gettarlo subito in qualcosa da erigere; le mani, neppure toccandolo, restavano pure. Ma un prete moderno, quando erige, non può erigere che del pratico e del brutto» (Ceronetti, *Elementi per una Antiagiografia (don Bosco)*, in Id., *Albergo Italia*, cit., p. 124).

[26] Ivi, p. 128.

me pipistrello», preziosa immagine ripresa da Hugo[27], catalogare luoghi, libri, oggetti, mestieri, odori consegnati per sempre all'evanescenza della memoria. Nell'*Italia da una lira*, composito requiem per la gioventù e la sua cornice storica, Ceronetti lamenta la scomparsa di usi e abitudini dell'Italia povera che faceva ricorso all'intervento, invero minimalista, dei preti da una lira, o che centellinava i piaceri e il sentimento al ritmo delle canzoni da una lira (a fronte del tragico ammutolimento della nostra epoca, che ha perso la passione spontanea e popolare del canto[28]); in questi brani lo scrittore rovescia la consueta gerarchia degli eventi anteponendo agli allarmi per lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale la letizia per il diffondersi a Torino dei gelati da una lira e del Mottarello, a testimonianza di una visione incuneata nello stigma del vissuto e restia a disciogliere i propri feticci nella corrente nullificante della Storia.

Fino a che punto Ceronetti sia lucido interprete dell'arte del suo tempo è dimostrato dalla contrapposizione che egli istituisce tra la vera modernità, pregna dello spirito di crisi e puntellata sulle rovine, e i cascami estetici e ideologici dei tanti "ismi" che si sono affermati durante il secolo scorso. Il saggio dedicato al *Mistico Sironi* chiarisce tale differenza riconducendola alla tensione partecipativa e alla forza d'anima che vibra nei dolenti scenari urbani del pittore («In questo paesaggio la solitudine umana è assoluta; è l'uomo nell'ostile, nell'inospitale, nel desolato, tra le pareti inesorabili del finito»[29]) in contrapposizione radicale alle dimensioni astrattamente intellettualistiche, impostate come coreografie di miti raggelati proposte da De Chirico e dai Surrealisti:

> Sironi è ben lontano dal disumano. Non piglia le geometrie urbane come pretesto per disumanizzare; il suo cuore batte, soffre sempre… I deserti delle architetture surrealiste gli sono estraneissimi. Via, i giochetti onirico-sporchetti alla Delvaux, e anche l'ironia tutta cerebrale di un Ernst. Inavvicinabili le piazze da teatro di un Chirico alle periferie di Sironi! De Chirico mi ripugna tanto, che fatico a nominarlo, un gonfio di vento, una siringa scordata…[30]

La desertificazione del paesaggio culturale e umano, in uno con la metodica distruzione dell'ambiente, sconquassato dal furore edilizio e avvelenato da pesticidi e inquinamento, richiama alla mente per contrasto l'antichissimo habitat del fiume sacro, il Po, sulle cui rive si concentrava l'energia primigenia di un'Italia ancestrale: «È la prima prima Italia degli antenati di cielo e di fuoco, delle visioni oltre l'orizzonte tra le corna immense

[27] «C'è un pensiero, nei Miserabili: "E i crepuscoli non piacciono che alle anime-pipistrello" che potrei adattarmi così: "Il misterioso Logos delle rovine e degli stracci non è inteso che dalle anime-pipistrello"» (CERONETTI, *Passeggiata col sindaco*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 120).

[28] «Non è perdita da una lira, la perdita delle canzoni da una lira. Non si dà mai un minimo cessare d'anima a cui un avanzamento dell'intero fronte della tenebra non corrisponda. Non lo perdonerò, questo ammutolimento, questo non più voler essere del canto spontaneo, alle case, alle stanze, agli ànditi, alle donne» (CERONETTI, *Italia da una lira*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 99).

[29] CERONETTI, *Mistico Sironi*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 81.

[30] Ivi, p. 83.

degli elci, dei graffiti perduti di esseri sovrumani, e già Libro e Museo di Miti quando le Muse ancora non erano cadute dalla vulva della Memoria»[31]. Ora, piegato alla nuova divinità atomica, il fiume si lascia morire e ritira la propria protezione alle attività degli uomini, rese del resto inutili dalla fine della centralità spaziale e "sacra" della maestosa via d'acqua: «Spariti, quasi tutti, i mestieri e i commerci ambulanti del Po; e anche le osterie lungo le rive hanno preso la via dell'ombra»[32]. Ceronetti, nel mezzo degli esuberanti anni Ottanta, anticipa la discussione delle tematiche ecologiche per mezzo del propellente apocalittico del suo discorso sulla natura, rigogliosa in assenza del parassita umano. La responsabilità del degrado dell'ecosistema di cui l'uomo è parte è ricondotta alla desacralizzazione in atto a partire dall'affermarsi del Cristianesimo, che si è annesso o ha semplicemente ripudiato le manifestazioni del sacro disseminate nella natura:

> Quando siamo diventati cristiani, abbiamo subito cominciato a lordare e a distruggere i boschi sacri, e insieme la sacralità latente del bosco. Credevamo di poter fare a meno di queste forme concrete di religiosità. Il risultato è che più niente è sacro: nessuna forma di vita, né una sorgente d'acqua né l'oceano, né un pesce-gatto né l'intimità del pensiero umano. Il cuore che non sente la presenza degli Dei in un bosco è già un cuore di incendiario. Il verso leopardiano "Vissero i boschi un dì" piglia, alla luce di questi mostruosi incendi, tutta la sua straziante pregnanza[33].

La vertigine del pensiero apocalittico di Ceronetti riesce a cogliere la linea di continuità tra lo squallore di un universo privo della vita vegetale (la «nudità stellare») e l'incubo della nuova desolazione apportata dall'uomo, instancabile propagatore del «Nihil» attraverso comportamenti insensati, distruttivi e autolesionisti:

> Tra l'invivibilità urbana, tanto più crudele quanto più povere di alberi e spelacchiate nei contorni le città, e l'inferno della nudità stellare che eravamo e che torneremo ad essere, l'unica via intermedia è rappresentata dal prodigio della vegetazione, dalla foresta, dalla vita vegetale. Ora, chi assolda sicari per fargli incendiare i boschi è uno che lavora a estendere il Nihil, ad accelerare la sparizione di ogni difesa contro l'intollerabile[34].

Albergo Italia non si esaurisce nella nota cupa del congedo dai segni di una civiltà perduta. Le "stanze" qui descritte non sono vuoti spazi disabitati ricolmi di «buone cose di pessimo gusto» o di opere d'arte ridotte alla non significanza dall'analfabetismo spirituale denunciato da Ceronetti. A volte può capitare di imbattersi nelle residue manifestazioni dell'umano; inattesa,la solidarietà verso i propri simili affiora nel ritratto degli esuli iraniani che, in cambio di un illeggibile giornaletto antikhomeinista, dispensano un

[31] Ceronetti, *Po nucleare*, in Id., *Albergo Italia*, cit., p. 34.
[32] Ivi, p. 35.
[33] Ceronetti, *Aspettando l'incendiario*, in Id., *Albergo Italia*, cit., p. 209.
[34] Ivi, p. 208.

sorriso radioso e inerme, oppure nei versi degli *Ossi di seppia* che esprimono «il rapporto tantalico di Montale (e di ciascuno) con l'illusione la Vita»[35]. La poesia, però, è parte di quel mondo al crepuscolo, voce trascritta nelle pagine che da esse risplende e fa luce quale «linguaggio di pura finzione, un eloquio che non si può ritrovare e rinnovare che illanternandosi di libro»[36]. 'Illanternarsi': questa invenzione lessicale coniata da Ceronetti sembra provenire da secoli di dottrine iniziatiche e mistiche sillabazioni, mentre – nel suo essere fiammata del linguaggio che irradia le tenebre – vuole soltanto sottolineare l'assidua vocazione alla ricerca di una qualche frammentaria verità intrapresa dal pellegrino dell'Italia invisibile, al contempo filosofo e poeta: «Quel che io vado cercando sempre, anche frugando nei bidoni dei rifiuti, sono materiali da riflessione e da poesia»[37].

[35] CERONETTI, *Uno scrigno per Montale*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 211.
[36] *Ibidem*.
[37] CERONETTI, *Passeggiata col sindaco*, cit., p. 119.

Rosa Giulio

La costruzione del personaggio Serafino nei «Quaderni» di Pirandello

1. *Le costanti del procedimento compositivo*

In momenti alterni all'attenzione della critica letteraria, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925) hanno conosciuto diversi attraversamenti ermeneutici, anche extratestuali in rapporto alla storia, alle vicende del cinema, alle correnti e alle personalità letterarie del tempo in cui il romanzo fu pubblicato per la prima volta con il titolo di *Si gira…* (1915)[1]. Punto concorde è che la sua trama principale è una "storiaccia" melodramma-

[1] Il romanzo, *Si gira…*, uscì per la prima volta sulla «Nuova Antologia» tra il primo giugno e il 16 agosto1915; poi, in volume l'anno successivo a Milano presso Treves. Con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* verrà pubblicato nel 1925 a Firenze da Bemporad: le varie parti non sono più intitolate Fascicolo primo, secondo …, ma Quaderno primo, secondo… Inizialmente, l'autore avrebbe voluto intitolarlo *Filàuri* (ma pare che riguardi un altro romanzo: vd. G.R. Bussino, *Il 'Filauri' di Luigi Pirandello*, in «Ariel», 3, 1991), poi *La tigre*: cfr. lo scambio epistolare di Pirandello con Angiolo Orvieto, Ugo Ojetti, Alberto Albertini, fratello del direttore del «Corriere della Sera», Luigi (soprattutto le lettere del 19.1.1904, 8.1.1913, 16.1.1913, 26.11.1913, 7.4.1914, 10.4.1914), in *Carteggi inediti con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1980; vd. anche G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Mursia, Milano 1986, pp. 122-145. Dei vari attraversamenti ermeneutici del romanzo si darà conto all'occorrenza nel corso dell'esposizione, ma va, intanto, precisato lo schema bibliografico delle opere pirandelliane, a cui ci si atterrà. Per agevolarne eventuali consultazioni e raffronti senza vincolarle a una sola edizione, essendo molte e diverse quelle correnti, i riferimenti bibliografici saranno citati come segue: per i *Quaderni*, i dati numerici tra parentesi indicano, rispettivamente, il Quaderno e il Capitolo del romanzo; così pure, per *Uno, nessuno e centomila*, uscito a puntate nella «Fiera Letteraria», tra il dicembre 1925 e il giugno 1926, poi, sempre nel 1926, presso Bemporad a Firenze, il numero del Capitolo sarà preceduto da quello del Libro; invece, per *Il fu Mattia Pascal*, uscito per la prima volta sulla «Nuova Antologia» tra il 16 aprile e il 16 giugno 1904, edito in estratto, nello stesso anno, per la «Biblioteca della Nuova Antologia», con dedica ad Alberto Cantoni, «maestro d'umorismo», pubblicato definitivamente nel 1921 presso Bemporand a Firenze, verranno citati per esteso numero e titolo del capitolo. L'edizione di riferimento resta sempre: L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a c. di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, 2 voll., Mondadori, Milano 1973. Per le stesse ragioni, si indicheranno le novelle solo con titolo, data di composizione e raccolta in cui sono inserite, fermo restando l'edizione di riferimento: Pirandello, *Novelle per un anno*, a c. di M. Costanzo, 3 voll., 6 tomi, ivi, 1986, 1987, 1990; delle opere teatrali si citeranno atto e scena da Pirandello, *Maschere nude*, a

tica da romanzetto d'appendice, magistralmente manipolata da Pirandello in direzione modernista, a cominciare dal *plot*, che in apparenza sembra svolgersi secondo la mimesi naturalistica, ma in realtà esibisce una fattura volutamente artificiale, fin dall'*incipit* con il suo prologo metanarrativo di taglio saggistico, il rapido susseguirsi di incontri inverosimili, le continue divagazioni e digressioni di evidente ascendenza sterniana[2].

Si tenga, intanto, presente un'acuta osservazione di Sergio Solmi, che, respingendo la non persuasiva giustificazione del frequente ripetersi di Pirandello, secondo la quale era solito esprimersi solo parzialmente, aveva colto nella sua opera «più che un progresso artistico, dei progressi di trucco, di invenzione – d'umorismo, se mai. […] Se Pirandello insiste sul proprio tema, è perché non ha altro da dirci»[3]. Giudizio, questo, molto severo e restrittivo, ma che non va trascurato, se si procede a un'analisi testuale e tutta interna del romanzo, da cui potrebbe meglio emergere il procedimento compositivo dell'autore. Sulla storia narrata, lasciandosi appena coinvolgere dal flusso del suo vissuto, converge lo sguardo attento e impassibile di Serafino, che troverà nella scrittura, nel racconto di quella vicenda romanzesca, il compenso all'alienazione prodotta dalle macchine; ma la coscienza critica del protagonista ed estensore dei *Quaderni* è sempre più quella di Pirandello, che ha buon gioco di utilizzare un *fattaccio* di cronaca nera come «pretesto»

c. di A. D'AMICO (con la collaborazione di A. TINTERRI), 4 voll., ivi, 1986, 1993, 2004, 2007; dell'*Umorismo* saranno indicate solo i numero della parte e del rispettivo capitolo, mentre per le opere meno diffuse in altre edizioni si citerà da PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti varii*, a c. di M. LO VECCHIO MUSTI, ivi, 1973; ID., *Saggi e interventi*, a c. di F. TAVIANI, ivi, 2006.

[2] Fin dal suo lavoro critico-teorico del 1908 su *L'umorismo*, Pirandello aveva indicato nei romanzi di Laurence Sterne un punto centrale di riferimento per la sua narrativa, in particolare per *Il fu Mattia Pascal* del 1904, alla cui «buon'anima» la prima edizione del saggio non a caso è dedicata. Se, a proposito di una novella del 1899 di Alberto Cantoni, da lui giudicato «argutissimo nostro umorista», *Humour classico e moderno*, segnala, come prototipo di "Humour moderno", accanto all'Heine dei *Reisebilder*, il *Sentimental Journey* di Sterne – convinto che tra Aristofane e Socrate il vero umorista non è il commediografo, ma il filosofo, secondo un acuto suggerimento di Theodor Lipps in *Komik und Humor* (1898), per il quale Socrate ride di coloro che ridono: «lacht er doch über die Lacher» (I, 2, 3) –, è soprattutto sul *Tristram Shandy* che fa convergere il suo maggiore interesse, accennando del romanzo al «viluppo di variazioni e digressioni, non ostante che l'autobiografo si proponga di narrar tutto *ab ovo*, punto per punto, e cominci dall'alvo di sua madre» (II, 3). In una lettera a Ugo Ojetti, spedita dalla Direzione del «Corriere della Sera», il caporedattore, Alberto Albertini, facendo riferimento ai fogli inviati da Pirandello per la pubblicazione su «La Lettura», rivista mensile del giornale, perplesso sull'opportunità di pubblicare un romanzo rivolto a una vasta platea di lettori, osserva: «La parte mandata sinora, corrispondente se non erro a cinque o sei puntate ossia a cinque o sei mesi della "Lettura", non giunge ancora, con l'azione, a quella che era la trama proposta. […] le lunghe digressioni ed i lunghi monologhi ritardano l'azione, e questo nuoce alla adattabilità del romanzo per la pubblicazione frammentaria su una rivista. Lo stesso cambiamento del titolo fatto dall'autore è significante. Il primo titolo era "La tigre": ora è sostituito col titolo "Si gira". […] ma in una rivista che si rivolge al gran pubblico e che frazione il romanzo in puntate lontane un mese l'una dall'altra, l'interesse dei lettori deve, direi, esser preso d'assalto» (vd. lettera del 7 aprile 1914, in *Carteggi inediti …*, cit.).

[3] S. SOLMI, *Pirandello* [1925], in ID., *La letteratura italiana contemporanea*. II. *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a c. di G. PACCHIANO, Adelphi, Milano 1998, p. 249.

per inserire e disseminare nelle osservazioni e deduzioni dell'operatore Gubbio tutte le componenti della sua visione del mondo[4].

Si ha, quindi, l'impressione che il personaggio Serafino, osservatore sì impassibile, ma anche soggetto compassionevole, riflessivo, raziocinante, e soprattutto autore *in progress* con i suoi taccuini di un «romanzo da fare», sia stato costruito da Pirandello per riproporre, ricapitolare, se pure in maniera apparentemente frammentata e casuale, tutte le ossessioni del suo relativismo gnoseologico[5]. Questa costruzione è agevolmente verificabile se si attraversa la struttura narrativa in senso verticale: in tal modo potranno emergere le componenti tipicamente pirandelliane innestate nella trama portante, che si presenta vivisezionata e disarticolata in tempi diegetici diversi grazie all'abile uso di un procedimento cronologico pendolare e in luoghi testuali distanti tramite una vigile consapevolezza spaziale attuata con metodica continuità.

2. *La frammentazione spazio-temporale delle componenti diegetiche*

Evitando un assemblaggio preordinato per affinità tematiche, facciamo ora liberamente procedere, proprio come le raccolte novellistiche di Pirandello (e seguendo la sua definizione della vita: «come viene viene»), alcune tra le più significative ed emblematiche componenti diegetiche, con riferimenti precisi alla scrittura diaristica dei *Quaderni*, per illuminarne spazi, tempi e modalità di innesto confrontati con recuperi da altri testi pirandelliani esibiti nelle note, funzionali non a una mera citazione marginale, ma a un ruolo imprescindibilmente speculare.

---

[4] In una desolata lettera a Ojetti, facendo riferimento a quella di Albertini e al rifiuto del gruppo redazionale del «Corriere della Sera» di pubblicare il romanzo a puntate, Pirandello, ritenendolo «un vero colpo di grazia» abbattutosi sulle sue difficili condizioni di quel momento, famigliari e finanziarie, contesta l'interpretazione sbagliata, e "al contrario", data al suo testo: «Ma si son fitti in capo che l'interesse dei lettori si dovesse destare per il *fattaccio*, ch'era per me soltanto un pretesto. *L'errore di prospettiva*, credi, è il loro: il credere il pubblico poco intelligente» (vd. lettera del 10 aprile 1914, in *Carteggi inediti…*, cit.). Quello che importava per lui, infatti, non era la storia in sé, la "storiaccia" tardo-ottocentesca, sul tipo del romanzo *Eva* di Verga, ma la possibilità di scomporre umoristicamente e demistificare le componenti paradigmatiche del dramma borghese, simile a quello che i *Sei personaggi* dell'omonima *pièce* teatrale si vedranno rifiutare dal loro autore. Il *plot* di questo "fattaccio", se pure preso a pretesto, non è tuttavia banale, soprattutto quando si concentra intorno al complicato personaggio della Nestoroff.

[5] «Romanzo da fare» è la definizione data da Giacomo Debenedetti ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* nella sua impareggiabile analisi critica del romanzo. In analogia alla qualifica di «commedia da fare», trovata da Pirandello nel 1921 per i *Sei personaggi in cerca d'autore*, Debenedetti, constatando che un dramma del 1924, *Ciascuno a suo modo*, tratto proprio dai *Quaderni di Serafino Gubbio*, «si presenta in parte come una "commedia da fare"», ipotizza che anche questo romanzo, «dal momento della sua stesura, si era presentato come un "romanzo da fare", con l'implicita aggravante che tutto si sarebbe distrutto, avrebbe perso valore e senso, se un dissennato autore si fosse arrischiato a congegnarne gli spunti, la storia multiforme e polivalente in un romanzo fatto» (G. Debenedetti, *I Quaderni di Pirandello*, «Quaderni del 1961-1962», in Id., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, pp. 256-280: 257).

2.1. *L'«Oltre», la natura e l'infanzia, la relatività e la scissione*

L'*Oltre*. «C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo» (I, 1): si trova quasi in *incipit* dei *Quaderni*, un *oltre*, che non si riesce o non si sa vedere, perché la profondità interiore, il subliminale, si tenta a rimuovere. Quando hanno l'impressione che questo *oltre* baleni negli «occhi intenti e silenziosi» anche di un «ozioso», ma che sa analiticamente scomporre e demistificare il reale, come Serafino Gubbio, «impassibile» *voyer*, coloro che si accorgono di essere osservati si smarriscono, si sentono irritati e soprattutto turbati. L'*oltre*, in questo caso, agisce come *Unheimliche*, messaggio indecifrabile dell'inconscio, di una parte nascosta del *Selbst*, un occulto di *là di sé stesso*, uno sfuggente significante che inquieta, proprio perché non se ne afferra il senso. Pirandello in un passo significativo dell'*Umorismo* chiarisce la potenza quasi numinosa di una «realtà diversa» che improvvisamente balena alla nostra mente, «orrida» e «misteriosa», «a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o di impazzire»; ma, quando se ne ritrae sgomento per tornare all'apparentemente stabile «coscienza normale» delle cose percepite, sa ormai, mentre gli rimane ancora un'impressione di «vertigine», che «c'è qualcos'altro» al di là, «sotto» di questa, tanto da dover essere smascherata come ingannevole e inaffidabile, perché ci induce ad assuefarci alla «fantasmagoria meccanica» della vita (II, 5)[6].

La natura incontaminata e le costruzioni umane. Anche quando si manifesta negli animali, la natura è «incomparabilmente bella e innocente», perché questi sono espres-

[6] Questa «realtà diversa» è percepibile «in certi momenti di silenzio interiore, in cui la nostra anima si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti […] Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo» (*L'umorismo*, II, 5). L'*oltre* si manifesta anche nel *di là da sé stessa* di Varia Nestoroff che, guardando la propria immagine proiettata sullo schermo, rimane «sbalordita e quasi atterrita», vedendola «così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla» (*Quaderni di Serafino Gubbio*, II, 4). La figura dell'attrice rimane stranamente «contraffatta» sullo schermo, in quanto l'"occhio" della macchina da presa manovrata da Serafino funziona come i suoi «occhi intenti e silenziosi» di operatore cinematografico e ha lo stesso ruolo dello "specchio" nella scomposizione e nella resa espressionisticamente deformata del personaggio pirandelliano. Anche Delia Morello, che nella *pièce* del 1924, *Ciascuno a suo modo*, ricalca il personaggio di Varia, si esprime allo stesso modo: «Mentr'io mi dibatto, soffro – non so – come di là da me stessa» (Atto I). Sull'episodio della dissociazione della Nestoroff vanno sempre rilette le fondamentali pagine di Debenedetti, che su questo «drammatico dualismo», nato dall'avvertimento dell'*oltre* e «dalla necessità di afferrarlo che diviene inderogabile non appena lo si sia avvertito», osserva: «Vede cioè il suo *oltre*; quello che nella pagina successiva è chiamato il *di là da sé stessa*, ma lo vede realizzato sullo schermo, ritornato anch'esso enigmatico, nella sua evidenza, come il suo di qua. […] Si intuisce intanto che questa visualizzazione diretta, questa antropomorfizzazione dell'*oltre* abbiano portato Pirandello alla soluzione del palcoscenico sul palcoscenico, della platea che entra nel palcoscenico e viceversa; che non sono innovazioni soltanto tecniche, ma necessità inerenti a quel dualismo della facciata e dell'*oltre*, i quali si scambiano continuamente le funzioni: la facciata diventa l'*oltre*, e viceversa» (DEBENEDETTI, *I Quaderni di Pirandello*, in ID., *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 256-280: 278; 279).

sione della terra «ingenua, di là del bene e del male», diversamente dalla società, in cui l'uomo "si costruisce", che «per sé stessa non è più il mondo naturale» (III, 5; IV, 4)[7].

L'infanzia felice. Nel mondo infantile dominano «gli affetti più genuini»; «candore e freschezza d'ingenuità» fanno prendere sul serio ai fanciulli i loro giochi, perché essi proiettano la loro interna «meraviglia» sulle cose con cui giocano e «se ne lasciano ingannare», come se queste appartenessero a una «realtà meravigliosa» (II,1; III,3)[8].

---

[7] Noi uomini nei rapporti sociali ci "costruiamo" per nascondere «i nostri pensieri più intimi, i nostri più segreti sentimenti» – asserisce Carlo Ferro nel colloquio con Serafino; così affermano anche Angelo Baldovino, nel primo atto di *Il piacere dell'onestà* («quello che devo essere, quello che posso essere – mi costruisco – in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre […] restano poi ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti»), e Vitangelo, in *Uno, nessuno e centomila*: «Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto. E la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti» (II, 11). Vitangelo invita, pertanto, i lettori a uscire con lui dal mondo *costruito* delle case, vie e piazze e a evadere nell'aperta campagna per immergersi nello scenario naturale, in cui si possono verificare improvvise illuminazioni, epifanie impossibili nella vertiginosa realtà urbana, proprio perché non vi «si vive più così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere […] udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, con un fragore di mare» (II, 8, 9) o seguire la crescita anche di un esile filo d'erba, come Tommasino Unzio della novella *Canta l'Epistola* (1911, in *La rallegrata*). Vitangelo si augura, pertanto, e qui è Pirandello che gli fa scandire il suo messaggio: «ci vorrebbe un po' più d'intesa tra l'uomo e la natura», stando attenti, noi, esseri umani, che «troppo spesso la natura si diverte a buttare all'aria tutte le nostre ingegnose costruzioni. Cicloni, terremoti…», in cui è l'eco della visione apocalittica del Leopardi della *Ginestra* con il suo «sterminator Vesevo». E nell'immaginazione di Vitangelo ritorna il leopardiano dolce "naufragare" di *L'infinito*, anche se l'accensione lirica è concentrata sull'oblio delle incombenze quotidiana, dei ruoli sociale e sullo smemorato abbandonarsi alla natura: «Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba, al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!» (VIII, 2).

[8] Questa è per esteso la riflessione di Serafino(-Pirandello), di chiaro influsso leopardiano: «Solo i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giuocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa. […] Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte». Quasi con le stesse parole nei *Giganti della Montagna* il «mago» Cotrone esalta «la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi», tanto da esortare l'attor giovane della compagnia della "contessa" Ilse: «Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!», perché egli stesso e anche i suoi compagni, essendo tutti "poeti" come i fanciulli, creano «immagini», «fantasmi», «sogni» (Cotrone pronunzia queste battute, rispettivamente, alla fine del secondo atto, discorrendo con la "contessa", e del terzo, rivolgendosi all'attor giovane della compagnia, Spizzi). Significativa la tragica vicenda dell'adolescente di *La veste lunga* (1913, in *L'uomo solo*), a cui avevano messo un abito «su un corpo, che lei non si sentiva»; anzi, «assai più del suo corpo pesava quella veste», perché il suo era il corpo di una «bambina» ancora legata al ricordo del mondo della «dolce infanzia» e le sembrava che anche tutto il suo corpo si fosse «diradato», quando si osservava davanti allo «specchio». Durante il viaggio in treno da Palermo a Zùnica, la sedicenne Didì, presa «istintivamente», «senza volerlo», senza badarvi, "senza saper come", una fiala di veleno dalla borsa del padre, si uccide, proprio a causa di quella «veste lunga», che dovrà renderla accettabile al quarantacinquenne futuro sposo: un gesto teso oscuramente a impedire il passaggio dalle potenzialità molteplici e variegate dell'infanzia felice o dell'età adolescenziale alle forme più definite della giovinezza e della maturità. Su questo tema cfr. L. Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Liguori, Napoli 1986; M.A. Grignani, *Il femminile nei romanzi*, in Ead., *Retoriche pirandelliane*, ivi, 1993 (in particolare, sul diritto negato alla figura femminile protagonista di autonarrarsi e autoanalizzarsi in prima

La relatività e la scissione. «Abbiamo tutti un falso concetto dell'unità individuale. Ogni unità è nelle relazioni degli elementi tra loro; il che significa che, variando anche minimamente le relazioni, varia per forza l'unità». Questo significa che è impossibile emettere giudizi univoci sulle persone, ci si comporta, quindi, "ciascuno a suo modo", soprattutto se le informazioni che di loro abbiamo non sono dirette, ma mediate da altri (III, 5). La dissociazione dell'unità individuale anzitutto si attua tra il *lui*, che ognuno di noi si è formato di sé stesso, e un *altro lui*, che corrisponde all'«intimo essere, condannato spesso per tutta intera la vita a restarci ignoto» (V,1)[9].

2. 2. *Il "non si sa come", la verità e la finzione, la pazzia, la forma e il fatto*

Gli atti che sfuggono al nostro controllo ("non si sa come"). Anche un uomo probo può commettere azioni delittuose «di nascosto a sé stesso» (IV, 4); può quindi accadere a Serafino di sentirsi fuori dalla realtà, assente anche a sé stesso, di non sapere perché stia in un determinato luogo, di avere ricordi di persone e cose poi rivelatesi irreali, pure ombre, tali che, una volta cercate, non si trovano più, come la dolce villetta dei Mirelli,

persona – ciò accade sempre attraverso la voce autorale –, diritto concesso invece al protagonista maschile, «proprietario della parola e giudice del fatto narrato», p. 136); B. PORCELLI, *Simboli e nomi in una novella pirandelliana: «La veste lunga»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVIII, 583, 2001. Sui viaggi in treno, frequenti nella narrativa pirandelliana, vd. R. CESERANI, *Treni di carta*, Marietti, Genova 1993. Nella novella *Candelora* (1917, nella raccolta omonima), anche l'esuberante protagonista, costretta a dimostrarsi «gratissima» a tutti i falsi ammiratori dell'arte pittorica del marito per farne acquistare i quadri, cominciando a provare «vergogna» del suo tenore di vita, si uccide. Da questo momento, il corpo inanimato della donna invade la scena: buttata a terra, le vesti scomposte, diventa centro reificato su cui convergono gli sguardi cupidi dei corteggiatori. Con la morte, con la fine della vita ritorna il suo inizio, l'infanzia felice di Candelora, Loretta, evocata dalla memoria involontaria del marito, che la chiama, più volte, «bambina mia».

[9] Il fenomeno di dissociazione dell'unità individuale, messo in scena da Pirandello nel *di là da sé stessa* che la Nestoroff coglie guardando la sua immagine sullo schermo, è poi teorizzato nel progressivo sdoppiamento, questa volta tutto cerebrale, attuato da Vitangelo Moscarda: «quel Moscarda là nello specchio […] era già un altro, anche per me, con un sorriso diabolico negli occhi aguzzi e lucidissimi»; e congedandosi dai lettori: «Vedrete in quanti svariati Moscarda, dacché c'ero, mi spassai a produrmi quella mattina» (*Uno, nessuno e centomila*, VI, 3). Così capita a l'io narrante, che veglia la madre agonizzante nella novella *Rimedio: la geografia* (1920, in *Scialle nero*), quando scopre con raccapriccio di avere nuovo insospettato volto, osservando la propria faccia nello specchio: «proprio per farsi vedere da me, essa conservava, mentr'io la guardavo, la stessa espressione con cui stava sospesa a spiare in un quasi allegro spavento la liberazione». Il tema della scissione implica anche quello del relativismo gnoseologico; sempre Vitangelo, dialogando con quel suo quasi "doppio" al femminile che è il personaggio di Anna Rosa, sentenzia in maniera apodittica e usando i verbi all'infinito per dare eterna validità temporale alle sue parole: «Vedere le cose con occhi che non potevano sapere come gli altri occhi intanto le vedevano. Parlare per non intendersi. Non valeva più nulla essere per sé qualche cosa. E nulla più era vero, se nessuna cosa per sé era vera. Ciascuno per suo conto l'assumeva come tale»; questo perché Anna Rosa, vedendosi in uno specchio, «non riuscirà mai a conoscersi per come la vedono gli altri. E allora che vale che si conosca solo per sé?» (*Uno, nessuno e centomila*, VII, 8).

quando ritorna a Sorrento: «Che tristezza! Il ricordo che cerca di rifarsi vita e non si trova più nei luoghi che sembrano cangiati, che sembrano altri, perché il sentimento è cangiato, il sentimento è un altro» (VI, 4)[10].

Il rapporto ambiguo tra verità e finzione. Nel dialogo tra Serafino e la Nestoroff, sull'attore che dovrà uccidere la tigre, vero e falso si intrecciano: certamente finto è il cacciatore, come interprete, ma uomo «vero», se, sbagliando il colpo, sarà assalito e sbranato «per davvero» da una bestia «vera» (III, 5). L'arguto gioco di interscambio tra i due piani: una finzione che può rivelarsi una realtà, una realtà giocata sul filo della finzione, in un paradossale intreccio che, come in questo caso, si rivelerà mortale[11].

[10] In una novella dal titolo significativo, *I nostri ricordi* (1912, in *L'uomo solo*), l'io narrante anticipa le impressioni di Serafino: «Mi accorgevo bene, visitando dopo lunghi e lunghi anni il paesello ov'ero nato, dove avevo passato l'infanzia e la prima giovinezza, ch'esso, pur non essendo in nulla mutato, non era affatto quale era rimasto in me, ne' miei ricordi. […] Credo che sia una delle più tristi impressioni, forse la più triste, che avvenga di provare a chi ritorni dopo molti anni nel paese natale: vedere i propri ricordi cader nel vuoto, venir meno a uno a uno, svanire: i ricordi che cercano di rifarsi vita e non si trovano più nei luoghi, perché il sentimento cangiato non riesce più a dare a quei luoghi la realtà ch'essi avevano prima, non per sé stessi, ma per lui». L'illusorietà dei ricordi, privi di «fondamento» e, di conseguenza, la visione soggettiva della realtà sono temi fondamentali in Pirandello, ripresi più volte, come in *Ritorno* (1923, in *Tutt'e tre*). Ha osservato Giancarlo Mazzacurati che la rivisitazione del mondo edenico dei nostri ricordi di infanzia e di adolescenza svela «gli effetti devastanti del tempo, l'impossibilità dei miti rassicuranti e protettivi legati ai cicli della natura, della vita "naturale" declinata al passato» (G. Mazzacurati, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 241-267: 261). Quanto all'altro importante tema pirandelliano del "non si sa come", il punto di riferimento rimane ovviamente il dramma *Non si sa come* (1934), tratto da tre novelle: *Nel gorgo* (1913, con il titolo *Il gorgo*, in *Dal naso al cielo*), *La realtà del sogno* (1914, in *Candelora*), *Cinci* (1932, in *Berecche e la guerra*). In *Il gorgo* è narrata l'esperienza di un adulterio, non cercato né voluto, ma commesso "non si sa come", per un improvviso precipitare «nel gorgo», nella voragine dei sensi non controllati dalla ragione, un gorgo che viene subito e tranquillamente rimosso dalla coscienza. L'indicativo presente della novella coglie l'adolescente Cinci, che sta lottando con un suo coetaneo, nell'attimo in cui, «furibondo, si volta, spicca un salto e col braccio alzato strappa una pietra dalla muriccia. […] Scagliata la pietra […] nulla si muove più, quasi che il tempo stesso e tutte le cose si siano fermati in uno stupore attonito intorno a quel ragazzo traboccato a terra»; ed ecco la sua reazione, subito dopo l'involontario omicidio: «No è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla. E allora, proprio come se non sia stato lui […] si china a guardare. […] Tutto resta lì, come un sogno. Bisogna che lui se ne svegli per andar via in tempo». L'indicativo presente nelle novelle dell'ultima stagione narrativa pirandelliana, usato in prevalenza rispetto al perfetto e all'imperfetto, è in funzione di una narrazione simultanea, che dà l'impressione di una contemporaneità effettiva tra azione e narrazione; pertanto, nel racconto simultaneo eterodiegetico a focalizzazione interna rientra *Cinci*, una "cronaca della crudeltà", in cui, abolita l'ottica dell'autore, si consente al lettore di «entrare nella mente del personaggio e di conoscerne i procedimenti psichici», proprio perché «il Presente scompone la temporalità in tanti attimi distinti, mettendo in primo piano ogni minima reazione del soggetto […] crea insomma un tempo, per così dire, "fenomenologico", un tempo puntiforme e in qualche modo "puro", astorico e sottratto alla categoria della causalità» (R. Castellana, *Indicativo presente: la narrazione simultanea nelle novelle*, in Id., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018, pp. 133-149: 142-143).

[11] Verso la fine del secondo atto dell'*Enrico IV* (1922) è il protagonista, prima vero pazzo per dodici anni, poi finto pazzo per altri otto, a ragionare lucidamente sul rapporto ambiguo tra verità e finzione, appena svelato di essere ormai sano di mente, con i «Consiglieri segreti», vassalli regali vestiti in costumi tedeschi del secolo undicesimo, Landolfo, Arialdo, Ordulfo e Bertoldo, in realtà Lolo, Franco, Momo e

La pazzia. Presenza costante, la follia «s'annida e cova dentro a ciascuno di noi e un nonnulla potrebbe scatenarla», per cui «frammenti d'una vita rimasta occulta […] desiderii inconfessati irrompono in tumulto, con furia diabolica» (V, 3): gli occhi di Varia Nestoroff, ossessivamente puntati su Serafino, che con la sua macchina-ragno riprende la scena, sono «quelli di una pazza» nella frenetica danza eseguita quasi nuda, in cui si dovrà trafiggere con due finti pugnali (IV, 1). La pazzia viene declinata nelle sue diverse manifestazioni, da quella a tratti affiorante nella personalità scissa di Varia fino al caso limite, con risvolto autobiografico, della paranoia che devasta la gelosissima moglie di Fabrizio Cavalena[12].

Fino, giovani stipendiati dal marchese Carlo Di Nolli perché recitino queste parti: «Ma voi dite che non è vero? E perché? – Perché non par vero a te, a te, a te (*indica tre di loro*), a centomila altri. Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo dànno dei loro accordi, fiori di logica! Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato! Perché guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero jeri!». In una situazione di smarrimento e costernazione si trovano così di fronte i quattro mascherati e il «grande Mascherato», condannato a recitare una parte assegnatagli da altri, escluso da ogni possibilità di comunicazione autentica; e, quindi, la recita continua, come una verità smile al vero («Come vero! Perché solo così non è per me burla la verità»), anche quando ormai la maschera è nuda e i cinque personaggi hanno capito che tutto è finzione, perché solo una finzione assunta come vera ha senso. Quando entra in scena il vecchio cameriere Giovanni, nella parte di un umile monacello che scrive sotto dettatura la vita dell'imperatore, il protagonista, «se continua a recitare la follia, lo fa con una serietà estrema […] sia pure ridotta al vuoto della maschera», adottando la «forma nella sua purezza integrale» (E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Il Melangolo, Genova 1983, p. 167).

[12] La pazzia, come elemento perturbante di ogni ordine costituito, è propria anche degli strambi, dei personaggi-filosofi, che guardano la realtà quotidiana come da lontano, con distacco, per cui vengono emarginati dai portatori del miope buon senso. Apre la scia dei grandi protagonisti Mattia Pascal, "matto" anche nel nome (anche se Mattia è uno dei discepoli di Gesù, testimone della sua Resurrezione, cfr. L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1988, pp. 24-25), e la chiude Vitangelo Moscarda («con la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me […] cominciarono le mie incredibili pazzie», I, 4), a cui l'epiteto di «Pazzo! Pazzo! Pazzo!» (VI, 4), quando ha imboccato «la strada maestra della pazzia», gli viene di continuo urlato dagli interlocutori furibondi per le sue stravaganze: il suocero, i soci della banca paterna in odore di usura, i concittadini di Richieri. Di pazzia delirante e farneticante viene superficialmente tacciato il povero Belluca di *Il treno ha fischiato…* (1914, in *L'uomo solo*), visitato da un'epifania che gli ha permesso di scoprire una realtà diversa da quella dei suoi ritmi abituali di vita, da tutti concordemente riconosciuti per normali; «teme d'impazzire» un personaggio-coscienza per eccellenza, come la signora Leuca di *Pena di vivere così* (1920, in *In silenzio*), solo perché le avviene di scoprire nelle cose «aspetti nuovi e strani che la turbano, come se d'improvviso e per un attimo lei penetrasse in un'altra insospettata realtà che le cose abbiano per sé, nascosta, oltre quella che comunemente si dà a loro». Pazzia-coscienza, dunque, pazzia-autoconsapevolezza nell'impossibilità di lasciarsi spontaneamente andare al libero flusso vitale, che spesso avviene attraverso la funzione straniante dello specchio. Il pazzo non è il malato da emarginare dalla società, ma chi ha raggiunto un alto livello di autocoscienza, trasgredendo e demolendo le più banali e inutili norme sociali; nel secondo atto dell'*Enrico IV*, il protagonista pazzo-savio dice in un passaggio decisivo: «Conviene a tutti far credere pazzi certuni, per aver la scusa di tenerli chiusi».

La forma e il fatto. Quando si cristallizza, il flusso vitale diventa un «fatto», che lo «imprigiona»; una volta costituitosi come fatto, noi, non «liberi di fare quello che vorremmo», potremo poi non più ritrovarci in esso, ma ciò che abbiamo fatto resta, ci limita e ci «circoscrive»: «Tu sei prigioniero di quello che hai fatto, della forma che quel fatto ti ha dato – dice Simone Pau a Serafino – La vita stessa è un fatto! Quando tuo padre t'ha messo al mondo, caro, il fatto è fatto. Non te ne liberi più finché non finisci di morire» (IV, 3)[13].

2. 3. *L'ombra, il caso e l'assurdo, la ragione e la passione, lo sguardo "da lontano"*

L'ombra. A Serafino, appena uscito dalla stanza di Aldo Nuti, la sua ombra che si va allungando appare «mostruosa» (V, 1), una presenza altra e inaspettata, figurazione dell'inconscia proiezione dell'oscura e occulta parte dell'io, un'alterità minacciosa da esorcizzare, avvertita come ostile, perché il «peggiore nemico che ciascuno di noi possa avere» è sé stesso (IV, 5), come accade a Vaira Nestoroff, quando nella sua immagine sullo schermo, alterata e scomposta, scorge atterrita un'altra sé stessa, un «di là da sé stessa: «vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla» (II,4)[14].

---

[13] Le riflessioni di Simone Pau si trovano in uno dei più noti racconti pirandelliani, *La carriola* (1917, in *Candelora*), in cui l'io narrante afferma: «Ci sono i fatti. Quando tu, comunque, hai agito, anche senza che ti sentissi e ti ritrovassi, dopo, negli atti compiuti, quello che hai fatto resta, come una prigione per te. E come spire e tentacoli t'avviluppano le conseguenze delle tue azioni»; non diversamente Vitangelo Moscarda: «Quando un atto è compiuto, è quello; non si cangia più. Quando uno, comunque, abbia agito, anche senza che poi si senta e si ritrovi negli atti compiuti, ciò che ha fatto, resta: come una prigione per lui» (*Uno, nessuno e centomila*, III, 7). Tema, questo, fondamentale nella polemica contro il "fatto", elemento centrale e ineludibile della narrativa verista. A mettere in rapporto fatto e forma è il pittore Nane Papa, vero e proprio personaggio-filosofo pirandelliano, impenetrabile alla gioia e al dolore, la cui arte, personalissima e nuova, consiste nel sapere esprimere visivamente la «pena della forma», perché «come le forme sono i fatti. Quando un fatto è fatto, è quello, non si cangia più» (*Candelora*, 1917, nella raccolta omonima). È tuttavia nell'*Umorismo* che Pirandello definisce compiutamente, rispetto a quello della vita, il concetto di forma: «La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi» (II, 5).

[14] Un fatto, questo, «visibile, colto sulla faccia visibile delle cose, ma non si giustifica se non come allusione a ciò che sta dietro le cose, a ciò che si coglie appunto con lo sguardo interiore, quello che si sprofonda nell'*oltre* […] che le cose esprimono allusivamente, senza dichiararlo, né accertarsi che stia proprio così, garantircene l'identità attraverso la percezione sensoria o la certezza razionale» (Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 267). «Io e l'ombra mia» è il XV capitolo del *Fu Mattia Pascal*, in cui Mattia, proprio in una strada di Roma, si confronta drammaticamente con la propria ombra, residuale parvenza della perduta identità, aggredendola, con «un maligno riso», per sopprimerla e liberarsi definitivamente dal suo doppio, l'ormai ingombrante Adriano Meis: «Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. […] alla fine, non potei più vedermi davanti quella mia ombra; avrei voluto scuotermela dai piedi. […] il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercé dei piedi altrui». L'"ombra" che «svanisce» e il corpo «fluido» sono temi fondamentali

Il caso e l'assurdo. Serafino dichiara esplicitamente che il remunerativo posto che occupa come operatore cinematografico presso la Kosmograph lo deve al «caso», all'incontro con il suo vecchio amico sardo, Simone Pau, con cui si "imbatte" (II, 2) in maniera accidentale e non intenzionale, come sottolinea bene il verbo, così come, arbitrari, gratuiti, artificiali saranno anche i successivi incontri con personaggi ridotti di proposito ad astratti stereotipi, allegoricamente funzionali e, in certo senso, esemplari, in chiave dimostrativa, delle tesi "filosofiche" o pseudo tali dell'autore[15].

---

dell'opera pirandelliana, connessi agli altri del "doppio" e dello "specchio". Se, infatti, il serrato dialogo con la sua ombra era per Mattia un comportamento sostanzialmente autoaggressivo contro un doppio da lui volutamente creato, il «corpo» senza peso, leggero, come se fosse «fluido», è per l'anonimo protagonista di *Un'idea* (1934, in *Berecche e la guerra*), nell'ambito della tarda novellistica pirandelliana, immagine speculare della sua ombra, che si «allunga e più si rarefà, finché non svanisce». Lo svanire dell'ombra, dovuto alla fluidità corporea, rinvia più esplicitamente alla sparizione dell'ombra nel *Peter Schlemihl* di Chamisso, citato alla fine del trattato sull'*Umorismo*; in *Soffio* (1931, ivi), si attua anche la sparizione della propria immagine nello specchio da parte dell'io narrante: «M'intravidi per un attimo appena in quello specchio […] poi, come se il vuoto m'avesse inghiottito, o colto una vertigine, non mi vidi più; toccai lo specchio, era lì, davanti a me, lo vedevo e io non c'ero […] non c'ero, non c'era nemmeno la mano che pur sentiva sotto le dita il freddo della lastra; un impeto mi prese, frenetico, di cacciarmi in quello specchio in cerca della mia immagine soffiata via, sparita». Qui, il modello è *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* (*Le avventure della notte di San Silvestro*, 1814-15) di E.T.A. Hoffmann; ma questo motivo si ritrova anche in una novella di Luigi Capuana, *L'invisibile* (1901), poi riunita nella raccolta, *La voluttà di creare* (1911), ispirata al romanzo di Herbert George Wells, *The invisible man* (1897). Mentre il lampionaio Quaquèo, personaggio "strambo", maschera deformata, simile a un ligneo burattino, ma personaggio-coscienza di *Certi obblighi* (1923, in *Dal naso al cielo*), afferma con sconcertante sicurezza che «l'ombra è come la morte che segue un corpo che cammina», l'ombra escogitata da Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*, attraverso le ossessive scomposizioni e scissioni della propria personalità condotte davanti allo specchio, è un'ombra raffinatamente cerebrale, costruita con i paradossali strumenti verbali del più sofisticato pirandellismo: da una parte, lo sciocco e caro Gengè, così chiamato e foggiato a suo modo dalla moglie Dida, dall'altra, lui, Vitangelo, che in quel suo doppio non si riconosceva, con il paradossale capovolgimento che non è Gengè a essere l'ombra di Vitangelo, ma, al contrario, è Vitangelo a ritenersi «ombra vana» di Gengè, di un altro che si era appropriato del suo corpo, tanto da esserne addirittura «terribilmente geloso» (II, 12).

[15] Episodi imprevisti, casuali, ma anche assurdi e inverosimili, sono in diverse opere pirandelliane. Si pensi al moltiplicarsi di vicende fortuite in *Il fu mattia Pascal*, a cominciare dalla fortunata vincita al Casinò di Montecarlo, dove lo strabico e strambo protagonista, come afferma all'inizio del VI capitolo, «Tic tac tac…», era capitato «per caso» e, osservando i giocatori di professione che studiano «il così detto equilibrio delle probabilità» e vogliono «estrarre la logica del caso», spinto da «una forza quasi diabolica», forse con l'aiuto altrettanto demoniaco di un misterioso «spagnoletto barbuto», ottiene un'insperata somma di danaro «per caso, senza saper come». Seguiranno nel romanzo altri episodi e incontri casuali, tanto che, per fermarci solo alla prima parte, dal viaggio a Milano al primo ingresso in Roma, si susseguono senza sosta quelli con il cavalier Tito Lenzi e un pover'uomo sul tram milanese, con un ubriaco e dei malfattori per le vie notturne della capitale, nella cui veloce ed eccessiva dinamica, «tra necessità e caso, è il secondo a trionfare. La casualità assoluta degli incontri nel *Fu Mattia Pascal* è omogenea a quella riscontrata all'inizio dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. La trama romanzesca non imita più la naturalezza e la necessità della vita. […] L'intreccio ostenta la propria costruzione volutamente artificiale. D'altronde tutto è casuale e artificiale in un mondo dominato dall'insignificanza e ridotto a rappresentazione, a gioco astratto di forme e di maschere» (R. LUPERINI, *La smaterializzazione allegorica dell'incontro*, in ID., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari-Roma 2007 e 2017, pp. 262-277: 275).

L'insufficienza della ragione e la forza della passione (V, 1, 4). Nello scontro tra logica e passione a strappare la vittoria finale non è, come si crede in un primo momento, la ragione, ma la passione; né è possibile spiegare in termini razionali quel che con la logica non si può spiegare: solo gli sciocchi, convinti che la vita sia un mistero, presumono di poterlo fare[16].

Il guardare tutto e anche sé stesso come da lontano (V, 1; VII, 2). Nella contemplazione del cielo e delle stelle la piccolezza dell'uomo, con le sue tristezze, le sue miserie e le sue passioni, si inabissa fino a sparire nella «vacuità degli spazi»; o, più semplicemente, quando tutto sembra volgere al male, osservare le rondini in volo, il trascorrere delle nuvole, le fasi lunari[17].

Anche in *Uno, nessuno e centomila*, si verifica un concorrere di diversi e assurdi eventi: l'invito di Anna Rosa a Vitangelo per un colloquio in un luogo strano, come la Badia Grande, l'annunciato arrivo di un Monsignore, lo «strano accidente» del colpo di rivoltella, partito da una borsetta caduta, fanno osservare al protagonista che tutte quelle circostanze potevano agli occhi degli altri «non solo parer verosimili, ma addirittura essere tenute per vere» (VII, 4), accennando, in tal modo, a un'idea chiave di Pirandello, convinto che l'assurdo della vita supera qualsiasi costruzione fantastica e giustificando, pertanto, l'inserimento di elementi apparentemente inverosimili in un'opera narrativa. Il tema di verosimiglianza e vero era stato trattato nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, aggiunta all'edizione 1921 di *Il fu Mattia Pascal*, nella cui seconda sezione Pirandello, analogamente a quanto aveva scritto Gogol' nel suo racconto del 1835, *Nos* (*Il naso*), afferma in maniera polemica: «Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. […] Ne segue che tacciare d'assurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte è balordaggine», riprendendo le parole pronunciate dal Padre, rivolte al Capocomico nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, e reagendo alle perplessità dei critici proprio sul suo capolavoro teatrale. Concetto, questo, che conferma l'ascendenza leopardiana anche nelle riflessioni metanarrative pirandelliane: qui, in particolare, di alcuni passi dei *Pensieri* XCVII e XCVIII.

[16] Impossibile spiegare razionalmente la vita, inarrestabile fluire di istinti, passioni e sentimenti, perché significherebbe cristallizzarla, imprimerle una battuta d'arresto, farla sentire, se pure per un solo istante, vocina alla morte. Serafino, all'altezza della composizione dei *Quaderni*, esprime, quindi, la sfiducia nelle capacità logico-razionali che si manifestano soprattutto nell'atto del discorrere, ma Pirandello aveva già riflettuto nell'*Umorismo* intorno al rapporto oppositivo ragione / passione, logica / sentimento: «L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E aggrava un male già grave per sé stesso» (II, 5). Questa conflittualità, ancora più profonda, per così dire, subliminale, è illustrata, nello stesso capitolo, da un apologo: «Ecco un alto funzionario, che si crede, ed è, poveretto, in verità, un galantuomo. Domina in lui l'anima morale. Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'anima morale, e quel galantuomo ruba. Oh, egli stesso, poveretto, egli per il primo, poco dopo, ne prova stupore […] L'idealità morale costituiva nella personalità di lui un'anima che contrastava con l'anima istintiva e pure in parte con quella affettiva e passionale».

[17] Nei *Quaderni*, l'astronomo, professore e senatore Zeme, che si presenta alla Kosmograph per girare una pellicola sulle *Meraviglie dei cieli*, ossia delle «formidabili grandezze» in mezzo alle quali, lui, «pur così piccoletto com'è, vive e lavora» (III, 6), allegorizza l'interesse di Pirandello per il confronto tra la piccolezza umana e l'immensità del cielo stellato, tema ricorrente in alcune novelle, come *Sopra e sotto* (1914, in *La rallegrata*), dove si trova espresso in maniera analoga («rimiro le stelle, e subito sento la nostra infinita, inferma piccolezza inabissarsi»). Nel secondo capitolo di *Il fu Mattia Pascal*, «Premessa seconda (filosofica), a mo' di scusa», la terra è rappresentata come un'«invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil

2. 4. *La sineddoche apparente, lo stupore attonito, lo scambio di persona*

La sineddoche apparente. Serafino, nonostante la dichiarata impassibilità di operatore cinematografico, si accorge di essere ormai asservito alla sua «macchinetta», anzi, di averle dato la propria identità: «Ecco: non sono più. Cammina *lei*, adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano»; finisce, pertanto, di essere Gubbio e diventa una «mano». Con una tecnica di scomposizione e ricomposizione dell'immagine, analoga alla pittura cubista, la figura umana è qui destrutturata in pezzi smontati e rimontati tanto da sovrapporsi a quelli della macchina: una disarticolazione, dove la mano, che gira la manovella, non appare più una parte della persona, non esprime e sostituisce, come nella sineddoche, il tutto implicito, ma ha una sua automa esistenza, come le «mani» degli addetti alla produzione nello «spettrale» "Reparto del Negativo", appartenenti a uomini condannati a essere soltanto mani, «strumenti», macchine senza anima, non più esseri interi ma solo mani, monadi autonome, espressionisticamente dilatate, frammenti staccati da un organismo vitale, non articolazioni che a esso metonimicamente rinviano: questo spiega perché nella loro estraneazione acquistano un aspetto demoniaco e perturbante (III, 3). Il culmine viene raggiunto nel momento dell'afasia, quando anche la voce di Serafino diventa altra da lui, fino a nullificarsi (VII, 4)[18].

---

di sole, un granellino di sabbia impazzito, che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così»; pertanto, «noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo». A parte l'evidente influsso leopardiano del dialogo *Il Copernico* delle *Operette morali* e della *Ginestra* (ma già il titolo di una novella del 1898 *Pallottoline!* riprendeva la definizione della terra «pallottola» nel *Dialogo d'Ercole e d'Atlante*), Pirandello riformulerà lo stesso concetto in una delle *Conversazioni di Paulo Post*, in «La preparazione. Trisettimanale politico-militare» del 1909, con il titolo *Ricomincio a veder l'Europa*, dove descrive l'uomo come «un invisibile abitante d'un granellino di sabbia perduto nell'abisso dei cieli» (PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 970. Cfr. anche B. STASI, *Apologie della letteratura*, il Mulino, Bologna, 1995, pp. 200-215).

[18] Le mani, espressionisticamente dilatate, disarticolate dal corpo, tali da provocare «orrore», un «brivido alla schiena» sono anche quelle di Vitangelo Moscarda, che come in un'allucinazione si sovrappongono alle mani del padre, nel momento del furto degli incartamenti dall'archivio della banca. In IV, 6, capitolo di *Uno, nessuno e centomila*, intitolato appunto «Il furto», Vitangelo, mentre sta "rubando" da uno scaffale gli atti notarili delle proprietà sue e paterne, ha l'impressione di vedere le «mani», bianche, grasse, con i peli rossicci sul dorso e cariche di anelli del padre: un'associazione inconscia, segno di trasgressione, di rivolta contro di lui, di subdolo danno alle sostanze materiali accumulate con il suo lavoro. Cerca allora di cancellare «lo spettro di quelle mani», ma si accorge di stare commettendo un furto ai suoi stessi averi con «mani» non sue: «me le guardai. Sì: erano quelle che io mi conoscevo. Ma appartenevano forse soltanto a me? Me le nascosi subito dietro la schiena». Nel primo atto compiuto da Vitangelo dall'inizio della narrazione, si materializzano le mani paterne e, in una scena quasi onirica, che gli procura orrore e brividi, le sue «mani» si muovono in maniera meccanica e autonoma, staccate dal corpo, non più sue parti, ma «spettrali» organi in movimento: nell'implicito senso di colpa, le sue mani in azione per sperperare si sovrappongono a quelle del padre, le mani con cui aveva contato il danaro, simbolo della loro ricchezza. Anche in una novella, *Mentre il cuore soffriva* (1917, in *Candelora*), gli organi dell'anonimo protagonista si

Lo stupore attonito delle cose. L'«attonimento di stupore» degli oggetti crea un'atmosfera strana e «sospesa» (V, 3), come l'animismo di cui sono pervasi gli antichi mobili della villetta Mirelli: «Dolce casa di campagna, *Casa dei nonni*, piena del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari, ove tutti i mobili di vecchio stile, animati da questi ricordi, non erano più cose, ma quasi intime parti di coloro che v'abitavano» (II,1)[19].

---

scompongono e disarticolano in tante parti autonome; il corpo-oggetto si dissocia completamente dall'io, fino a raggiungere la punta massima della sua autonomia, non essendo più controllato dal soggetto pensante, e dunque completamente automatizzato e robotizzato. Mentre si trova in uno stato di smemoratezza e di abbandono, le dita della sua mano cominciano a muoversi in maniera scoordinata e così, l'una dopo l'altra, tutte le altre parti corporee: si produce in lui una scissione, per cui le due sfere esistenziali risultano separate e non comunicanti; da un lato, la «vita», concentrata «cupamente in una profonda, misteriosa intimità»; dall'altro, le sue articolazioni, le «forme» materiali, agenti come da essa alienate, escluse, lontane. Il rapporto tra cuore sofferente e corpo indipendente è, pertanto, solo di tipo temporale, implica semplicemente una concomitanza cronologica, una sincronia comportamentale. L'assenza di una relazione di tipo causalistico indica un percorso "parallelo" tra le due istanze, quella del cuore e quella del corpo, non assolutamente un rapporto di concatenazione o un contatto di scambio tra di loro. In questa singolare novella, Pirandello non raggiunge solo l'automazione del corpo e la sua completa autonomia dalla sfera sentimentale e razionale del soggetto, attraverso il comportamento sincronico, ma non interconnesso, di queste due fondamentali componenti della struttura del "personaggio", ma anche la frammentazione del corpo stesso, i cui organi sensibili agiscono in maniera autonoma e tra loro completamente irrelata, senza rapportarsi a un centro unico di coordinamento e di guida.

[19] In *E due!* (1901 con il titolo *Strigi*, ora in *Scialle nero*), il protagonista, Diego Bronner si trova sul Lungotevere, vede le case lontane della città, ma con la terribile impressione di avere sognato, prova un senso di straniamento per l'«impassibilità di tutte quelle cose ch'erano con lui là, presenti, più presenti di lui, perché lui, anzi, nascosto nell'ombra degli alberi, era veramente come se non ci fosse». In *Un'idea* (1934, in *Berecche e la guerra*), un uomo, in una notte «vitrea», nel suo «chiarore misterioso», nella «stupefazione immota di tutte le cose ormai vuote per sempre d'ogni senso», attraversa la piazza deserta della città, che pare avvolta in «una vaporosa evanescenza di sogno», giunge nei pressi del fiume; intorno è silenzio, «sempre questo silenzio», e resta fermo, come in attesa: «Il tempo s'è fermato e fra le cose rimaste tutt'intorno in uno stupore attonito pare che un segreto formidabile sia nel fatto che in tanta immobilità solo l'acqua del fiume si muova». In due novelle, molto distanti nel tempo, Pirandello costruisce sempre la stessa atmosfera onirica, una dimensione ambigua tra immaginazione e realtà, in cui sono immerse, insieme con gli uomini, le cose, immobili, nel loro stupore attonito, misterioso, come se stessero per rivelare un inquietante segreto. Così pure, in altre novelle, disseminate nel tempo: in *Candelora*, il pittore Nane Papa «si sente come guardato da tutte quelle cose immobili, attorno; e non solo guardato, ma anche come legato dal fascino ostile, quasi ironico, che spira dalla loro attonita immobilità e che gli fa apparire inutile, stupido, anche buffo il suo potersene andare»; in *Cinci* (1932, in *Berecche e la guerra*), l'omonimo giovane protagonista, dopo avere ucciso un coetaneo, ha l'impressione che «nulla si muove più, quasi che il tempo stesso e tutte le cose si siano fermati in uno stupore attonito intorno a quel ragazzo traboccato a terra. […] Tutto resta lì, come un sogno». Cfr. A. Granese, *«La stupefazione immota di tutte le cose»: epifanie dell'«oltre» pirandelliano*, in *C'è un «oltre» in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello*, Atti del Seminario Interdipartimentale (Campus di Fisciano, 29-30 marzo 2017), Introduzione e cura di M. Montanile, Edizioni Sinesteie, Avellino 2018, pp. 119-132. Lo "stupore attonito" delle cose in alcuni racconti e nei romanzi diventa l'animismo dei vecchi mobili, secondo una concezione che Pirandello desumeva dall'*Essai sur le génie dans l'art* (Baillière, Paris 1883) di Gabriel Séailles: «Il respiro d'un altro tempo» emanava da «tutti i mobili d'antica foggia» e «dall'immobilità silenziosa di quei vecchi oggetti» (*Il fu Mattia Pascal*, «III. La casa e la talpa»); «ero ormai abituato

Lo scambio di persona: diventa, per forza di immedesimazione, anche uno scambio di sentimenti, attraverso un'apparenza che si trasforma in realtà; nell'allucinazione del Nuti, la «pietosa e amorosa» Luisetta veniva da lui scambiata per Duccella, la fidanzata di un tempo, ma, una volta svanito il suo delirio, l'una, che era solo la «larva» dell'altra, finirà per diventare una «larva» e, come «finta» Duccella, «seguiterà a credere davanti a tutti e anche davanti a sé stessa, in buona fede, di amare per conto di lei Aldo Nuti» (V, 3)[20].

2. 5. *Il Tutto e il Nulla, la vita e l'arte, la stramberia e la coscienza*

La reversibilità: Tutto è Nulla o del Nulla che diventa un Tutto. In Pirandello, il «*nulla*, che diventa subito *tutto*», parte dall'assioma che «fuori della vita non c'è nulla», sentimento certamente disperato, ma almeno senza illusioni (V,4); la vita, infatti,

da un pezzo agli antichi mobili delle case di campagna, comodi, massicci e confidenziali, che dalla lunga consuetudine e da tutti i ricordi d'una vita placida e sana hanno acquistato quasi un'anima patriarcale che ce li rende cari» (*Un ritratto*, 1914, in *Candelora*); «hanno una loro anima anche i mobili, specialmente i vecchi, che vien loro dai ricordi della casa dove sono stati per tanto tempo» (*La casa dell'agonia*, 1935, in *Una giornata*). Per l'influsso di Séailles su Pirandello cfr. G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist and Wiksell, Stockholm 1966.

[20] Lo scambio di persona, che si intreccia con il tema dell'ombra e del doppio, come nel *Peter Schlemihl* di Chamisso, nel caso Luisetta-Duccella, si verifica in uno stato confusionale di delirio, ma può capitare anche in una condizione di lucida follia, di allucinazione o in una dimensione onirica, spesso intrecciate, interscambiabili e non facilmente distinguibili, se non per sfumature. Così accade in *Effetti d'un sogno interrotto* (1936, in *Una giornata*), dove uno dei personaggi scambia la moglie defunta con l'immagine erotica di una *Maddalena in penitenza* dipinta in un quadro secentesco non suo, crede di vedervela raffigurata e, scosso da un'irrazionale gelosia, vorrebbe acquistarlo per riavere la donna; subito dopo, in una notturna dimensione fantastica, l'immagine della sensuale Maddalena esce dalla tela e precipitosamente vi rientra dopo essersi congiunta col marito, secondo un registro paranormale e transizionale tra onirismo e realtà, la cui esperienza perturbante richiama *Omphale ou la Tapisserie amoureuse* (*Onfale o l'arazzo innamorato*, 1834) di Théophile Gautier. La novella, pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 9 dicembre 1936, il giorno prima della morte di Pirandello, è stata ristampata come ultima nell'antologia curata da Lucio Lugnani che, oltre a segnalare l'*Omphale* di Gautier e altre suoi racconti (come *Le pied momie*, 1840 e *La Toison d'or*, 1836-37), a proposito dell'«effetto del sogno così di colpo interrotto» dell'anonimo protagonista, osserva: «Pirandello curiosamente narrativizza proprio la sottilissima soglia fra l'*essere svegliati* e l'*essere svegli*». Pertanto, quello che all'io narrante sembra di vedere, l'amplesso della Maddalena-moglie e del geloso marito sul divano della sua stanza, è una proiezione fantasmatica, un'immaginazione onirica del «*suo* desiderio e non della vogliosa incontinenza dell'impenitente Maddalena e del suo vedovo» (L. PIRANDELLO, *Novelle*, a c. di L. LUGNANI, Einaudi, Torino 1994 e 2015, pp. 445-451: 448; 449). Anche se lo scambio di persona in questa novella avviene tra una figura femminile dipinta, ma immaginata reale, e una signora defunta, mentre nei *Quaderni di Serafino Gubbio*, tra due giovani donne, una fisicamente vicina, l'altra spiritualmente lontana, in effetti, queste situazioni illusorie, nella costruzione diegetica pirandelliana sono sempre causate da due stati anormali, non lucidamente sorvegliati dalla ragione: uno scenario onirico prodotto dall'inconscia energia desiderante, nel primo caso; un delirio allucinatorio, prodotto dall'intimo senso di colpa per uno spregevole tradimento, nel secondo.

leopardianamente, che è già di per sé «il vero male di tutti», finisce, nell'epoca della meccanizzazione, per essere «divorata» dalle macchine (VII, 3, 4)[21].

La vita ("non conclude"). «La vita non si spiega; si vive» e la ragione non è fuori, ma in sé stessa (V, 4); perciò va presa «così come viene viene», senza partire da un proposito iniziale, tanto che, vista dall'esterno, colta nell'immediato o da una cinepresa nascosta, è un «buffo spettacolo» di «atti impensati», per cui appariamo «mascherati», simili a «pagliacci». «Chi vive, quando vive, non si vede: vive…»; pertanto, la vita «non conclude mai e non può concludere» (IV, 3, 4)[22].

---

[21] Serafino con logica stringente assolutizza questo Nulla, un «di là» ontologicamente interscambiabile con il Tutto. L'ossimoro in forma chiastica, Tutto è Nulla o Niente è Tutto, diventa un *Leitmotiv* che ritorna spesso con espressioni dense e incisive, spesso anche problematiche, come nella novella, *Rimedio: la Geografia* (1922, in *Scialle nero*), in cui la voce narrante, dopo avere lucidamente ragionato sulla piccolezza della terra e la sua lontananza dalle stelle, citando Blaise Pascal, ammette «sì, piccola la terra, ma non piccola intanto l'anima nostra se può concepire l'infinita grandezza dell'universo», ma chiede poi ai suoi fittizi interlocutori: «E non varrà meglio […] guardare in su e pensare che dalle stelle la terra, signori mei, ma neanche si suppone che ci sia, e che alla fin fine tutto è dunque come niente?». Tuttavia, con la forza dell'«immaginazione» nel «nulla» si può «trovare» il «tutto»: i due poli dell'apparente contraddizione sono reversibili, secondo il «mago» Cotrone dei *Giganti della montagna*; pertanto, i suoi «Scalognati», allontanatisi dal consorzio sociale, sono «padroni di niente e di tutto». Certo, non hanno «niente» e, tuttavia, il «tutto» scaturisce dalla loro immaginazione: se prevale la logica stringente della ragione con un comportamento che il «mago» giudica vile, si riuscirà solo a cogliere il «nulla» nel «tutto»; se, invece, non si ragiona troppo, si assisterà all'incantesimo metamorfico del «tutto» nel «nulla». Il «tutto», per il Vitangelo Moscarda di *Uno nessuno e centomila*, altro non è che il fluire stesso della vita, quando alla fine della sua vana *quête* nella realtà sociale rifiuta di trovarsi imprigionato in una forma. Scopre allora che la verità, se ne esiste una, non può trovarsi in mezzo agli uomini, sempre "mascherati", ma negli scenari impareggiabili e autentici della natura, dagli esili fili d'erba agli alti monti e allo sconfinato mare. «Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. […] muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricorsi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori» (VIII, 4): Vitangelo cerca l'immersione panteistica nel materno grembo della terra, quale esperienza esistenziale estrema, in cui la sua identità personale giunge a una completa disintegrazione nel Tutto-Nulla, essendo ormai in crisi la fede del suo autore, come già nell'amatissimo Leopardi, nel finalismo antropocentrico.

[22] Dall'*Umorismo* del 1908 (l'uomo ha il «triste privilegio di sentirsi vivere», II, 5) a *Trovarsi* (1932) il tema del "vivere e vedersi vivere" attraversa molte opere pirandelliane, tra cui *Suo marito* del 1911 (in cui lo ripropone Silvia Roncella), le commedie del 1918, *Il piacere dell'onestà* e *Il giuoco delle parti*, i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1925), *Uno nessuno e centomila* del 1926 («Io non potevo vedermi vivere» afferma Moscarda in I, 4), l'atto unico *Sogno (ma forse no)* pubblicato nel 1929. Già nel *Fu Mattia Pascal* del 1904 questa idea fondamentale di Pirandello, attraverso il suo primo grande protagonista, viene espressa in maniera chiara e completa: «A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di *sentirci* vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna» («XIII. Il lanternino»). Così pure, l'altro motivo correlato della vita che "non conclude" compare come titolo, *Non conclude*, dell'ultimo capitolo del suo ultimo romanzo, *Uno nessuno e centomila* (VIII, 4), e diventa *leitmotiv* di Moscarda in altri contesti: «E la vita non conclude. Non può concludere. Se domani conclude, è finita» (III, 7); qui «l'istanza decostruttiva che ne anima lo sperimentalismo si radicalizza. […] si coglie intanto la seduzione della cosiddetta "opera aperta". Dell'opera che "non conclude". Come la "vita"» (A.R. Pupino, *«XXIII. Dal romanzo sul "nulla" al romanzo modernista»*, in Id., *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 259-278: 278, vd. anche il dittico dei due capitoli precedenti,

L'arte. Con la sua «vita prodigiosa», l'arte attinge una «realtà divina», opera un «miracolo» sulla «miseria della realtà», come nella fusione di luce e colori delle sei tele di Giorgio Mirelli viste da Serafino a casa di Varia Nestoroff, che dall'arte, «sogno luminoso» del giovane pittore, era «caduta nel cinematografo» (VI, 2). L'arte di Mirelli, il «giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo», sembra superata dai tempi moderni, in cui, come la vita, è stata sostituita dall'artificio, dai meccanismi della finzione mercificata. Il passaggio dall'opera d'arte, come creazione del nuovo e prodotto unico e irripetibile, alla "riproducibilità tecnica" propria del cinema implica non solo una perdita di "aura", come per Walter Benjamin, ma, per Pirandello – che ancora non vede, né prevede una produzione filmica di spessore artistico, in grado di superare il mito romantico (di cui ancora permane qualche traccia nelle sue concezioni estetiche) dell'unico genio creatore e di non essere più un fenomeno elitario (secondo l'auspicio della stessa concezione "politica" benjaminiana) – anche una vera e propria «caduta», un destino tragico, allegorizzato dal suicidio del giovane Mirelli e dalla morte traumatica del violinista, premonizione del silenzio post-trauma dell'intellettuale-artista moderno, Gubbio, il saggista filosofeggiante estensore dei *Quaderni*[23].

«Disgregazione delle forme di vita», «Disgregazione delle forme d'arte», ivi, pp. 239-258. Questo motivo, già implicito in *L'esclusa* (1893, 1901, data di pubblicazione), inizia dal *Fu Mattia Pascal* (nell'ultimo capitolo, sorge, infatti, l'esigenza di formulare un "sugo della storia" di manzoniana memoria, prospettato da Don Eligio per l'incredibile vicenda vissuta dal protagonista che, al centro, suo malgrado, di un *Bildungsroman* alla rovescia, osserva: «Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa ricavare») e si ritrova anche in *Leviamoci questo pensiero* (1910, in *Il viaggio*), *Quando s'è capito il giuoco* (1913, in *Una giornata*) e nell'ottavo capitolo, parte seconda, del romanzo *I vecchi e i giovani* (pubblicato completo nel 1913 dai fratelli Treves a Milano, anche se la prima parte risaliva agli anni 1906-1908), in cui don Cosmo, passeggiando per la sala, afferma: «Affannatevi e tormentatevi, senza pensare che tutto questo non conclude. Se non conclude, è segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione».

[23] Nell'*Umorismo*, Pirandello esposto la sua poetica sulla rappresentazione umoristica, partendo da uno sguardo complessivo di carattere estetico: «L'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i varii elementi, li coordina, li compara» (II, 2). Questa concezione estetica, secondo la quale la "riflessione" non consiste in un'opposizione del "cosciente" verso lo "spontaneo", ma anzi viene intesa come una "proiezione" della stessa "attività fantastica", se la si considera sotto il profilo delle arti figurative e percettive, specificamente pittoriche, appare non tanto realizzata nei quadri di Giorgio Mirelli, artista non ancora inserito nella modernità, che, come osserva lo stesso Serafino(-Pirandello), «non poteva vivere in un tempo come questo», quanto invece nelle tele di Nane Papa, che, pur non descritte nei particolari, la esprimono compiutamente. La sua, infatti, è un'arte «personalissima», l'unica sua gioia è nei «suoi colori, senz'altra voglia che di scavare, di scavare nella sua arte per il bisogno sempre insoddisfatto di andare in fondo ad essa, quanto più in fondo fosse possibile, tanto da non veder più nulla della buffa fantasmagoria della vita che gli s'agita attorno». Dal momento che, pirandellianamente, «ogni cosa porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter essere altrimenti», la novità artistica di Nane consiste essenzialmente «nel far sentire questa pena della forma» (*Candelora*, 1917, nella raccolta omonima). Quanto al saggio di W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* ([in

La stramberia e la coscienza. Il primo "strambo", in cui si imbatte Serafino appena giunto a Roma, un vecchio amico di Sassari, Simone Pau, «uomo di costumi singolarissimi e spregiudicati», è una specie di personaggio-filosofo, convinto, come il leopardiano pastore errante del *Canto notturno*, che «la terra non è fatta tanto per gli uomini, quanto per le bestie», avendo dalla natura quanto a loro basta, mentre gli esseri umani «hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta», senza poterne scorgere «né il fine né la ragione» (I, 3). Il "superfluo", a cui allude Simone, consiste nel cercare un'essenzialità di vita, nel liberarsi dai bisogni materiali, mentre non si accorge che questo è insito nella sua stessa inquietudine, nell'incertezza del proprio destino, secondo le riflessioni di Serafino. È proprio Simone a definirsi "strambo" («Sono il professore, per loro: un po' strambo, ma professore!»), quando espone alcuni punti importanti della sua concezione esistenziale, divenendo portavoce delle idee di Pirandello. Lo strambo è, dunque, un umorista, la cui tendenza alla riflessione e alla scomposizione lo porta a scoprire i meccanismi psicologici sottesi alle azioni degli altri personaggi, ai loro mascheramenti nei rapporti sociali: in tal senso, lo strambo, umorista e filosofo, è essenzialmente un personaggio-coscienza. Anche l'«ozioso» Serafino è, a suo modo, uno strambo, che incontrerà il suo "doppio" nell'«uomo del violino», epifania premonitrice della sua sorte afasica, allegoria dell'emarginazione dell'artista nella civiltà tecnologica moderna, discendente, con il suo «naso rosso e carnuto» (I, 5), da un grande strambo letterario, il Tristram Shandy di Sterne, anch'egli con un problema di «naso», a causa del forcipe che, alla nascita, gli aveva causato la rottura dell'osso nasale, precursore di quella famiglia di strambi, di cui farà parte Vitangelo Moscarda con il suo naso pendente a destra, all'origine di tutte le sue speculari scissioni identitarie[24].

«Zeitschrift Sozialforschung», 1936], nella traduzione di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, pp. 32 sgg.), in cui il grande intellettuale berlinese prende in considerazione ed esamina *Si gira…*, ne ha chiarito bene l'impostazione estetica, che si differenzia nelle finalità dalla visione pirandelliana, Nino Borsellino: «Per Benjamin, come si sa, il meccanismo della riproducibilità, che Pirandello registra come disagio artistico, apre invece le nuove frontiere sociali dell'arte, in quanto le masse modificano il rapporto con l'opera mentre si moltiplica il consumo del prodotto e si allarga con i processi di meccanizzazione e riproduzione anche il pubblico dei competenti» (N. Borsellino, *«Si gira…», una maschera dell'impassibilità*, in Id., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1991, 2000, pp. 212-220: 214, vol. anticipato da Id., *Immagini di Pirandello*, Lerici, Cosenza 1979 e *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1983).

[24] Ancor prima di Serafino Gubbio e di Vitangelo Moscarda, personaggio strambo è già Mattia Pascal, che è anche "strabico" da un occhio; è affetto, quindi, da "strabismo", evidente metafora della sua visione del mondo diversa da quella comune, tanto da accentuare il suo "stambismo" («un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove»: *Il fu Mattia Pascal*, «III. La casa e la talpa»), consistente nel gusto per «i bisticci della vita», analogo a quello dell'aio Pinzone per i «bisticci poetici» (Debenedetti, *Quaderni del 1962-1963*, in Id., *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 303-414: 313). Strambo lo è anche fisicamente, a causa dell'«occhio un po' sbalestrato» e dei suoi tratti lignei da marionetta con il corpo «da pezzo da catasta» («IV. Fu così»). Se Serafino si definisce «ozioso», Mattia dichiara di essere «inetto a tutto», come è del resto caratteristica dei personaggi moderni, e, come Serafino, sulla base dell'idea chiave pirandelliana che «la vita o si vive o si scrive», anche Mattia si sente «spettatore estraneo» («VIII. Adriano Meis»), ma riesce subito ad accorgersi che la sua coinquilina in casa Paleari, la maestra di pianoforte con «straordinarie facoltà medianiche» Silvia Caporale, si era innamorata di lui, nonostante il suo «strambo

2. 6. *La metanarrazione, il grottesco e il fantoccio, il comico e l'umoristico*

La metanarrazione. L'io narrante, a inizio capitolo, rivolto ai lettori: «Permettete un momento. Vado a vedere la tigre. Dirò, seguiterò a dire, riprenderò il filo del discorso più tardi, non dubitate» (III, 4). Il vero filo, pertanto, che lega i *Quaderni* di Serafino non è tanto quello degli eventi, ma è il procedimento metanarrativo e teorico-meditativo

---

aspetto» («X. Acquasantiera e portacenere»). Anche Vitangelo, che riconosce nel suo «ozio feroce» (III, 2) la "radice" delle sue divagazioni meditative, come Mattia e Serafino, è uno "strambo", prototipo di tutti i personaggi-filosofi pirandelliani, capace di sprofondare «in abissi di riflessioni e considerazioni», che lo scavano e bucano internamente «come una tana di talpa» (I, 1), esprimendosi allo stesso modo di Diego, il personaggio-filosofo di *Ciascuno a suo modo* (1924), che nel secondo atto dice di sé: «Io mi sono ridotto l'anima, a furia di scavare, una tana di talpa». Anche nelle novelle, lo strambo è sempre personaggio-filosofo, singolare portatore di *shandismo* e in grado di attingere la visione dell'uomo interiore, di cui eccezionale figura è il Perazzetti di *Non è una cosa seria* (1910, in *La giara*), il quale, dotato di «una fantasia mobilissima e quanto mai capricciosa», pronta a destargli le più bizzarre e «stravaganti immagini», sapeva bene, «per propria esperienza, quanto in ogni uomo il fondo dell'essere sia diverso dalle fittizie interpretazioni che ciascuno se ne dà spontaneamente, o per inconscia finzione»: ripresa, quasi alla lettera, di un passo dell'*Umorismo*, dove l'autore accenna a un'«interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi», che ci fa credere in buona fede quali vorremmo essere e «diversi da quel che sostanzialmente siamo» (II, 5). Perazzetti fa parte di quei personaggi-filosofi che, spesso con un altro nome, dalle novelle transitano nelle commedie: sarà Memmo Speranza in *Ma non è una cosa seria* (1918), come il Memmo Viola di *Quando s'è capito il giuoco* (1913, in *Una giornata*), «invulnerabile al dolore, però, impenetrabile anche alla gioja», sarà uno dei più celebri *raisonneurs* pirandelliani, Leone Gala, di *Il giuoco delle parti* (1918). Uno «strambo modo di vivere» aveva anche «il magro giudice D'Andrea» (di *La patente*, 1911, in *La rallegrata*, da cui è stato tratto l'omonimo atto unico, 1918), che, «sbilenco, con una spalla più alta dell'altra, andava per via di traverso, come i cani», ma, puntando sempre gli occhi alle stelle durante le notti insonni, prendeva «tra i peli delle ciglia la luce di una di quelle stelle, e tra l'occhio e la stella stabiliva il legame d'un sottilissimo filo luminoso, e vi avviava l'anima a passeggiare come un ragnetto smarrito»: efficace e lirica descrizione delle abitudini dello strambo giudice, per alludere alla sua inclinazione a ridimensionare le piccole e spesso squallide vicende umane dinanzi alla grandezza dell'universo, comportamento tipico dei personaggi-filosofi pirandelliani. Rientrano nella categoria degli strambi anche il dottor Fileno (derivante da un altro personaggio, il dottor Paulo Post, usato da Pirandello anche come pseudonimo) di *La tragedia d'un personaggio* (1911, in *L'uomo solo*), teorico, con il suo metodo del «cannocchiale rivoltato» di *La filosofia del lontano*, secondo cui ci di deve porre guardando al presente come se fosse già futuro e allontanandolo così nel passato, e, in un certo senso, il Belluca di *Il treno ha fischiato…* (1914, in *L'uomo solo*), e il Petix di *La distruzione dell'uomo* (1921, in *La mosca*), pur se la loro stramberia consiste in un gesto imprevisto e apparentemente inspiegabile, ma in realtà «naturalissimo», come lo decodifica il vero personaggio-filosofo e io narrante delle due novelle che, in quanto portatore di una filosofia umoristica, è in grado, grazie alla conoscenza dei precedenti e a un'attenta analisi delle motivazioni interiori, di fornire una persuasiva chiave interpretativa del «fatto» da loro compiuto. Si possono, tuttavia, considerare, tra gli strambi più significativi, il lampionaio Quaquèo di *Certi obblighi* (1912, in *Dal naso al cielo*) che, come un ligneo burattino, aggrappato all'alto dei lampioni, avendo il compito di «far la luce dove ci sono le tenebre», da vero personaggio-filosofo vede illuminarsi gli accadimenti terreni, il Bernardo Cambiè di *Acqua amara* (1905, in *La vita nuda*), con il suo «spiritaccio», «filosofesco» e «strambo», e soprattutto la signora Léuca di *Pena di vivere così* (1920, in *In silenzio*), la sola a detenere il privilegio, proprio dell'autore umorista, di scomposizione del reale e la capacità di comprendere, con la sua sensibilità di personaggio-coscienza, le azioni degli altri personaggi nei loro moventi più riposti.

delle sue riflessioni e divagazioni filosofeggianti, aventi sempre come modello il romanzo sterniano[25].

Il grottesco e il fantoccio. «Grottesco» è lemma di uso frequente, spesso riferito a situazioni o a personaggi molto diversi tra loro. Serafino definisce «grottesca» la sua «avventura» romana e «grottesco» il personaggio del vecchio amico, Simone Pau; ma anche "grottesche" e contraddittorie le parti cinematografiche assegnate a Varia Nestoroff, che, quando le interpreta, assume «violente espressioni» (I, 6; II, 4). Sempre nel mondo dello spettacolo, le comparse, che si esibiscono per miseria, non sanno fare altro che «mascherarsi spesso grottescamente», così come "grotteschi" sono anche il buffo dottor Fabrizio Cavalena, aspirante sceneggiatore, ridotto a comica "marionetta" dalla gelosia patologica della moglie, e l'attore dilettante, il fatuo barone Aldo Muti, manovrato come un "fantoccio", «un giocattolo, un pagliaccetto», dall'inquietante Nestoroff, prima di buttarlo via «in un canto, fracassandolo» (III, 2; V, 1; VI, 2)[26].

[25] I primi due capitoli di *Il fu Mattia Pascal*, «Premessa» e «Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa», essendo parte integrante del romanzo, costituiscono di fatto una metanarrazione, perché il primo ha il compito di presentare il protagonista e alludere alla stranezza del suo «caso» (che rinvia a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886, di Robert Louis Stevenson e, attraverso il correlato tema del doppio, al *Peter Schlemihl*, 1813, di Adalbert von Chamisso e al *Siebenkäs*, 1797-1818, di Jean Paul); il secondo, più strettamente metaletterario, è una riflessione sulla funzione della scrittura nella modernità, in relazione alla perdita della centralità del personaggio-uomo, essendo il romanzo contemporaneo scaduto dall'hegeliana epopea della borghesia a «storie di vermucci». L'omaggio, invece, al romanzo di Stern, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, era già nel titolo originario di *Uno, nessuno e centomila*, quando, prima dell'edizione in volume del 1926, fu pubblicato nella «Fiera letteraria»: *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*. Il tono allocutorio del romanzo, rivolto dal protagonista a un pubblico immaginario di lettori-interlocutori, facendo slittare il suo soliloquio in dialogo fittizio, gli consente non solo un più stretto rapporto narratore-narratari, ma soprattutto l'inserimento di continui interventi metanarrativi, fino addirittura a inglobare gli interlocutori nella narrazione stessa, cogliendoli nel tempo e nell'atto della lettura, come nei capitoli nono e decimo del Libro Terzo: «Non presumo che siate come vi rappresento io. […] E sono contento che or ora, mentre stavate a leggere questo mio libretto col sorriso un po' canzonatorio che fin da principio ha accompagnato la vostra lettura, due visite, una dentro l'altra, siano venute improvvisamente a dimostrarvi quant'era sciocco quel vostro sorriso».

[26] Il fantoccio, la marionetta, il burattino, il pagliaccetto sono tutti epiteti con cui vengono umoristicamente dissacrati nelle opere di Pirandello i personaggi che agiscono in maniera grottesca. In *Uno, nessuno e centomila*, il suocero del protagonista, Vitangelo Moscarda, appare per la prima volta nel romanzo senza una denominazione onomastica, designato soltanto con il suo ruolo e presentato subito come un individuo «finto, ripeto: fantoccio da sarto e testa da vetrina di barbiere»; insomma, come un manichino. Lo stesso Vitangelo, o meglio, l'altro da sé, quello sciocco Gengé della moglie Dida, la «povera bambola», era, a sua volta, considerato dal suocero, dai soci della banca paterna in odore di usura «una comoda consistenza di marionetta» (VI, 4, 5). Indubbia influenza e suggestione ha esercitato su Pirandello, fin dalla sua infanzia, il teatro siciliano dei pupi, come mostrano chiaramente alcuni racconti, come *La paura del sonno* (1900, in *La giara*), sul rapporto tra alcuni burattini appesi ai fili e il loro creatore, detto il Mago, la cui moglie assimila da queste marionette l'automatismo ligneo della sua meccanica gestualità, e *La scelta* (1898, in «Ariel», non compreso nella raccolta delle novelle), con i suoi «affliggenti fantocci»; quasi inciso nel legno è anche il «lugubre fantoccio» dell'avvocato Cimino, tragico protagonista di *Sedile sotto un vecchio cipresso* (1924, in *Donna Mimma*). La potenzialità espressiva della marionetta viene, quindi, largamente utilizzata

Il comico e l'umoristico. Per Serafino, Fabrizio Cavalena, di professione medico, con la ridicola inclinazione di scrivere sceneggiature cinematografiche caratterizzate tutte da un suicidio finale, perseguitato per giunta dalla moglie paranoica follemente gelosa, ha un «comico aspetto», non si può fare a meno di ridere di lui, «pur commiserandolo», perché il «pover'uomo» è oppresso dalla «grande sciagura» coniugale: esemplare passaggio dal comico, al tragicomico, dall'avvertimento al sentimento del contrario, dunque, all'umorismo. Anche la Nestoroff rientra nella categoria dell'umoristico: come la chioma della celebre vecchina del trattato sull'*Umorismo*, i suoi capelli, innaturalmente tinti di uno «strano color cùpreo», la dovrebbero esporre ai sentimenti contraddittori del comico, per il suo risibile desiderio di mostrarsi seducente, e della compassione, per il comprensibile timore di perdere il rude, ma fedele compagno, Carlo Ferro (V, 4; VI, 2)[27].

da Pirandello, interagendo con il teatro del "grottesco", di cui fanno porte alcune opere di suoi amici e collaboratori, come *Marionette, che passione!* (1918) di Rosso di San Secondo, *Siepe a nord-ovest*, una farsa del 1919, *Nostra Dea* (1925), *Minnie la candida* (1927) di Massimo Bontempelli.

[27] Per Varia Nestoroff, non più giovanissima e fresca figura femminile, anche se ancora in grado di sedurre con gli accorgimenti del *maquillage*, vale lo stesso caso esemplare, addotto da Pirandello, della «vecchia signora, coi capelli ritinti» e «tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanile»; vedendola, suscita il riso, perché si comporta in maniera "contraria" a come dovrebbe: nell'arrestarsi a questa prima e superficiale impressione consiste il comico, che è quindi, un *avvertimento del contrario*. Se, invece, con la riflessione si comprende che il suo modo di atteggiarsi è dovuto alla sofferenza per l'età ormai trascorsa, per il timore di perdere l'amore di un marito o di un amante più giovane, allora subentra il *sentimento del contrario*: «ed è qui la differenza tra il comico e l'umoristico» (*L'umorismo*, II, 2). Il ritratto dell'anziana signora del trattato è però anticipato da quello di un personaggio del *Fu Mattia Pascal*, la matura zitella Silvia Caporale, maestra di pianoforte con doti medianiche, che, prima, viene rappresentata con toni umoristici: «faccia volgarmente brutta, da maschera carnevalesca», un «pajo di baffi, sotto il naso a pallottola sempre acceso» (rientra nel «repertorio del detestabile», segnalato da Debenedetti, tipico della deformazione espressionistica e grottesca di molti personaggi pirandelliani); ma, quando Mattia aggiunge: «seppi poi che questa povera donna era arrabbiata d'amore, e beveva; si sapeva brutta, ormai vecchia e, per disperazione, beveva», è, a questo punto, che il comico transita nell'umoristico, dall'«avvertimento» al «sentimento del contrario», attraverso la compassione e la comprensione delle drammatiche ragioni del suo comportamento («X Acquasantiera e portacenere»). Vd. DEBENEDETTI, *«Una giornata» di Pirandello*, in ID., *Saggi critici*. Nuova Serie [1945], Mondadori, Milano 1955, pp. 272-294: 274; ID., *Pirandello teorico dell'umorismo*, *VIII. Il fu Mattia Pascal*, in *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 390-405. Sono, tuttavia, rappresentati anche effetti comici e tragici, strettamente intrecciati, che costituiscono aspetti fondamentali della poetica di Pirandello; non a caso, sempre in questo romanzo, fa dichiarare al suo protagonista: «Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare» («V. Maturazione»). Ritornando ai *Quaderni*, anche Aldo Nuti è rappresentato da Serafino come un personaggio umoristico: quando chiede a Carlo Ferro di sostituirlo nell'uccisione della tigre, premeditando di dirigere il colpo di fucile sul doppio della bella belva, la Nestoroff appunto, ha una «faccia pallida smarrita», che manifesta la sua sofferenza, «la quale non è tuttavia tragica: è tragicomica, umoristica, tant'è vero che suscita una "tempesta d'ilarità" (*in tristitia hilaris*), e solo nell'operatore, più sensibile e riflessivo, una partecipazione dolente, un senso di "pena" (*in hilaritate tristis*). E se anche tutto ciò è oggetto di racconto, con i predicati al passato, per il resto è la riflessione che fa aggio, e con essa i suoi effetti digressivi» (PUPINO, *Il silenzio di Serafino Gubbio*, in ID., *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 246-294: 276).

2. 7. *La risata, il tempo e la memoria, l'incomunicabilità*

La risata. Il «ridere forte», in maniera irrefrenabile, può provocare nella persona che lo subisce brividi e smarrimento, soprattutto se gli occhi di chi si fa beffe del malcapitato, messo in ridicolo e gabbato, come il Nuti da parte della Nestoroff, hanno «un riso di luce malvagio» (VII, 1, 2)[28].

Lo scorrere inesorabile del tempo e l'insufficienza della memoria. I ricordi del passato vengono inconsciamente manipolati, fino a mistificarli, e le persone, le cose, che si crede siano state nella realtà, sono solo delle ombre dentro di noi, perciò il viaggio a Sorrento di Serafino alla ricerca della villetta dei Mirelli si rivelerà un fallimento: «Non era vero niente! Non le avevo trovate più, perché non c'erano mai state» (VI, 4). Nella vita in continuo movimento, la nostra immagine fotografica, che ci fissa «in un momento, che già non è più in noi», diventerà sempre più lontana, soggetta come noi a un processo

[28] Anche Mattia, quando per una via di Roma tenta di liberarsi della sua ombra, di quel suo doppio, Adriano Meis, divenuto ormai ingombrante, scoppia «a ridere d'un maligno riso» («XV. Io e l'ombra mia»), che diventa deflagrante e distruttivo, di grande potenza espressionistica, quando, ritornato in paese, viene a sapere che il suo rivale Pomino vive nella sua casa con sua moglie: «Ho soltanto l'impressione come d'una enorme, omerica risata, che, nell'orgasmo violento, mi sconvolgeva tutte le viscere, senza poter scoppiare: se fosse scoppiata, avrebbe fatto balzar fuori, come denti, i selci della via, e vacillar le case» («XVIII. Il fu Mattia Pascal»). Sono soprattutto le risate femminili che, se forti e protratte, hanno sempre un carattere provocatorio nelle opere pirandelliane: dalla «lunga squillante risata» di Teresina nelle *Lumie di Sicilia* (1900, in *Il vecchio Dio*) a quella della Donna uccisa nel "mistero profano" *All'uscita* (1916). Il «ridere, ridere forte […] ridere come una pazza […] riso riso riso, ma tanto» (*Piuma*, 1917, in *Candelora*) viene recepito dalla comunità come una dissacrazione dei codici sociali. Se di insolita violenza è la «stridula risata» della Figliastra di *Sei personaggi in cerca d'autore*, una vera e propria affinità di riso e terrore, di riso oppressivo e minaccioso si manifesta in tutta la sua carica aggressiva in *C'è qualcuno che ride* (1932, in *Una giornata*): in un enorme salone, dove si muovono ballerini, che sembrano morti-viventi «estratti di sotterra» o vecchi giocattoli «ricaricati artificialmente», improvvisamente corre voce che "c'è qualcuno che ride"; anzi, sono tre, un padre e due figli, a prorompere in risate pazze e convulse, tanto da sembrare agli ospiti offesi una tracotante impertinenza, un'imperdonabile irrisione solennemente punibile. Sembrano, infatti, risate gratuite e innocenti, gioiose e festose, ma potrebbero non essere tali; con la consueta intuizione rabdomantica Debenedetti insinua: «Se quella pancetta e quei braccini creassero un sospetto di bonomia, la *rossa corona di capelli ricciuti* s'incaricherebbe subito di smentire l'incongruo sospetto. Via via che questi personaggi guadagnano evidenza, perdono possibilità di simpatia, come per un oscuro compenso» (Debenedetti, *«Una giornata» di Pirandello*, in Id., *Saggi critici*. Nuova Serie, cit., p. 275: l'espressione è in corsivo nel testo). Alle risate dell'allegra famigliola risponderà la terribile, «nera marea» della folla degli invitati con un'enorme, sardonica, collettiva risata di scherno «che rimbomba orribile più volte nella sala». Con questa violenta risata finale, «Pirandello vuole […] mostrare i maccanismi attraverso cui la civiltà reprime le pulsioni naturali e una società ormai tarlata dal vuoto e priva di unità e di valori riesce a compattare i propri membri e a escludere il "diverso" che la minaccia con la sua sola presenza»; la narrazione, quindi, non solo sembra costruita «con materiale onirico, ma procede ininterrottamente con il ritmo soffocante di un incubo» (R. Luperini, *Il riso di Pirandello*, in Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 110-113 *passim*). Sulla fenomenologia del riso («l'affinità di riso e terrore, il riso sociale e anzi rituale, il riso infine come distrazione dal sociale, puro fenomeno mimetico-vitale, corrispondente a quello che nella sua *Essence du rire* Baudelaire avrebbe piuttosto chiamato *joie* e assegnato a una condizione inaccessibile e per sempre perduta») vd. G. Guglielmi, *Nota sull'ultimo Pirandello*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umorismo Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, pp. 140-155.

d'invecchiamento, perché anche il tempo, in cui è stata prodotta, s'allontana e «si sprofonda sempre più nel passato»; così avviene per le vecchie immagini di gente che «non si sa più chi sia stata», cosa abbia detto e fatto, «come sia morta…» (VII, 3)[29].

L'incomunicabilità. La macchina si è ormai «divorata» la vita; in «tempo di macchine» non resta che il «silenzio»: «Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto». Seguitare a fare l'operatore, «solo, muto e impassibile». L'afasia di Serafino non è solo perfettamente intonata al suo lavoro, ma è omologa al tempo moderno della meccanizzazione, per cui, in un mondo privo di autentici rapporti umani, non è più possibile nessuna comunicazione. Su questo, sul motivo inesorabile dell'incomunicabilità si chiude il romanzo (VII, 4)[30].

3. *Dal romanzo al teatro: il duplice piano delle azioni e dei personaggi*

Queste componenti saranno progressivamente presenti anche in diverse altre opere di Pirandello, in cui la loro utilizzazione diverrà sempre più accentuatamente ossessiva e

[29] L'idea che i ricordi del passato vengono inconsciamente trasformati con il passar del tempo dalla nostra immaginazione si trova già formulata con chiarezza in un brano di *Il fu Mattia Pascal*: «spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell'oggetto per sé medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d'immagini care. Né noi lo percepiamo più qual esso è, ma così, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano. Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, *l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi*» («IX. Un po' di nebbia», corsivo nostro). La fonte del passo pirandelliano è il capitolo *Organisation des images* dell'*Essai sur le génie dans l'art* di Séailles (cit.): cfr. C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1970 e 1985. L'arresto del flusso vitale, anche per un singolo istante, per un solo e unico atto, corrisponde alla morte: questo principio pirandelliano, inerente al rapporto vita/forma, è valido anche per le fotografie e ritorna, infatti, nel dialogo di Vitangelo e Anna Rosa, in cui le antiche e le recenti foto vengono indistintamente giudicate «tutte morte», perché l'atteggiarsi, il mettersi in posa davanti a una macchina fotografica «è come diventare statua per un momento. La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere sé stessa». Pertanto, vedersi in un'immagine fotografica come una statua significa vedersi non vivi, perché «quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire»; né diversamente capita davanti a uno specchio, perché non solo «il sentimento, come si vede […] si gela», ma non ci riusciremo neanche a conoscere così come ci vedono gli altri, e allora non vale assolutamente nulla conoscersi «solo per sé» (*Uno, nessuno e centomila*, VII, 8).

[30] L'incomunicabilità assoluta nelle relazioni interpersonali, dovuta alla relatività delle opinioni e quindi all'ambiguità delle parole, che non definiscono esattamente, perché investite da significati diversi e spesso contraddittori tra chi emette e chi riceve il messaggio verbale, è chiaramente espressa dal Padre nel primo atto dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1925): «Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!». Questa visione negativa dei rapporti umani viene ribadita in maniera perentoria in *Uno, nessuno e centomila* a suon di infiniti che, abolendo ogni riferimento temporale, conferiscono all'espressione il carattere stabile di una sentenza per sempre valida: «Vedere le cose con occhi che non potevano sapere come gli altri occhi intanto le vedevano. *Parlare per non intendersi*» (VII, 8, corsivo nostro).

nevrotica, tanto da formare i cosiddetti "pirandellismi". Non a caso, ritorneranno in maniera ampia e diffusa nella *pièce* del 1923, *Ciascuno a suo modo*, dove il drammaturgo può permettersi di giocare ironicamente con sé stesso, riportando i commenti degli spettatori nel "primo intermezzo corale", i quali stigmatizzano la ripetitiva e insopportabile «solita casistica» delle problematiche situazioni a tesi, le «trappole dialettiche» e i virtuosistici «acrobatismi cerebrali» di una commedia basata sull'«inconsistenza», che «non conclude nulla», in quanto la discussione sul dramma è in effetti «il dramma stesso», secondo un metateatro al cubo[31]. Secondo gli spettatori "contrari", si tratta, dunque, di «tutta una matassa arruffata di contraddizioni», con folli personaggi che prima reciprocamente si accusano, poi, sempre reciprocamente, si danno ragione, per poi accusarsi di nuovo, come Delia Morello, la Nestoroff del romanzo, sua controfigura, scissa e tormentata, soprattutto quando, non sullo schermo, ma ora nel suo sostituto, lo specchio, osserva la «maschera», in cui il suo volto alterato si è trasformato[32].

L'intricato groviglio non finisce qui: Pirandello ripropone la sua idea della realtà che imita l'arte, perché dotata, questa, di forza visionaria, preveggenza e capacità di mostrare, come nello specchio evocato da Amleto, la parte nascosta di ognuno di noi, in un rapporto ambiguo tra verità e finzione, basato sulla relatività soggettiva della conoscenza, la cui esposizione è affidata al tipico personaggio-filosofo, Diego Cinci, una specie di controfigura di Serafino Gubbio, testimone attento dell'azione drammatica, su cui riflette traendone i significati essenziali[33]. Alterna, pertanto, un duplice piano di

[31] Nel primo atto, è Doro Palegari a scandire il significato del titolo, in contraddittorio con la madre, donna Livia, e in forma di interrogativa retorica con implicita risposta fermamente positiva: «Ma può ciascuno pensare a suo modo, sì o no? Sui fatti che accadono. Si può, mi pare, interpretare un fatto in una maniera o in un'altra, come ci sembra; oggi così e domani magari diversamente?».

[32] Sempre nell'atto primo, Delia, in dialogo con Doro, che si limita, all'inizio, a farle da eco e a integrarne la confessione, nella sua funzione scenica di duplicato, piuttosto che di "doppio", riprende tutte le caratteristiche comportamentali di Varia; si susseguono, quindi, i motivi della scissione identitaria e del suo "oltre": «io mi dibatto, soffro – non so – come di là da me stessa! come se quella che io sono, debba andare sempre inseguendola, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra»; della propria immagine riflessa, non sullo schermo, come per Varia, ma nello specchio: «non potete immaginarvi che impressione mi facciano, nel tondo dello specchio, la mia bocca dipinta, i miei occhi dipinti, questa faccia che mi sono guastata per farmene una maschera»; della fantasmagorica vita cittadina: «qua – fra tutto questo finto, fra tutto questo falso, che diventa sempre più finto e più falso», tanto da far concludere al suo sconcertato interlocutore, quando lei stessa si autoaccusa, che la ragione profonda delle sue contraddizioni non riescono a comprenderla, non solo lui, ma «nemmeno lei stessa! nemmeno lei stessa».

[33] Diego riprende il motivo grottesco del "fantoccio", del "pagliaccetto"; come, secondo Serafino, Varia Nestoroff aveva trattato Aldo Nuti, così Delia Morello si è comportata con il suo amante, Michele Rocca: «Ecco quello che soprattutto cuoce a Michele Rocca: la mortificazione del suo amor proprio maschile! Non vuole ancora rassegnarsi a confessare d'essere stato un giocattolo sciocco in mano a una donna: un pagliaccetto che Delia Morello buttò via in un canto, fracassandolo, dopo essersi spassata a fargli aprire e chiudere le braccia in atto di preghiera, premendogli con un dito sul petto la molla a mantice della passione». Ritornano anche nelle sue riflessioni la "metafora", la falsa immagine che Rocca, come del resto ognuno di noi, si costruisce di sé stesso: «Staccalo da te il pagliaccetto che ti fabbrichi con l'interpretazione fittizia dei tuoi atti e dei tuoi sentimenti, e t'accorgerai subito che non ha nulla da vedere con ciò che sei

azioni e di personaggi: oltre a Delia Morello e Michele Rocca, colpevoli del suicidio del tradito pittore Giorgio Salvi (nel romanzo, rispettivamente, Varia Nestoroff, Aldo Nuti e Giorgio Mirelli), si catapultano in teatro, nel "secondo intermezzo corale", le persone reali, i protagonisti della storia vera di tradimenti e amori passionali, le figure di cui gli interpreti della rappresentazione teatrale sono il duplicato, che, prima si accusano a vicenda, poi si abbracciano e si allontanano insieme, proprio come era accaduto sulla scena, lasciando stupefatti gli spettatori del grottesco finale tra Amelia Moreno e il Barone Nuti, colpevoli della morte del giovane scultore Giacomo La Vela («Siamo affogati, affogati veramente nello stesso sangue!»), nei quali, attraverso la fertile onomastica pirandelliana, è possibile scoprire i riferimenti ai personaggi della finzione con un procedimento "a chiave", come snobisticamente osserva "lo spettatore mondano"[34].

4. *I confini testuali del personaggio*

Il trattamento in direzione modernista della trama centrale del romanzo, e delle altre brevi trame collegate da Serafino nel ruolo specifico di filo-conduttore, nonostante sia narratore debole e non del tutto attendibile, spesso in funzione di apologhi o di esempi didattici, consiste essenzialmente nella frammentazione della struttura testuale, omologa al caotico mondo reale, e nell'innesto delle ormai ben note componenti della concezione ideologico-estetica pirandelliana, disseminate negli spazi e nei tempi diegetici, secondo un abile procedimento tecnico-formale, spesso esibito in direzione metanarrativa. Pirandello, sulla base di un preciso progetto letterario, attua, quindi, una significativa selezione dei *topoi* concettuali della sua poetica, facendone centro di aggregazione l'impassibile operatore cinematografico e poi afasico scrittore dei *Quaderni*, costruito con un processo combinatorio progressivo per connotarlo con una fisionomia sempre più visibile attraverso l'accumulo delle informazioni. In tal senso, il personaggio, come "essere vivo" e autonomo, da lui immaginato, non sembra possa andare oltre i confini del testo, fuoruscire dalla tessitura linguistica e strutturale di un'opera narrativa, che resta tuttavia il migliore dei suoi romanzi[35].

---

o puoi essere veramente, con ciò che è in te e che tu non sai», i motivi della follia («la pazzia è veramente un po' in tutti») e del relativismo assoluto: «Ella non sa proprio da che parte sia. – E guardi bene anche in sé, signor Rocca, e vedrà che ance lei forse non è da nessuna parte».

[34] Il duplice piano congegnato da Pirandello consiste, partendo dal testo implicito del romanzo, nell'intrecciare i due piani della *pièce*; uno dei protagonisti della vicenda reale: Amelia Moreno, il Barone Nuti, suo amante, e lo scultore suicida Giacomo La Vela; il secondo teatrale, rappresentato, rispettivamente, da Delia Morello, Michele Rocca, l'amante, e il pittore suicida Giorgio Salvi.

[35] Partendo dalla chiara e inequivocabile definizione data dallo stesso Pirandello, il "personaggio" è «creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori delle transitorie contingenze del tempo» (*Colloquii coi personaggi*, 1915, in *Appendice* a *Novelle per un anno*); pertanto, come aveva affermato anche il dottor Fileno, teorico della *Filosofia del lontano*, in *La tragedia d'un personaggio* (1911, in *L'uomo solo*), i "personaggi" sono «esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! […] Chi

nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la sua creatura non muore più!». La creatura della realtà ideale dell'autore, nata, pertanto, come personaggio vivo, non può soffocare nel «mondo d'artifizio», dove non può «né respirare né dare un passo, perché è tutto finto, falso, combinato, arzigogolato! Parole e carta! Carta e parole!». Da una parte, il personaggio "vivo" e autonomo; dall'altra, la costruzione letteraria fatta, appunto, artificiosamente di "carta e parole". Le cose non stanno propriamente così. I personaggi non hanno quella vita automa che autori e lettori fingono che abbiano, ma sono costruzioni testuali e, avendo un'esistenza limitata, non possono andare al di là di quello che il testo dice. Pur spingendosi ad affermare che Amleto è stato creato dalla tecnica teatrale, Šklovskij, che aveva peraltro privilegiato nelle sue analisi critiche opere di autori fondamentali nella poetica umoristica pirandelliana, Cervantes e Sterne (definendo il *Tristram Shandy* «il romanzo più tipico di tutta la letteratura mondiale»), riteneva che non solo la tecnica del romanzo aveva dato origine al "tipo", ma anche la costruzione del personaggio è il prodotto della formalizzazione letteraria (cfr. V. B. Šklovskij, *Teoria della prosa* [1924], De Donato, Bari 1966; Garzanti, Milano 1974: per l'analisi del *Don Chisciotte* di Cervantes e del *Tristram Shandy* di Sterne, pp. 116-215). E non posiamo dargli torto. Vive solo il personaggio-mito, il personaggio-archetipo, vichianamente l'"universale fantastico", il personaggio dell'immaginario collettivo: Ulisse, Amleto, Chisciotte…

Salvatore Guarino

Dossografia di un'immagine pascoliana: «il campetto con siepe e con fossetto»

Tra le *quaestiones* pascoliane più dibattute, v'è senza dubbio quella che riguarda l'ideologia sottesa all'immagine della siepe, simbolo di *autarkeia* e della piccola proprietà privata:

> Siepe del mio campetto, utile e pia,
> che al campo sei come l'anello al dito,
> che dice mia la donna che fu mia […];
> io per te vivo libero e sovrano,
> verde muraglia della mia città […].
> (*La siepe*, PP, I)[1]

Il desiderio d'autosufficienza entro i confini di un poderetto ritorna nell'incipit di *Grano e vino* (PP)[2]:

> Oh! il campetto con siepe e con fossetto!
> Nel verno io voglio, ch'io non son cicala,
> il mio grano con me sotto il mio tetto
> (I, vv. 1-3).

[1] Le sillogi pascoliane si indicheranno con le abbreviazioni CC = *Canti di Castelvecchio*; MY = *Myricae*; NP = *Nuovi Poemetti*; OI = *Odi e Inni*; PC = *Poemi conviviali*; PP = *Primi poemetti*; PV = *Poesie varie*; TR = *Traduzioni e riduzioni*.

[2] G. Bárberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1966, p. 104 e G. Pascoli, *Primi poemetti*, a c. di N. Ebani, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda, Parma 1997, p. 251.

Tra i *Carmina*, invece, rispondono alla medesima aspirazione il campicello del *Senex Corycius* – simbolo «dell'agricoltore libero[3]» – e quello che il poeta si augura in *Myrmedon* 6: *sit nobis tantilla seges*[4].

L'ideale pascoliano del «campetto con siepe» si ispira, per esplicite ammissioni del Romagnolo, alla *mediocritas* oraziana (*Hoc erat in votis*, *modus agri non ita magnus*, in *Sat*. 2, 6, 1); nel Venosino, tuttavia, l'*agellus* è il sogno di un reduce da Filippi, mentre in Pascoli si connota di urgenti istanze sociali, coincidendo – come s'è detto – con quell'esigenza di possesso già vagheggiata, oltre che da Orazio, anche da Virgilio, i «due fraterni poeti»:

> Questo era l'ideale di Virgilio: il campetto con siepe e con fossetto de' nostri proverbi, dove non aver distretta di fame e aver tempo di contemplare, dove gustare la divina tranquillità non avendo mai occasione di rattristarsi di pietà o d'invidia allo spettacolo della miseria e della ricchezza altrui[5]. E questo è l'ideale nostro, io credo, o deve essere.

Sono le parole della *Siepe*, una lettera aperta apparsa sulla «Tribuna» del 31 agosto 1897[6], con la quale Pascoli rispondeva al dannunziano «Discorso della siepe»[7], pronunciato ad Ortona il 22 dello stesso mese. L'orazione del Pescarese coinvolgeva tutti i simboli del conservatorismo italiano (l'autore del *Piacere* si candidava al Parlamento nelle file della destra): «l'anticapitalismo, l'antisocialismo, l'ideologia piccolo-proprietaria, i valori della razza, il nazionalismo bellicista, che provvede alle difesa in attesa di offendere»[8]. Nella risposta pascoliana mancano i tratti più violenti del programma dannunziano, ma resta la tutela della piccola proprietà, immancabilmente cinta da quella siepe «che l*a* fa più grande / perché più tu*a*» (*Pietole*, NP, XVI, vv. 3-4).

---

[3] PASCOLI, *Senex Corycius*, introduzione, testo e traduzione, commento, a c. di C. DE MEO, Pàtron, Bologna 1974, pp. 10-12.

[4] La prima accezione di s*eges* è «raccolto» (*Myrm.* 290), ma qui il termine vale nel senso metonimico di *ager* (come in *Myrm*. 55 e Verg. *Georg.* 1, 270; altri esempi in E. FORCELLINI, *Totius latinitatis lexicon*, Patavii 1965, *s. v.* «seges»). Il traduttore dell'edizione mondadoriana dei *Carmina* lo intende con «cibo» (PASCOLI, *Poesie latine*, a c. di M. VALGIMIGLI, Mondadori, Milano 1960[3], p. 441; identica versione in PASCOLI, *Tutte le poesie*, a c. di A. COLASANTI, traduzione e note delle poesie latine a c. di N. CALZOLAIO, Newton Compton, Roma 2001, p. 1149); rende invece con «messe» A. CARBONETTO, *La poesia latina di Giovanni Pascoli. Testo e traduzione integrale*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 623.

[5] Verg. *Georg.* 2, 498-499; quindi *Il Fanciullino* (in PASCOLI, *Prose*, a c. di A. VICINELLI, Mondadori, Milano 1971[3], vol. I, pp. 27-28); *Pensieri scolastici*, V (Ivi, p. 643), nonché *Pietole* (NP), XVI, vv. 9-11.

[6] Ora in PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a c. di C. GARBOLI, Mondadori, Milano 2002, vol. I, pp. 1415 sgg. (si cita da p. 1421).

[7] Poi inserito, col titolo *Laude dell'illaudato*, nel *Libro ascetico della giovane Italia*, ora in D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a c. di A. ANDREOLI e G. ZANETTI, Mondadori, Milano 2005, vol. I, pp. 429-440.

[8] A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della Nazione*, Einaudi, Torino 2009, p. 172. Vi si ritrovano anche l'antidemocraticismo e l'antiegalitarismo (oltre a quel classismo necessario «al progresso delle società umane come allo sviluppo delle specie inferiori», D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, cit., p. 436) tanto ricorrenti nella narrativa dannunziana. Sulle consonanze ideologiche tra il «Discorso di Ortona» e romanzi quali *La vergine delle rocce* e *Il fuoco*, vd. G. RESTA, *La metafora della siepe da D'Annunzio a Pascoli*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Herder, Roma 1985, pp. 327-330.

In un momento storico segnato dallo scontro di due opposte tendenze, il capitalismo rampante, da un lato, e le rivendicazioni socialiste, dall'altro, Pascoli espresse la paura di uno stravolgimento sociale – non importava se di stampo capitalista o marxista – che minacciava proprio la sopravvivenza delle piccole proprietà:

> Sai chi è […] il turbatore della buona e parca proprietà? Tu ricordi Alfio, l'uomo d'affari, che fu tentato ai tempi d'Orazio da un capriccio di campagna […][9]. Ebbene, Alfio […] ha finalmente comprato, e il suo poderetto si estende … per tutta l'Italia! […]. Presto tutto il genere umano sarà un'immensa accolta di lavoratori al servizio di quest'Alfio […]. Tali saranno, ahimè, sia che Alfio conservi il suo nome, sia che lo muti in quello di Stato[10].

Lo stesso timore emerge da una lettera dell'11 settembre 1897, apparsa su «Il resto del Carlino» e intitolata *Ancora per una siepe!*, risposta a quanti, dopo la pubblicazione della *Siepe* sulla «Tribuna», accusavano il poeta di conservatorismo[11]:

> Io affermo che conservandosi il presente sistema economico, si giungerà presto al giorno in cui pochi possederanno tutto e forse *uno*, *uno solo*, realizzerà l'incredibile sogno di Satana e stando sul monte eccelso mostrerà tutti i regni del mondo e dirà: *mihi tradita sunt*.

Scriverà poi nel 1903, durante la prolusione pisana al corso di Grammatica greca e latina:

> Il domani è incerto. Si sono create oggi le grandi ricchezze, che tendono a divenire grandissime, ad accentrarsi, a aduggiare della loro ombra immensa il lavoro del genere umano. Domani chi sa? I lavoratori, cioè la massima parte del genere umano, che producono quell'immensa ricchezza che loro non tocca, vorranno ch'ella sia di tutti. Vorranno essi, che sono i più: i meno non vorranno: non tutti vorranno. Sarà dunque un assetto, quanto si voglia giusto; ma la libertà, sommo bene degli uomini, migrerà dalla terra[12].

---

[9] È il *fenerator Alfius* di *Epod.* 2.

[10] Da *La Siepe*, in Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., vol. I, p. 1422.

[11] Si legge in M. Tartari Chersoni, *Pascoli e «Il resto del Carlino»: il discorso «della siepe»*, in «Rivista Pascoliana», 1989, 1, pp. 195-198 (in part. p. 196). La citazione evangelica che chiude il passo viene da Luca 4, 11 (è l'episodio della tentazione di Cristo nel deserto).

[12] *La mia scuola di grammatica*, in Pascoli, *Prose*, cit., p. 260. L'avversione pascoliana al marxismo ha un fondamento scientifico nella sociologia di Spencer, secondo il quale l'evoluzione delle società si realizza con la limitazione dei poteri statali a favore dell'iniziativa privata: il collettivismo socialista, imponendo il monopolio statale dei beni e dei cittadini, inverte la traiettoria di questo processo. Dell'affinità tra le posizioni di Spencer e quelle pascoliane discute M. Marcolini, *Considerazioni sul socialismo pascoliano*, in «Rivista pascoliana», 2000, 12, p. 80, che propone (Ivi, p. 93 e n. 68) anche un confronto con il filosofo Jean-Marie Guyau, antimarxista che ancorò le proprie idee politiche al pensiero di Victor Hugo: secondo il grande scrittore francese, infatti, l'equa divisione dei beni «abolit l'émulation, et par conséquent le travail» (J. M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Félix Alcan, Paris 1889, pp. 240-241). La parte conclusiva de *L'avvento* (Pascoli, *Prose*, cit., p. 230) è abbastanza vicina a queste osservazioni: immaginando il trionfo

Da queste premesse deriva il motivo del campetto con siepe, oggetto di critiche e interpretazioni discordi.

Le prime accuse giunsero da Severino Ferrari, che equivocò l'articolo apparso sulla «Tribuna» come un assenso alle posizioni del Pescarese: «Anche l'amico degli anni miei giovani consente in queste idee? Si rimane così in pochi a sposare la causa dei poveri»[13]. Il 5 settembre, invece, «Il resto del Carlino» pubblicava i versi di un certo *Viandante* (forse Giuseppe Martinozzi, amico del poeta), che così rimproverava l'inaspettato classismo pascoliano:

> Tu maturato ai forti
> geli della sventura […],
> oh! come in tal cadesti
> del ben tuo vero oblio,
> che lodator ti presti
> dell'ingannevol «mio»
> che la natura ignora
> e che Gesù deplora?[14]

---

del sistema marxista, l'autore si chiede se vi fu poi quell'uguaglianza «e se fu, l'ingegno umano non si avvizzì? non diventò sterile?». Sull'antimarxismo del Romagnolo ritorna R. BARILLI, *Pascoli e la 'Grande proletaria',* in *Pascoli socialista*, a c. di G. MIRO GORI, Pàtron, Bologna 2003, pp. 168-169, per il quale Pascoli e – sorprendentemente – D'Annunzio apparterrebbero a una «sinistra 'estetica' fondata sulla necessità che l'uomo regnasse su un d''intorno', su un'estensione gestaltica delle proprie capacità», in nome della quale i due poeti si opposero alla massificazione conseguente sia a un'industrializzazione incontrollata che all'internazionalismo comunista. Siffatte convinzioni antimarxiste sconfessano quell'esperienza anarchico-socialista che costò tre mesi di reclusione al giovane Pascoli e che è stata oggetto, nei decenni, di un'accurata ricostruzione critica, testimoniata da un'ampia bibliografia. Restano ancora fondamentali le pagine di R. ZANGHERI, *Documenti del socialismo giovanile di Giovanni Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, vol. I, pp. 81-99 (cui si aggiunge l'implemento di ID., *Ancora sul socialismo giovanile di Pascoli*, in «Rivista Pascoliana», 2001, 13, pp. 193-199) e la sintesi di C. SALINARI, *Momenti della poetica e ideologia pascoliana*, in *Studi per il centenario della nascita*, cit., vol. I, pp. 109-118. Si aggiungano A. VARNI, *Il giovane Pascoli e il socialismo*, in «Rivista Pascoliana», 1992, 4, pp. 27-34; M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, Salerno, Roma 2002, pp. 44-48 e 66 (cursoria presentazione delle liriche universitarie ispirate alla propaganda socialista) e, ancora in *Pascoli socialista*, a c. di MIRO GORI, cit., i contributi di A. MONTANARI, «*Zôca e manèra». Giovanni Pascoli studente a Rimini (1871-1872)*, pp. 61-74, ed E. GRAZIOSI, *Pascoli studente e socialista: una carriera difficile*, pp. 75-103. La Graziosi indaga il turbolento attivismo del giovane Pascoli anche in EAD., *Pascoli edito e ignoto: sonetto per Sveno*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1998, vol. CLXXV, fasc. 571, pp. 396-415; EAD., *Pascoli edito e ignoto: Inno per l'Internazionale anarchica*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2007, vol. CLXXXIV, fasc. 606, pp. 272-281 e ancora EAD., *Una gioventù bolognese: 1873-1882*, in *Pascoli. Poesia e biografia*, a c. di EAD., Mucchi, Modena 2011, pp. 89-129. Ampio e ben documentato, da ultimo, il contributo di A. CENCETTI, *Giovanni Pascoli. Una biografia critica*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 105-286.

[13] Da una lettera riportata da M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. VICINELLI, Mondadori, Milano 1961, p. 569.

[14] Dello stupore di Severino (già ricordato da RESTA, *La metafora della siepe*, cit., p. 333) e della poesia del Viandante dà notizia TARTARI CHERSONI, *Pascoli e «Il resto del Carlino»*, cit., pp. 193-195 e n. 23.

La critica marxista ha ugualmente ricondotto il campetto pascoliano a una prospettiva borghese – se non proprio al conservatorismo reazionario di D'Annunzio –. Asor Rosa l'ha fatto coincidere con la piccola proprietà terriera, presupposto dell'*autarkeia* e bene da contrapporre al pericolo di una svantaggiosa omologazione sociale (la proletarizzazione che segue, inevitabilmente, il monopolio dello Stato o del capitale); lo stesso ha poi riconosciuto nella tradizione contadina, celebrata nel ciclo georgico dei *Poemetti* e mitizzata nel ricordo di Orazio e Virgilio, un modello cui guarda con nostalgia chi avverte la minaccia di un cambiamento sociale[15]. Su questa linea interpretativa si collocano anche le posizioni di Bàrberi Squarotti e quelle di Sanguineti, entrambi attenti alle problematiche socio-politiche sottese all'esaltazione della vita agricola – e della siepe come sua protezione – nell'ambito del cosiddetto «romanzo georgico» di Rigo e Rosa (PP e NP). Il primo vi riconosce la rappresentazione di una società preoccupata del possesso e dell'autosufficienza, ma ammette che la celebrazione di questi ideali consòna anche col mito pascoliano del nido: il campetto ne estenderebbe i confini entro il perimetro della siepe[16]. Sanguineti, invece, ridimensiona il peso della biografia nell'ideologia dei

[15] A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965, pp. 91-96. Il critico affermerà che quel «filone contadino […] entrerà di peso nel Nazionalismo e poi nel Fascismo […]. È lo stesso Pascoli a indicare come l'esaltazione del lavoro agricolo e del proletariato delle campagne possa svilupparsi nel tema della guerra di popolo e dell'espansione coloniale» (sono i motivi de *La grande proletaria si è mossa*): ivi, pp. 94-95. A conclusioni analoghe erano giunti C. Varese, *La poesia politica del Pascoli*, in Id., *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1961 (dove certi scritti pascoliani sono accostati all'azione politica di un Corradini o di un Oriani: vd., in part., pp. 241 e 254) e, prima di lui, A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. critica a c. di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, vol. I, pp. 205-210. Non si ignori, tuttavia, che alla base del nazionalismo pascoliano - e della *Grande proletaria* - vi è un'emergenza sociale, quella dell'emigrazione, che il poeta immaginava di risolvere con la conquista di nuove terre da destinare ai tanti braccianti italiani costretti all'espatrio. Così l'ideologia politica dell'ultimo Pascoli (ripercorsa da E. Ghidetti, *La politica dei poeti: il caso Pascoli*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2017, 1, pp. 16-18 e, più diffusamente, da M. Tropea, *Socialismo, colonialismo, emigrazione nell'opera di Giovanni Pascoli*, in *Pascoli e le vie della tradizione.* Atti del convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2012, a c. di V. Fera, F. Galatà, D. Gionta, C. Malta, CISU, Messina 2017, pp. 81-108) non può intendersi senza questa sincera preoccupazione sociale, attenuante di cui tengono conto i giudizi critici più imparziali: Salinari, *Il fanciullino*, in Id. *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello)*, Feltrinelli, Milano 1969[4], pp. 134-145; Bárberi Squarotti, *La nazione come madre*: *Pascoli e la guerra libica*, in *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli,* a c. di L. Reina, Pietro Laveglia, Salerno 1988, vol. I, pp. 423-450; Pazzaglia, *Pascoli e il socialismo nazionalistico*, in *Pascoli socialista*, a c. di Miro Gori, cit. (utili le conclusioni alle pp. 158-159) e infine, nello stesso volume, Barilli, *Pascoli e la 'Grande proletaria'*, cit., pp. 170-172. Quel che resta, al di là dalle attenuanti e delle premesse sociali, è un pensiero politico controverso e contraddittorio, un'«odissea ideologica» (Resta, *La metafora della siepe*, cit., pp. 345-348) che non è sfuggita a M. Biondi, *Pascoli critico e ideologo*, in *Pascoli socialista*, a c. di Miro Gori, cit., pp. 117-118.

[16] Bárberi Squarotti, *Simboli e strutture*, cit., pp. 13, 41-42 e 103-109, quindi A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, IV serie, Pàtron, Bologna 1994, p. 100 ed E. Gioanola, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 254-255 e 272, n. 17. Più tardi, con la *Grande proletaria* e con *Italy* (PP), lo spazio del nido si allargherà dai campetti allo Stato (vd. ancora Bárberi Squarotti, *Simboli e strutture*, cit., pp. 15 e 67-70, nonché Id., *La nazione come madre*, cit., p. 449).

Poemetti, ma, ammessa la vicinanza delle posizioni pascoliane a quelle dannunziane, individua nell'immagine della siepe e nell'esaltazione della vita agreste gli emblemi di un passato idealizzato che poté affascinare tanto i piccoli proprietari terrieri quanto i membri della classe media: gli uni e gli altri videro compiersi nella finzione letteraria «il sogno di una società di eguali in diritto, liberi e sovrani entro il recinto delle proprie barriere di "possidentucci"»; e questo sogno si realizzò nel *limes* d'uno spazio georgico in cui Pascoli

> poteva collegare, con la piccola proprietà rurale realmente operante entro i confini pratici delle siepi agresti, quelli che erano poi gli effettivi destinatari della sua produzione poetica, i "borghesucci" […], in forza soprattutto della carica nostalgica di costoro verso le non remote proprie origini contadine, da inurbati repressi, e pertanto disposti a rinforzare i fondamenti economici dell'alleanza di classe, di fronte alla minaccia di una radicale e violenta proletarizzazione[17].

La siepe, in conclusione, diviene «il baluardo protettivo» che tutela, contemporaneamente, il piccolo proprietario terriero e il «borghesuccio»[18].

L'interpretazione marxista del campetto pascoliano ha influenzato l'esegesi di quell'immagine fino ai contributi più recenti[19], malgrado le proposte ermeneutiche – diverse, ma pur convincenti – degli anni successivi.

Treves, per primo, ha emancipato dalla propaganda dannunziana il simbolo pascoliano della siepe, meglio conciliabile «con un programma socialisteggiante e riformistico»[20] (proposto forse dagli stessi *leaders* socialisti per le elezioni del 1897) volto alla creazione di cooperative agricole che, intermediarie tra lo Stato e i piccoli possidenti, garantissero la proprietà di questi ultimi[21].

---

[17] PASCOLI, *Poemetti* (1900), a c. di E. SANGUINETI, Einaudi, Torino 1971, pp. XI-XXI, in part. pp. XIV-XV.

[18] Ivi, p. XII. Dell'*animus* e delle preoccupazioni piccolo-borghesi del Pascoli sono convinti SALINARI, *Il fanciullino*, cit., pp. 173-174; G. DEBENEDETTI, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole». Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1979, pp. 309-315, nonché Aymone in PASCOLI, *Nuovi poemetti*, a c. di R. AYMONE, Mondadori, Milano 2003, pp. LXVI-LXVIII. Vd., infine, SANGUINETI, *Attraverso i Poemetti pascoliani*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1970², pp. 14-32, per un'indagine stilistica che interpreta dalla stessa prospettiva anche lo stile dei *Poemetti*, con quella mescolanza di registro contadino e registro borghese-letterario (diversa sarà l'analisi di Becherini: *infra*, n. 33).

[19] In A. ZOLLINO, *Tasso e D'Annunzio nella «Siepe» di Pascoli*, in «Lettere Italiane», 1996, 1, in part. pp. 96 e 99-100; G. CAPOVILLA, *Pascoli*, Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 101; PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, cit., vol. I, pp. 194 e 1417-1418 e ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, cit., pp. 171-172, la posizione politica pascoliana è ancora appiattita su quella di D'Annunzio.

[20] PASCOLI, *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. TREVES, Alinari, Firenze 1980, p. 682.

[21] Una soluzione che Pascoli poté verisimilmente condividere, se anni dopo, nelle note a *Pietole* (NP), sostenne un'analoga proposta di Pasquale Villari, secondo il quale l'*Umanitaria* di Milano (il noto istituto filantropico) avrebbe potuto acquistare terre «per rivenderle in piccoli lotti agli emigranti, che tornano dall'America, al prezzo normale del loro valore reale», così da contrastare i fenomeni di speculazione; vd. PASCOLI, *Nuovi poemetti*, cit., p. 592, nonché la voce «Pascoli» (di Traina) in *Enciclopedia Virgiliana* (EV),

Lungi dalle interpretazioni marxiste, anche Resta ha nettamente distinto l'ideologia pascoliana da quella del D'Annunzio di Ortona: per il Romagnolo, «la siepe non può essere che simbolo positivo di libertà e di autonomia in un mondo in cui *ogni* uomo [c. m.] abbia il suo»[22]; egli propone una società di eguali, «uno stato degli uomini quieto e non inerte, buono ma libero, felice sebbene mediocre»[23]. Considerando poi l'immagine della siepe in *Pietole* (NP), legata all'emigrazione di braccianti e agricoltori che hanno «siepi e campi in cuore» (VI, v. 9), Resta conclude che la «verde muraglia» pascoliana (*La siepe*, PP, I, v. 16), congiunta agli strati sociali più umili, cui il poeta non disconosce l'inalienabile diritto al possesso, testimonia «ulteriormente la dilatazione e le vibrazioni del socialismo umanitario» del poeta[24]. Ben altro chiedeva D'Annunzio, quando celebrava le diseguaglianze necessarie al progresso sociale e la siepe tenace, folta, spinosa e viva[25].

Fu Pascoli stesso a prendere le distanze da quelle posizioni in una lettera privata a Giuseppe Martinozzi, completa di uno specchietto che contrapponeva alle proprie idee quelle del Pescarese: D'Annunzio – vi si legge – vagheggia uno stato «in favore di pochi capitalisti», Pascoli «in favore di tutti»; il primo sogna un assetto dove «i pochi possano opprimere i molti», il secondo, all'opposto, uno stato in cui «tutti vivano come fratelli»[26].

Da ultimo, e con argomentazioni analoghe, Becherini ritroverà nei campetti pascoliani l'idea di una proprietà estesa a tutti, senza predilezione per una classe in particolare. È «una diversa strada verso il socialismo: piuttosto che lasciar tagliare la terra ai piccoli proprietari», per effetto di un prepotente capitalismo, «operare perché venisse data anche ai mezzadri e ai coloni»[27]; il tutto in un sistema che assicuri il diritto inalienabile alla piccola proprietà e, contemporaneamente, un *commune magnum* inteso come fruizione piena dei beni della società[28]. Posizioni già in parte rintracciabili nella famosa intervista che Pascoli rilasciò all'Ojetti nel 1894 e in cui celebrava Orazio e Virgilio come i vati «che chiedevano e cantavano l'amore della campagna» e – soprattutto – «la *diffusione*

diretta da F. Della Corte, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984-1991, vol III, p. 1000, ove si precisa che l'autore di *Pietole* voleva «fare di ogni emigrante un *senex Corycius,* un piccolo proprietario terriero».

[22] Resta, *La metafora della siepe*, cit., pp. 332-346 (in part. p. 339).

[23] Così nella *Siepe*, (Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., vol. I, pp. 1422-1423); vd. anche *L'uomo giusto di Barga* (Pascoli, *Prose*, cit., p. 299), ove si parla di «un grande tranquillo onesto popolo d'uguali».

[24] Resta, *La metafora della siepe*, cit., p. 345. Come il suo Virgilio «socialista», Pascoli si augura che «i contadini siano tutti lavoratori sul proprio» (Pascoli, *Nuovi Poemetti*, cit., p. 518), augurio ribadito, per l'emigrante, anche alla fine di *Pietole* (XVIII, vv. 4-9).

[25] D'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit., pp. 436 e 438.

[26] Tartari Chersoni, *Pascoli e «Il resto del Carlino»*, cit., pp. 198-199.

[27] Pascoli, *Primi poemetti*, a c. di O. Becherini, Mursia, Milano 1994, pp. 5-26 (qui si cita da p. 12). Una posizione che rivela nuovamente la vicinanza di Pascoli a Guyau (*supra*, n. 12), in sintonia con Hugo anche nella formulazione di questo pensiero: «Il faut […], selon lui [*scil.* Hugo], "democratiser" la propriété, non en l'abolissant, mais l'universalisant, de façon que tout citoyen sans exception soit propriétaire» (Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, cit., p. 240).

[28] Pascoli, *Primi poemetti*, a c. di Becherini, cit., pp. 12-14.

della ricchezza» [c. m.][29]. In *Antonio Mordini in patria*[30], il poeta chiederà che «nessuno, all'ombra della grande Italia, resti senza pane» o «manchi di tetto», dopo aver ricordato un esempio di *commune magnum* nelle antiche comunità barghigiane, le quali, «campavano rosicchiando castagne» per fare grande il Duomo; «dicevano: *Piccolo il mio, grande il nostro*»[31].

Un cedimento del poeta alle posizioni del D'Annunzio risulta pertanto improbabile: la difesa della piccola proprietà, nel Pescarese, è un mito imperialistico, indispensabile premessa al futuro dominio del mondo; il poderetto pascoliano, al contrario, non è altro che «un'istanza disalienante»[32]. Quanto allo scenario georgico dei *Poemetti*, questo richiama sì i contadini e i piccoli possidenti alle comuni origini agresti, ma la sua funzione non è quello di assicurare un collante alle rivendicazioni delle borghesie agricole e cittadine, ma quella di preservare la cultura e i valori contadini dal rischio di estinzione con l'avvento di una società della macchina e dei centri industriali. Sicché la scomparsa che spinge il poeta a erigere siepi non è tanto quella di una casta sociale, bensì quella della cultura contadina, di una più vasta realtà antropologica di cui si teme l'estinzione[33].

Sulla controversa ideologia della siepe è intervenuto, da ultimo, Simone Casini[34], che ha riconosciuto «la disponibilità […] di molte scelte o formulazioni pascoliane rispetto alle ideologie nazionalistiche e reazionarie», senza negare che la poesia del Romagnolo abbia anche offerto importanti simbologie alla propaganda politica di destra; avverte, però, che l'interesse per il mondo contadino e la difesa dell'*agellus* sono interpretabili anche alla luce di istanze psicologiche (la ricostruzione del nido), autobiografiche e sociali: all'immagine del piccolo possidente, in particolare, il poeta «perviene dall'ottica […] dei diseredati, schiavi, emigranti, mezzaioli, giornalieri etc.», che pure avrebbero diritto a un possesso minimo. La siepe, invece, pur configurandosi come «sineddoche di proprietà rurale», richiamerà anche memorie affettive (le siepi che limitavano la casa paterna del poeta) e letterarie: quel verde confine cinge uno spazio idillico, lo stesso che assicurava il riposo del Tìtiro virgiliano. Né questo simbolo «vuol confondersi con gli interessi di classe della grande proprietà terriera […]: la siepe separa il buon vicinato, non classi sociali in conflitto» e garantisce una «società di liberi e uguali» (cui è necessario

[29] U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano 1895, pp. 143-144.

[30] PASCOLI, *Prose*, cit., pp. 294-295.

[31] Per il motivo della ricchezza individuale modesta, in funzione di un più grande benessere collettivo, vd. anche *La mia scuola di grammatica* («perché non si ritorna ai bei tempi in cui *privatus… census erat brevis, commune magnum*?», Ivi, p. 259) e *Ai medici condotti nella clinica di Sant'Orsola* (Ivi, pp. 528-529).

[32] PASCOLI, *Primi poemetti*, a c. di BECHERINI, cit., p. 14. Contro questa netta differenza ideologica tra i due poeti, vd. BARILLI, *Pascoli e la 'Grande proletaria'*, in *Pascoli socialista*, a c. di MIRO GORI, cit., pp. 168-169, richiamato *supra*, n. 12.

[33] Di qui il continuo ricorso al lessico e al registro rurale – specie in CC, PP ed NP –, da intendersi come tentativo di preservare, almeno in letteratura, la memoria della civiltà rurale: vd. PASCOLI, *Primi poemetti*, a c. di BECHERINI, cit, pp. 18-26. Ovvio il confronto con Pasolini (Ivi, p. 19 e n. 49); vd. anche S. CASINI, *Pascoli georgico. Un percorso dai poemetti latini ai poemetti italiani*, Pàtron, Bologna 2018, pp. 124-127).

[34] Ivi, pp. 111-119, da cui si cita di seguito.

un atteggiamento collettivo improntato alla *mediocritas* epicurea di Orazio e Virgilio) tutelata sia dal capitalismo incontrollato che da un collettivismo limitante.

Volendo fornire una lettura che tenga conto delle differenti proposte esegetiche – plausibili tutte, pur se non definitive –, si concluderà che nella siepe dei *Poemetti*, nell'*agellus* di *Bellum servile* 323-324[35] e *Moret*. 75-76, negli *heredia parva* di *Ecloga XI sive ovis peculiaris* 171-172 (ove lavorano «contadini liberi», *sui iuris cultores*) e altrove, è posto il traguardo di un'ambizione, borghese o socialista che sia (meglio: liberal-socialista), cui tende una società minacciata da inquietanti mutazioni storiche; mutazioni di natura e origini diverse – proletarie o capitaliste –, ma ugualmente temute per le conseguenze sociali e culturali[36].

[35] *Bellum servile* è il vero titolo del poemetto noto come *Gladiatores* in tutte le edizioni dei *Carmina* pascoliani; il restauro del titolo originale si deve alla recente edizione del carme: Pascoli, *Bellum servile*, a c. di Galatà, Pàtron, Bologna 2018.

[36] Condividono la lettura socialista del campetto pascoliano anche F. Felcini, *Bibliografia della critica pascoliana (1879-1979), degli scritti dispersi e delle lettere del poeta. Con uno studio introduttivo*, Longo, Ravenna 1982, p. 21; Pazzaglia, *Pascoli*, cit., pp. 141-144; Miro Gori, *Pascoli socialista: un prologo*, in *Pascoli socialista*, cit., p. 22; F. Nassi, *«Io vivo altrove». Lettura dei «Primi Poemetti» di Giovanni Pascoli*, ETS, Pisa 2005, pp. 115-120 e P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma 2014, p. 25. In Pascoli, *Ecloga XI sive ovis peculiaris*, a c. di S. Bolognini, Pàtron, Bologna 2002, p. 111, gli *heredia parva* di *Ecl. XI* sono associati all'*agellus* di *Bell. serv.* 223, entrambi simboli della piccola proprietà contadina «proposta come antidoto alla schiavitù»; vd. anche Ivi, pp. 16-17, nonché le pp. 111-112 per la locuzione giuridica *sui iuris*. Per i *fines agelli* di *Mor.* 76, vd. Pascoli, *Moretum*, introduzione, testo e commento a c. di M. Tartari Chersoni, Pàtron, Bologna 1983, p. 92.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965.

ID., *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della Nazione*, Einaudi, Torino 2009.

GIOVANNI BÁRBERI SQUAROTTI, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1966.

ID., *La nazione come madre*: *Pascoli e la guerra libica*, in *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a c. di L. REINA, vol. I, Pietro Laveglia, Salerno 1988, pp. 423-450.

RENATO BARILLI, *Pascoli e la 'Grande proletaria'*, in *Pascoli socialista*, a c. di G. MIRO GORI, Pàtron, Bologna 2003, pp. 161-172.

MARINO BIONDI, *Pascoli critico e ideologo*, in *Pascoli socialista*, a c. di G. MIRO GORI, Pàtron, Bologna 2003, pp. 105-144.

GUIDO CAPOVILLA, *Pascoli*, Laterza, Roma-Bari 2000.

ARTURO CARBONETTO, *La poesia latina di Giovanni Pascoli. Testo e traduzione integrale*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

SIMONE CASINI, *Pascoli georgico. Un percorso dai poemetti latini ai poemetti italiani*, Pàtron, Bologna 2018.

ALICE CENCETTI, *Giovanni Pascoli. Una biografia critica*, Le Lettere, Firenze 2009.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a c. di A. ANDREOLI e G. ZANETTI, vol. I, Mondadori, Milano 2005.

GIACOMO DEBENEDETTI, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole». Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1979.

EV: *Enciclopedia Virgiliana*, diretta da F. DELLA CORTE, 5 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984-1991.

FURIO FELCINI, *Bibliografia della critica pascoliana (1879-1979), degli scritti dispersi e delle lettere del poeta. Con uno studio introduttivo*, Longo, Ravenna 1982.

VINCENZO FERA, FRANCESCO GALATÀ, DANIELA GIONTA, CATERINA MALTA (a c. di), *Pascoli e le vie della tradizione*. Atti del convegno internazionale di studi (Messina 3-5 dicembre 2012), CISU, Messina 2017.

EGIDIO FORCELLINI, *Totius latinitatis lexicon*, 4 voll., Padova, 1827-1831[3].

ENRICO GHIDETTI, *La politica dei poeti: il caso Pascoli*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2017, 1, pp. 5-18.

ELIO GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaca Book, Milano 2000.

ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica a c. di V. GERRATANA, vol. I, Einaudi, Torino 1975.

ELISABETTA GRAZIOSI, *Pascoli edito e ignoto: sonetto per Sveno*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1998, vol. CLXXV, fasc. 571, pp. 396-415.

EAD., *Pascoli studente e socialista: una carriera difficile*, in *Pascoli socialista*, a c. di G. MIRO GORI, Pàtron, Bologna 2003, pp. 75-103.

Ead., *Pascoli edito e ignoto: Inno per l'Internazionale anarchica*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2007, vol. CLXXXIV, fasc. 606, pp. 272-281.
Ead. (a c. di), *Pascoli. Poesia e biografia*, Mucchi, Modena 2011.
Ead., *Una gioventù bolognese: 1873-1882*, in *Pascoli. Poesia e biografia*, a c. di Ead., Mucchi, Modena 2011, pp. 89-129.
Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Félix Alcan, Paris 1889.
Marina Marcolini, *Considerazioni sul socialismo pascoliano*, in «Rivista pascoliana», 2000, 12, pp. 77-98.
Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1961.
Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma 2014.
Gianfranco Miro Gori (a c. di) *Pascoli socialista*, Pàtron, Bologna 2003.
Id., *Pascoli socialista: un prologo*, in *Pascoli socialista*, a c. di Id., Pàtron, Bologna 2003, pp. 15-23.
Antonio Montanari, *"Zôca e manèra". Giovanni Pascoli studente a Rimini (1871-1872)*, in *Pascoli socialista*, a c. di G. Miro Gori, Pàtron, Bologna 2003, pp. 61-74.
Francesca Nassi, *«Io vivo altrove». Lettura dei «Primi Poemetti» di Giovanni Pascoli*, ETS, Pisa 2005.
Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano 1895.
Giovanni Pascoli, *Poesie latine*, a c. di M. Valgimigli, Mondadori, Milano 1960[3].
Id., *Poemetti* (1900), a c. di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1971.
Id., *Prose*, a c. di A. Vicinelli, vol. I, Mondadori, Milano 1971[3].
Id., *Senex Corycius*, introduzione, testo e traduzione, commento, a c. di C. De Meo, Pàtron, Bologna 1974.
Id., *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. Treves, Alinari, Firenze 1980.
Id., *Moretum*, introduzione, testo e commento a c. di M. Tartari Chersoni, Pàtron, Bologna 1983.
Id., *Primi poemetti*, a c. di O. Becherini, Mursia, Milano 1994.
Id., *Primi poemetti*, a c. di N. Ebani, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, Parma 1997.
Id., *Tutte le poesie*, a c. di A. Colasanti, traduzione e note delle poesie latine a c. di N. Calzolaio, Newton Compton, Roma 2001.
Id., *Ecloga XI sive ovis peculiaris*, a c. di S. Bolognini, Pàtron, Bologna 2002.
Id., *Poesie e prose scelte*, a c. di C. Garboli, 2 voll., Mondadori, Milano 2002.
Id., *Nuovi poemetti*, a c. di R. Aymone, Mondadori, Milano 2003.
Id., *Bellum servile*, a c. di F. Galatà, Pàtron, Bologna 2018.
Mario Pazzaglia, *Pascoli*, Salerno, Roma 2002.
Id., *Pascoli e il socialismo nazionalistico*, in *Pascoli socialista*, a c. di G. Miro Gori, Pàtron, Bologna 2003, pp. 145-159.
Gianvito Resta, *La metafora della siepe da D'Annunzio a Pascoli*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Herder, Roma 1985.

CARLO SALINARI, *Momenti della poetica e ideologia pascoliana*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, vol. I, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, pp. 101-118.

ID., *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello)*, Feltrinelli, Milano 1969[4].

EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1970[2].

MARINELLA TARTARI CHERSONI, *Pascoli e «Il resto del Carlino»: il discorso «della siepe»*, in «Rivista Pascoliana», 1989, 1, pp. 191-199.

ALFONSO TRAINA, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, IV serie, Pàtron, Bologna 1994.

MARIO TROPEA, *Socialismo, colonialismo, emigrazione nell'opera di Giovanni Pascoli*, in *Pascoli e le vie della tradizione*. Atti del convegno internazionale di studi (Messina 3-5 dicembre 2012), a c. di V. FERA, F. GALATÀ, D. GIONTA, C. MALTA, CISU, Messina 2017, pp. 81-108.

CLAUDIO VARESE, *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1961.

ANGELO VARNI, *Il giovane Pascoli e il socialismo*, in «Rivista Pascoliana», 1992, 4, pp. 27-34.

RENATO ZANGHERI, *Documenti del socialismo giovanile di Giovanni Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, vol. I, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, pp. 81-99.

ID., *Ancora sul socialismo giovanile di Pascoli*, in «Rivista Pascoliana», 2001, 23, pp. 193-199.

ANTONIO ZOLLINO, *Tasso e D'Annunzio nella «Siepe» di Pascoli*, in «Lettere Italiane», 1996, 1, pp. 95-100.

Enza Lamberti

Il decennio "maturo" del femminismo letterario tra innovazioni e limiti

1. *Un contrastato inizio: dal silenzio alle «parole per dirlo»*

Nelle corti e nei salotti, alcune donne istruite furono spesso promotrici di cultura e soprattutto impegnate nella sua diffusione. Questi casi eccezionali rimasero però elitari e isolati, essendosi queste servite dei loro privilegi di classe per inserirsi in una situazione culturale rimasta sostanzialmente immutata e influendo solo «obliquamente», come ha osservato Simone de Beauvoir, sull'uomo, sempre detentore del potere reale[1]. Nelle società occidentali, generalmente le donne sono state, invece, confinate nel silenzio, lodate e apprezzate per questo loro tacere, trasformate esse stesse in oggetto di qualsiasi scambio linguistico, dal cui circuito comunicativo venivano escluse: infatti, non potevano, per secolare e severo divieto, «prendere la parola» in pubblico[2]. Questo lunghissimo tempo di silenzio forzato da parte della donna spiega la sua difficoltà, almeno nelle fasi iniziali, a trovare le espressioni per definirsi come soggetto, perché a stento riusciva ad articolare «le parole per dirlo»[3]. È tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che si verifica in Italia un decisivo rinnovamento di prospettive nell'ambito della questione femminile e del movimento per l'emancipazione della donna[4]. Un momento questo che

[1] Cfr. F. Ongaro Basaglia, *Donna*, in *Enciclopedia Einaudi*, V, Einaudi, Torino 1978, pp. 72-104. Vd. anche A. Bianchini, *Voce Donna*, Bompiani, Milano 1979.

[2] Cfr. R. Rossi, *Le parole delle donne*, Editori Riuniti, Roma 1978. Per la particolare espressività della «parola» femminile e, in particolare, della lingua infantile e materna, contrapposta all'azione omologante della lingua istituzionale della scuola e del potere, cfr. E. Rasy, *La lingua della nutrice*, Edizioni delle Donne, Roma 1978.

[3] M. Cardinal, *Le parole per dirlo*, Bompiani, Milano 1978. Per la grande difficoltà comunicativa che incontrano soprattutto le donne internate nei manicomi, spesso ghettizzate ed emarginate a causa di una presunta «follia» cfr. G. Morandini, *…E allora mi hanno rinchiusa*, Bompiani, Milano 1977.

[4] Cfr. F. Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Einaudi,Torino 1963 e 1975; L. Capezzuoli - E. Cappabianca, *Storia dell'emancipazione femminile*, Editori Riuniti, Roma 1964; F. Pieroni Bortolotti, *Socialismo e questione femminile in Italia (1892-1922)*, Mazzotta, Milano 1974; *La questione femminile in Italia dal '900 ad oggi*, Franco Angeli, Milano 1977; C. Ravera, *Breve storia del movimento femminile in Italia*, Editori Riuniti, Roma 1978.

presentò positivi riflessi anche in letteratura: nello stesso anno, il 1878, furono pubblicati due romanzi, *In risaia* della Marchesa Colombi e *Una fra tante* di Emma, che rientravano, pur nella diversità stilistica, nello stesso clima di vivace polemica contro ogni tipo di perbenismo edificante e provvidenzialistico, sotto il quale si nascondeva lo sfruttamento del lavoro femminile (come quello della Nanna, costretta a lavorare nell'acqua putrida delle risaie) e della prostituzione (di cui è vittima Barberina, protagonista del romanzo di Emma), senza la minima possibilità di un finale riscatto[5].

Notevole contributo alla «questione muliebre» furono, pochi anni dopo, *Un matrimonio in provincia*, sempre della Marchesa Colombi, e *Teresa* di Neera, l'uno e l'altro romanzo riediti nel corso degli Anni Settanta, nel decennio di massima espansione dei movimenti femministi, quasi a sottolineare la loro importanza e la loro capacità di far conoscere la drammatica e silenziosa condizione di donne frustrate e umiliate dal grigiore della realtà quotidiana[6]. È, tuttavia, *Una donna* di Sibilla Aleramo a fare un decisivo passo in avanti nel mettere in discussione lo stesso concetto di emancipazione, attraverso la posizione conflittuale assunta nei confronti del matrimonio e della maternità, quali istituzioni sociali che sottopongono la donna a una forma di schiavitù falsamente naturale, contro cui essa deve trovare la forza per ribellarsi[7]. Da questo momento, però, inizia una fase involutiva: «proprio mentre nel primo decennio del Novecento l'intensità e il coraggio di queste consapevolezze definiscono una netta distanza innovativa rispetto alle tesi ottocentesche, già si delineano smagliature decadenti, incertezze che presagiscono involuzione»[8]. L'Aleramo, quindi, costituì un punto di riferimento importante solo nei decenni successivi per scrittrici quali Gianna Manzini e Fausta Cialente che, insieme con Anna Banti ed Elsa Morante, hanno rappresentato «altrettanti volti esemplari e diversi-

[5] Cfr. MARCHESA COLOMBI, *In risaia*, Treves, Milano 1878; EMMA, *Una fra tante*, Società Editrice Partenopea, Milano 1878. Sull'uscita contemporanea dei due romanzi e sul suo significato, cfr. A. SERONI, *Impegno delle scrittrici dopo l'Unità,* in «Rinascita», 3 marzo 1961. (Lo pseudonimo pariniano di Marchesa Colombi fu di Maria Antonietta Torriani, ex moglie del fondatore del «Corriere della Sera» e impegnata nel movimento femminile anche praticamente sulle orme di A.M. Mozzoni; Emma è lo pseudonimo di Emilia Ferretti Viola, il cui romanzo suscitò scandalo e violente discussioni parlamentari).

[6] Cfr. MARCHESA COLOMBI, *Un matrimonio in provincia* [1885], Einaudi, Torino 1973 (con *Introduzione* di N. GINZBURG); NEERA, *Teresa* [1886], ivi, 1976 (con *Presentazione* di L. BALDACCI). Neera è lo pseudonimo oraziano di Anna Radius Zuccari, attiva soprattutto nel periodo umbertino e presentata al pubblico, tra i primi, da Luigi Capuana.

[7] Cfr. S. ALERAMO, *Una donna* [1906], Feltrinelli, Milano 1977 (con *Introduzione* di M.A. MACCIOCCHI). Il romanzo della Aleramo (pseudonimo di Rina Pierangeli Faccio) era già in. «nuce» nel 1901: cfr. EAD., *La donna e il femminismo*, a c. di B. CONTI, Editori Riuniti, Roma 1978. Sulla scrittrice, cfr. R. GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, Nistri-Lischi, Pisa 1974; sui problemi del tempo, cfr. A. FRANCHI, *Avanti il divorzio!*, Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902. Dell'Aleramo sono stati pubblicati anche scritti inediti del 1945-1960: S. ALERAMO, *Diario di una donna*, Feltrinelli, Milano1978 (con un *Ritratto* di F. CIALENTE).

[8] G. MORANDINI, *Introduzione* a *La voce che è in lei*, Bompiani, Milano 1980, p. 22. Questa, curata dalla Morandini, è una antologia della narrativa femminile tra 1800 e 1900. Un documentato profilo della tipologia della «donna» dal Medioevo al romanzo femminista è lo studio di A. VALLONE, *La «condizione femminile»*,in ID., *Condizioni e condizionamenti nel romanzo italiano del Novecento*, Liguori, Napoli 1980, pp. 185-219.

ficati della tipologia femminile»[9], nonostante l'influsso sulla letteratura femminista, non tanto di autrici italiane, quanto di straniere, da Virginia Woolf a Simone de Beauvoir, da Anaïs Nin a Sylvia Plath[10].

2. *Liberazione e protagonismo: «riappropriarsi e cambiare la storia»*

Nel corso degli Anni Settanta del Novecento, decennio paradigmatico, in cui si intensifica la produzione delle autrici con opere di poetica, narrativa e saggistica (com'è agevole verificare dando uno sguardo alle date concentrate nelle Note), i movimenti femministi vanno ormai oltre la semplice lotta per i diritti civili e la conquista della parità nel mondo del lavoro, non più considerato essenziale per la liberazione della donna, che vuole, pertanto, essere una vera e propria «protagonista» in un processo storico, dal quale è rimasta troppo a lungo esclusa[11]. In altri termini, rifiuta di adeguarsi a modelli e a valori già precostituiti in rigida e coartante gerarchia dalla società fallocratica e, quindi, non solo vuole capire le radici della sua «estraneazione» al processo "maschilista" della storia, che da secoli l'ha relegata e imprigionata nel ruolo di madre-amante, ma, ciò che per lei più conta, vuole infrangere quei modelli e proporsi come «alternativa» alla storia stessa. Attraverso la sua «creatività» la donna deve operare quello che Laura Di Nola ha chiamato il giuoco delle «riappropriazioni», ossia deve riappropriarsi della storia per poterla finalmente cambiare, lottando contro il potere e contro quei pregiudizi, inculcati alle giovani generazioni soprattutto dalle madri che istintivamente crescono il figlio al comando e la figlia all'obbedienza. La figura della moglie-madre, anzi, è il simbolo di

[9] A. Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. VIII. Lo studio della Nozzoli si conclude con uno stimolante disegno storico-letterario della narrativa femminista dello scorso decennio. Questo ha conosciuto, ma in quantità minore, anche il fiorire di una poesia ispirata dai movimenti di liberazione della donna: cfr. *La poesia femminista*, a c. di N. Fusini e M. Gramaglia, Savelli, Roma 1974; *Da donna a donna (Poesie d'amore e d'amicizia)*, a c. di L. Di Nola, Edizioni delle Donne, Roma 1976; *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi*, a c. di B. Frabotta e con *Nota critica* di D. Maraini, Savelli, Roma 1977.

[10] L'attenzione per le grandi autrici straniere, di cui è segno evidente anche la traduzione in Italia di due ampi studi (M. Mercier, *Il romanzo al femminile*, Il Saggiatore, Milano 1979; E. Moers, *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Edizioni di Comunità, Milano 1980), si polarizza innanzi tutto su Virginia Woolf, sulla quale cfr. le acute osservazioni di N. Fusini, *Sulle donne e il loro poetare*, in «Nuova dwf» dedicata a *Donne e letteratura*, 5, ottobre-dicembre, 1977, pp. 5-21 ed anche di Frabotta, *Letteratura al femminile*, De Donato, Bari 1980, pp. 78-94 (*Il faro e la finestra: la visione al femminile*).

[11] Cfr. R. Spagnoletti, *Introduzione* a *I movimenti femministi in Italia*, Savelli, Roma 1977. Per i movimenti neo-femministi e le loro prospettive diverse, cfr. K. Millet, *La politica del sesso*, Rizzoli, Milano 1971; S. Nozzoli, *Donna si diventa*, Vangelista, Milano 1974; *Per un movimento politico di liberazione della donna*, a c. di L. Menapace, Bertani, Verona 1972; L. Mitchel, *La condizione della donna*, Einaudi,Torino 1972; *La questione femminile*, a c. di A. M. Mori, Marsilio, Padova-Venezia 1976; *La politica del femminismo*, a c. di Frabotta, Savelli, Roma 1976; G. Pezzuoli, *La stampa femminile come ideologia*, Il Formichiere, Milano 1976.

un ruolo esclusivamente affettivo-espressivo che va superato, così come per la soluzione reale della questione femminile la cosiddetta conquista dei diritti democratici si è rivelata insufficiente, in quanto pura e semplice pseudoemancipazione perseguita ingenuamente solo dal primo femminismo, a differenza del quale il neo-femminismo, pur nelle sue diverse espressioni, si pone come «interpretazione globale della condizione femminile e, a partire da questa, della storia e della società»[12]. Pertanto, i movimenti e le lotte di liberazione degli Anni Sessanta, come ad esempio il movimento studentesco, costituiscono gli antecedenti "politici" del nuovo femminismo, soprattutto nelle sue forme più radicali.

Già Simone de Beauvoir (in *Le Deuxième Sexe* del 1949) aveva affermato che non si nasce donna, ma lo si diventa, volendo alludere all'origine non naturale, bensì culturale e storica del «ruolo femminile», le cui attuali trasformazioni vedono come protagonista (o vittima?) la donna della classe media, capace di elaborare nuovi modelli di comportamento a cui finiscono per adeguarsi anche gli strati popolari. Il modello tradizionale è quello della donna-moglie-madre, la quale, come «centro e garante delle aspettative affettive altrui», vive «l'anomia della situazione che polarizza il privato di contro al pubblico » e, quindi, sconta «l'incapacità o impossibilità a responsabilizzarsi, a partecipare a tutti i livelli», in quanto la sua socializzazione è avvenuta in termini «prevalentemente affettivi» e la sua personalità sociale è rimasta ristretta nei confini angusti dei rapporti interpersonali e privati[13]. Da tale situazione deriva la caratteristica peculiare della famiglia nucleare contemporanea: la privatizzazione che, a sua volta, diventa «legittimazione della irresponsabilità del collettivo rispetto al cosiddetto privato»[14]. La donna, per realizzare modelli comportamentali armonicamente unitari e superare quelli schizofrenicamente dicotomici, dovrà comporre la permanente scissione tra pubblico e privato, «politico» e «personale», poiché per l'acquisita autocoscienza femminista «il personale è politico» e, quindi, la sua storia particolare va ricostruita e ricostituita all'interno della storia del «sociale», attraverso la gestione autonoma e diretta della lotta per la liberazione. Rispetto ai movimenti genericamente femminili, nei veri e propri movimenti femministi si sviluppa la chiara consapevolezza che le componenti cosiddette «viscerali» della donna, a partire dalla sessualità, non solo sono state relegate nella sfera biologico-affettiva, sentita come degradata, ma hanno da sempre costituito gli elementi di cui si è servito il Potere per emarginarla in funzione subalterna.

La discriminazione di sesso ha attraversato tutte le classi sociali, al cui interno si è ricreato il ruolo «inferiore» della donna. La stessa famiglia nucleare diviene allora l'espressione più conseguente di un certo sistema politico-sociale che, proprio relegando la donna nella sfera del privato (sessualità-maternità), attua la più subdolamente perversa operazione di tipo economico, investendo il danaro pubblico solo in settori ritenuti produttivi in base alla logica del profitto e non in servizi sociali fondamentali

[12] C. SARACENO, *Dalla parte della donna*, De Donato, Bari 1971 e 1979, p. 31.

[13] Ivi, pp. 57; 61-62.

[14] SARACENO, *Anatomia della famiglia*, De Donato, Bari 1976, p. 108. Per il ruolo femminile nella famiglia, cfr. anche EAD.,*La famiglia nella società contemporanea*, Loescher, Torino 1976.

(dai consultori agli asili-nido), dei quali la famiglia e la donna in particolare si devono far carico sostituendoli di fatto nelle loro funzioni fondamentali. Trasferire, quindi, il privato nel pubblico, lottando per il divorzio, l'aborto, i consultori e i servizi socio-sanitari in generale, diviene per il movimento femminista non solo un fatto culturale, ma anche economico, sociale e, quindi, politico, attraverso la rivendicazione di un intervento diretto nella programmazione e nella gestione della spesa pubblica, finalizzata a una diversa organizzazione e qualità della vita. Questo spiega come il movimento femminista sia passato dalla rabbia eversiva delle manifestazioni di piazza e della ricerca di aggregazioni autonome e spontaneiste a un diverso modo di concepire la lotta (si pensi all'impegno per la pace e per la fame nel mondo) e di rapportarsi con le stesse istituzioni, sia quelle dello Stato sia delle organizzazioni di massa, dai partiti ai sindacati. Se, infatti, prima queste venivano rifiutate come organismi già rigidamente precostituiti su principi maschilisti, poi vengono accettate, ma solo nel senso che la donna intende comunque mantenere in esse la sua «diversità» conflittuale, senza adeguarvisi e integrarsi, ma anzi pretendendo che proprio la sua «diversità» non sia sentita come fattore di discriminazione, ma, al contrario, venga riconosciuta in tutta la sua portata innovativa.

Questa nuova collocazione della donna rispetto al pubblico non implica, da parte del movimento femminista, il rinnegamento della sua fase di «separatezza» che viene anzi ritenuta un inevitabile e imprescindibile punto di partenza per prendere coscienza della subalternità secolare del suo ruolo. Nel suo momento cosiddetto "maturo" il movimento, pur non sottovalutando questo inizio, ha progressivamente riconosciuto l'importanza di una «ricomposizione» proprio per impedire che la ghettizzazione delle donne potesse lasciarle prigioniere nella dimensione «separata» delle loro proposte e del loro linguaggio. Le une e l'altro, infatti, avrebbero rischiato di restare patrimonio solo di minoranze: la donna, privata allora delle proprie potenzialità espressive in un mondo separato, sarebbe ricaduta di nuovo in un silenzio che non le avrebbe permesso di costruire, in maniera sempre dialettica e conflittuale, un «progetto» comune con l'uomo. Proprio questo passaggio dalla denuncia alla progettazione, dall'analisi della «crisi» allo slancio utopico, dalla lucida consapevolezza della propria «identità perduta» alla tensione progettuale verso una nuova «identità cercata», caratterizza la fase più avanzata del movimento femminista italiano.

3. *La narrativa "al femminile": il punto di vista e il corpo del linguaggio*

Senza tenere nel debito conto l'imprescindibilità della dimensione antropologica, la centralità dell'obiettivo di immediata incidenza sul «sociale», la rabbiosa volontà di unificare il privato e il pubblico, la diversità interpretativa dei processi storici passati e recenti, la necessità di agire comunque nell'ambito del «politico», non sarà possibile comprendere fino in fondo la novità effettiva della narrativa femminista degli Anni Settanta a livello tematico, stilistico e strutturale non solo rispetto alla coeva letteratura fatta da autori, ma anche nei confronti dello stesso romanzo femminile prodotto da altre precedenti autrici.

Tutti questi fattori implicano l'impossibilità di approccio a tale narrativa con parametri tradizionali di critica letteraria, specie se condizionati fortemente dallo specifico letterario e da un distinzionismo neoidealistico volto alla ricerca e alla degustazione delle componenti «estetiche». La tensione della donna, autrice e protagonista, verso moduli narrativi autonomi e non utilizzati dalla letteratura maschilista, la conquista narratologica del cosiddetto «punto di vista femminile», inteso come visione e strutturazione della realtà narrata, la pratica di un linguaggio, che possa consentire al soggetto femminile di penetrare in maniera folgorante nel corpo della lingua per meglio esprimere la propria esperienza del frammentario (come riflesso immaginario di un'esistenza dimidiata e di un io frantumato), rappresentano la risposta che, in termini di formalizzazione letteraria, questa narrativa ha dato alle questioni di ordine antropologico e alle problematiche storico-sociali, poste al centro del dibattito femminista durante lo scorso decennio (e sulle quali, proprio per queste ragioni, ci siamo prima soffermati)[15].

Privilegiando un procedimento essenzialmente per "campioni", l'analisi verterà ora su tre romanzi: *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci, *Ammazzare il tempo* di Lidia Ravera e *Madre e figlia* di Francesca Sanvitale, espressioni di aspetti diversi del femminismo e della letteratura "al femminile"[16]. Si ritiene tuttavia opportuno fare riferimento anche ad alcune caratteristiche più e meno comuni ad autrici di esperienza e formazione anche differenti, per enucleare temi, elaborazioni dell'immaginario, *topoi* letterari, stilemi, tipologie linguistiche della narrativa femminista italiana. Vi sono, infatti, non solo temi che ricorrono frequentemente, proprio per sottolineare la loro estensibilità alla condizione delle donne nel suo complesso, quali la violenza sessuale, l'educazione repressiva, il grigiore della vita quotidiana, il rapporto tra coniugi e tra madre e figli, ma anche personaggi costanti che finiscono a volte per essere dei veri e propri stereotipi, quali la moglie insoddisfatta e desiderosa di ribellarsi contro la schiavitù sessuale per scegliere una vita libera e alternativa, il padre autoritario, schematica incarnazione dei pregiudizi dell'educazione patriarcale, il marito-padrone che esercita sulla moglie una quotidiana violenza, l'amante che assume gradualmente il ruolo del coniuge, riproducendone i com-

[15] Cfr. J. RISSET, *Femminile. Frammento. Poesia*, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, VI, Gulliver, Milano 1979. Cfr. anche le osservazioni sul linguaggio femminile della Kristeva, sia a più riprese su «Tel Quel» nel 1974, sia in J. KRISTEVA, *Introduzione* a RASY, *op. cit.*: l'ordine del linguaggio, che è corpo sottile ma è corpo, viene disturbato da quel che dice meglio la femminilità, la quale stimola a rinnovare e a spingere più lontano i discorsi esistenti.

[16] O. FALLACI, *Lettera a un bambino mai nato*, Rizzoli, Milano 1975; L. RAVERA, *Ammazzare il tempo*, Mondadori, Milano 1978; F. SANVITALE, *Madre e figlia*, Einaudi, Torino1980. Questi tre romanzi, rispettivamente, *LB*, *AT*, *MF*, con il numero di pagina, saranno citati solo nel testo. Il libro della Fallaci, che ha avuto molte edizioni, ha suscitato un vasto e stimolante dibattito nella seconda metà degli anni Settanta, proseguito poi con l'altro suo romanzo, *Un uomo* (Rizzoli, Milano 1979), che, attraverso il modulo narrativo del racconto-verità, affronta il tema del Potere e della solitudine dell'individuo il quale sfida la morte per opporsi alla massificazione e alla violenza in nome della libertà e della verità. La Ravera ha invece esordito con il best-seller (Savelli, Roma 1976), *Porci con le ali*, la storia di Rocco e Antonia, scritta in collaborazione con Marco Lombardo Radice. Anche la Sanvitale ha pubblicato (Vallecchi, Firenze 1972) il romanzo, *Il cuore borghese*.

portamenti discriminanti all'interno del rapporto erotico. Se il livello tematico sembra, quindi, particolarmente attento al «sociale», recuperando nell'affabulazione narrativa problemi e questioni reali del dibattito femminista, la costruzione dei personaggi è direttamente influenzata dall'immaginario collettivo femminile che elabora con passionalità viscerale archetipi maschili, investendoli e caricandoli della propria violenza polemica.

Anche i moduli del racconto, le strutture narrative presentano delle costanti proprio perché la formalizzazione letteraria operata dalle autrici cerca di porsi come «omologa» (nel senso di Lucien Goldmann) all'ideologia femminista. La costruzione del romanzo «aperto», ossia non bloccato in un epilogo conclusivo ma proiettato ancora in avanti e *in progress*, formalizza, infatti, a livello strutturale, la scelta finale da parte della donna di continuare in solitudine un'esistenza già attraversata da esperienze frustranti nella vita di coppia. Così pure, l'uso frequente della prima persona e di un modulo narrativo autobiografico e/o diaristico è funzionalizzato alla conoscenza più immediata e diretta delle autoanalisi ricorrenti all'interno della pratica femminista. Da questa tendenza dipende anche l'abolizione del distacco tra autrice e protagonista, in quanto la prima si sovrappone continuamente, si fonde e si identifica con la seconda, quasi a sottolineare l'emergenza assoluta del soggetto femminile, la sua decisa volontà di protagonismo; così che, anche quando il racconto si svolge in terza persona, per calare nella oggettivizzazione le strutture narrative, quella rimane nella maggior parte dei casi illusoria e apparente. L'adozione costante, inoltre, del cosiddetto "punto di vista" femminile, in posizione intermedia tra il soggettivismo autobiografico e la fabula oggettivizzante, è dovuta alle sue possibilità intrinseche di esprimere desideri e bisogni generali del mondo femminile attraverso la condensazione in una sola storia narrata di moltissime storie individuali oscure e sconosciute, poiché nella voce dell'io narrante vengono a fondersi tante altre voci di donne costrette a un umiliante silenzio. Omologa, infine, alla frammentarietà dell'esistenza femminile è la frantumazione delle sequenze narrative, che non procedono per blocchi compatti, ma per segmenti frammentari, non si correlano organicamente nella struttura generale del racconto, ma si disperdono in maniera disorganica ed erratica.

4. *Varietà dei registri espressivi e frammentazione stilistica*

Anche il genere romanzo, nella sua accezione generale, viene rovesciato dall'interno, attraverso l'uso di moduli narrativi non tradizionali e spesso diversi anche in una stessa esperienza artistica: è il caso esemplare di Armanda Guiducci, che dal romanzo-saggio di *La mela e il serpente* passa ai monologhi ossessivi di *Due donne da buttare*, alla narrazione-inchiesta, come registrazione in diretta degli eventi, di *La donna non è gente*[17]. Se, in quest'ultimo libro, l'autrice esprime la discriminazione culturale delle

[17] Cfr. A. Guiducci, *La mela e il serpente*, Rizzoli, Milano 1974; Ead., *Due donne da buttare*, ivi, 1976; Ead., *La donna non è gente*, ivi, 1977.

classi subalterne attraverso l'uso di inserti gergali e di un linguaggio sgrammaticato, in *Due donne da buttare*, la casalinga e la prostituta, emarginate e racchiuse dall'indifferenza cittadina in due destini isolati, «destini-trappola», adopera i codici del linguaggio pubblicitario per rendere l'espropriazione dell'identità delle protagoniste da parte della civiltà urbana. Come, infatti, la disorganicità intenzionale della letteratura femminista ribalta la gerarchia dei generi e scompagina dall'interno il genere romanzo, così pure a livello linguistico e stilistico recupera la forza martellante dello slogan, l'espressività del dialetto e del discorso frammentario, rifiutando spesso in chiave antiretorica il linguaggio troppo letterariamente elaborato e privilegiando una scrittura impregnata di corporeità.

In questo quadro comune rientrano molte esperienze narrative che spesso presentano varietà e diversità di accenti. Alla tematica della segregazione, della prigionia, dà un interessante contributo Maria Paola Cantele con *Il Vegegufo* in cui la donna consuma la sua definitiva separatezza solo quando è internata in un ospedale psichiatrico: qui, anzi, salva la propria vita proprio azzerandola[18]. Anche le protagoniste di *Un quarto di donna* di Giuliana Ferri e *Lunga giovinezza* di Gabriella Magrini sono attraversate dalla nevrosi prodotta dall'emarginazione del loro ruolo che solo nel privato può svolgersi, in ossequio ai tabù imposti dalla società, mentre esse sono ansiosamente tese verso l'inserimento nelle strutture pubbliche: proprio lo squilibrio tra personale e sociale provoca la frantumazione psichica della loro soggettività[19]. La gestione solo affettiva dell'immagine femminile, la sopraffazione della donna nella vita di coppia, che si riproduce anche nel rapporto extra-coniugale, sono i motivi principali di *Un matrimonio perfetto* e di *La condizione sentimentale* di Carla Cerati; la mediocre quotidianità della casalinga è al centro di *Come donna, zero* di Luisella Fiumi; la denuncia della spersonalizzazione della donna vibra nei romanzi di Marina Jarre *(Negli occhi di una ragazza* e *Una donna diversa*) e di Teresa Ancona (*Una famiglia normale)*; la liberazione sessuale e la matura presa di coscienza portano a scelte radicali l'ex-maestra Vannina, eroina del romanzo-diario, *Donna in guerra*, di Dacia Maraini; il difficile incontro di una militante politica con la realtà siciliana, narrato con tre diversi registri di racconto (la cui triplice struttura riflette la scissione interna della protagonista), si intreccia con il motivo della rivendicazione del valore autonomo della corporeità femminile in *Viaggio nell'isola* di Letizia Paolozzi[20].

[18] M.P. CANTELE, *Il Vegegufo*, Mondadori, Milano 1975. Cfr. l'attenta analisi di S. CASTELLI, *Miti, forme e modelli della nuova narrativa*, in EAD.-W.PEDULLÀ-S.GIOVANARDI, *La letteratura emarginata: i narratori giovani degli anni '70*, Lerici, Cosenza 1970 e 1978, pp. 126-127. Su altre scrittrici (R. PUCCI, *La Volanda*, Einaudi, Torino 1979; G. LIVI, *L'approdo invisibile*, Garzanti, Milano 1980; R. OMBRES, *Serenata*, Mondadori, Milano 1980), cfr. C. TOSCANI, *Romanzo: femminile plurale*, in «Confronto», 4-5, luglio-ottobre 1981, pp. 321-336.

[19] G. FERRI, *Un quarto di donna*, Marsilio, Padova-Venezia 1973; G. MAGRINI, *Lunga giovinezza*, Mondadori, Milano 1976.

[20] C. CERATI, *Un matrimonio perfetto*, Marsilio, Padova-Venezia 1975; EAD., *La condizione sentimentale*, ivi, 1977; L. FIUMI, *Come donna, zero*, Mondadori, Milano 1974; M. JARRE, *Negli occhi di una ragazza*, Einaudi, Torino 1971; EAD., *Una donna diversa*, Garzanti, Milano 1974; T. ANCONA, *Una famiglia normale*, Il Formichiere, Milano 1974; D. MARAINI, *Donna in guerra*, Einaudi, Torino 1975; L. PAOLOZZI, *Viaggio*

Se *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci si struttura come un drammatico monologo di una donna, senza nome, né volto, né età, che vede nella maternità una scelta responsabile e svolge un lungo dialogo-confessione con la propria coscienza, Sara, invece, la protagonista di *Ammazzare il tempo* di Lidia Ravera, una reduce del Sessantotto, afferma prepotentemente il suo diritto a essere felice, a sentirsi viva senza cedere ad alcuna forma di rassegnazione. Più complesso il romanzo di Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*, in cui l'amore tra le due donne, esasperato dalla solitudine, interrotta solo dalle rare visite del padre, invade talmente la vita della figlia fino a mutare il suo rifugio in prigionia: certamente un libro sulla condizione della donna, ma per altri aspetti diverso da un romanzo «al femminile» anche per quelle fughe disperate nell'onirico e nel fiabesco che lo attraversano. Nell'ambito della letteratura femminista degli Anni Settanta, certamente quella che ha più contribuito alla lotta per la liberazione della donna, non è difficile individuare l'estrazione sociale, non solo delle autrici, ma anche delle protagoniste delle loro opere. Nella maggior parte dei casi, esse appartengono alla classe media, con varianti che vanno dalla piccola borghesia al proletariato, come ad esempio, i personaggi principali del citato romanzo di Dacia Maraini. L'elaborazione di queste figure romanzesche è solidale con l'ideologia stessa del movimento femminista, secondo cui tutte le donne sono sottomesse al potere maschile in quanto la discriminazione sessuale attraversa tutte le classi. Anzi, proprio l'educazione paritaria e democratica, ricevuta dalla donna della classe media, le fa più rapidamente prendere coscienza della sua reale funzione subalterna nel rapporto di coppia, nella famiglia, nella società. Questo spiega perché spesso l'attenzione del neo-femminismo e delle scrittrici militanti sia rivolta alla donna intellettuale.

5. *Tre casi esemplari: autrici "colte" e medioborghesi*

La caratteristica "colta" del movimento è dovuta, inoltre, alla pressione delle minoranze intellettuali, ma anche all'aumento della scolarizzazione femminile e, in ultima istanza, alla proletarizzazione dei ceti intellettuali intermedi. Le protagoniste delle opere della Fallaci, della Ravera, della Sanvitale, costituiscono dei veri e propri archetipi di questa condizione femminile, bilanciata tra estrazione sociale borghese e formazione culturale democratica: in quanto tali esse si pongono come figure emblematiche e, quindi, elaboratrici, attraverso l'«alter ego» dell'autrice, di modelli comportamentali validi per qualsiasi donna, indipendentemente dalla sua classe di appartenenza e dalla sua educazione intellettuale. Anche la chiave di lettura non potrà che essere multipla, poiché si dovrà tenere conto sia della critica, rivolta dalle scrittrici femministe allo specialismo (sia esso letterario e non) e alla cultura istituzionalizzata sulla base della divisione del lavoro, sia,

nell'isola: dal diario di una militante, Edizioni delle Donne, Roma 1979. Per la Maraini, è interessante: I. Montini, *Parlare con Dacia Maraini*, Bertani, Verona 1977.

viceversa, dei loro continui riferimenti interdisciplinari soprattutto alle cosiddette scienze umane, economia, sociologia, antropologia, psicoanalisi[21]. In questo senso lo scorrimento circolare tra testo ed extra-testo nell'approccio critico si presenta come imprescindibile.

Intanto, con riferimenti ai romanzi della Fallaci, della Ravera e della Sanvitale, individueremo alcuni grumi tematici, posti al centro dei movimenti femminili e del neo-femminismo degli Anni Settanta, quali, ad esempio, i motivi del dopo-sessantotto, fino a quelli dei cosiddetti «metropolitani» del 1977, le problematiche del sesso, dell'amore, del rapporto di coppia, del lavoro, della maternità e del rapporto, infine, madre-figlio (a). Quello che conta è sapere di non tornare indietro, non arrendersi, ma andare avanti, non disperarsi, così come fa la protagonista del romanzo della Ravera, che recrimina spesso: «Siamo veramente una generazione disperata; abbiamo 25 anni, 27, 30 e siamo disposti a fingerne 50 pur di non avere la nostra età» (*AT*, 19); non finge, ma neppure vende disperazione, afferma piuttosto il suo diritto a essere felice. Cerca di ammazzare il tempo, ma è sempre il tempo, che ammazza gli altri. Sara sembra l'istantanea che ha sulla patente: fissa, zitta, allibita e totalmente disuguale a sé stessa. Irriconoscibile: non parla, beve, come seguendo una prescrizione al vizio. E poi bisogna rimanere distratti, mentre barcolla come un naufrago. Altrimenti si sente osservata, si sente internata: «Le donne. Stanno bene solo nel ruolo delle vittime. Se ti occupi di loro, se soffri, se le guardi, se vuoi aiutarle, ti odiano. Gli levi la parte. E Sara non è diversa. Non è diversa. È esattamente come tutte le altre. Un po' più dialettica, un po' più autoironica… e basta. Per il resto: una donna» (*AT*, 126). Sara viene dal Sessantotto; ma non è più il tempo di barricate, di scontri rigidi con il potere maschile: è necessario riflettere, è tempo di studiare, di organizzarsi di nuovo, mettendo in campo forze diverse, confrontandosi con i partiti e le loro proposte. Allora il movimento delle donne non è in riflusso, come dicono alcuni. Indubbiamente, bisogna riconoscere che battute di arresto ce ne sono state di fronte alle pressioni di chi vuol chiudere la donna dentro la casa, circoscriverla alla famiglia. E, tuttavia, crede che permanga una forte carica di combattività. Ai collettivi di autocoscienza di ieri, sono subentrati i collettivi di lavoro e di creazione. È il modo nuovo di rispondere delle donne a chi tenta di ricacciarle indietro; ma, secondo alcuni, si tratta di scelte che esprimono una sorta di ritorno al privato. La protagonista del romanzo della Ravera è certo più istruita delle donne della vecchia generazione; non vuole essere una compagna remissiva, né fare la casalinga. Rappresenta il ritratto a tutto tondo della donna emancipata che, libera da legami e sensi di colpa, muove alla conquista della società. A volte, però, sembra che questa sia una delle facce, neanche la più sconvolgente, dell'identità femminile. Nel tempo presente, la donna ha bisogno di autonomia, entra in totale crisi quando si accorge che rischia di riprodurre, tra le mura di casa, i comportamenti tanto criticati di mariti e padri troppo assenti. Non si accettano,

[21] I rapporti del neo-femminismo con la psicoanalisi sono stati contrastanti; prima violentemente rifiutata come fallocratica, poi in parte recuperata: cfr. *Le donne e la psicoanalisi*, Boringhieri, Torino 1976.

quindi, più proibizioni, più slogan, si cerca una esplorazione senza pregiudizi verso le radici della propria persona.

Per alcune donne, come per la Fallaci, l'uomo non è più al centro della loro vita, o perlomeno non è più l'unico interesse. È ridimensionato l'oggetto di tanti desideri; c'è chi ha imparato a vivere in maniera diversa non solo in rapporto con gli uomini, ma anche con i figli e con le altre donne. Non sono modelli facilmente riproducibili, ma neppure casi isolati, non sono ricette per una nuova felicità, ma testimoniano con quanta creatività, quanto coraggio e soprattutto quanta fatica la donna cerca di trovare sé stessa. La vera libertà della donna comincia nella coscienza. Molti detti popolari affermano che una donna è capace di sacrificarsi solo per amore. Nel vecchio buon senso si nasconde una verità che non è necessariamente tutta contro le donne. Se, infatti, alla parola amore non si dà il significato persecutorio e umiliante che la lega indissolubilmente a quella di dolore (chi non soffre, si sa, non sa neanche amare), associandola alla parola piacere, si può ottenere un'utile indicazione sul modo come le donne stanno impostando il problema dell'emancipazione. La stessa Fallaci discute su questa «faccenda» chiamata amore; perché non ha ancora capito di cosa si tratti. Il suo sospetto è che sia un imbroglio gigantesco, inventato per tenere buona la gente e distrarla. Di amore parlano i preti, i cartelloni pubblicitari, i letterati, i politici, coloro che fanno all'amore e, parlando di amore, presentandolo come toccasana di ogni tragedia, feriscono e tradiscono e ammazzano, l'anima e il corpo. Oriana Fallaci dice di odiare questa parola che è ovunque e in tutte le lingue. Cerca di non usarla mai. Non pensa all'uomo in termini di amore, ma di vita. Nell'amore «non vi sono cinghie né catene né sbarre che ti costringano a una schiavitù più cieca, a un'impotenza più disperata. Guai se ti regali a qualcuno in nome di quel trasporto: serve solo a dimenticare te stessa, i tuoi diritti, la tua dignità e cioè la tua libertà» (LB, 17-18). L'amore è una fame che una volta saziata lascia una specie di vomito; in alternativa, l'amore può essere conosciuto dalla maternità: «Tra un uomo e una donna ciò che chiamiamo amore è una stagione. E se al suo sbocciare questa stagione è una festa di verde, al suo appassire è solo un mucchio di foglie marce» (*LB*, 56).

Secondo la Ravera, la droga e l'amore sono come il cappotto e il soprabito, hanno la stessa forma, possono anche avere lo stesso colore, ma sono due stagioni diverse, e come le stagioni si alternano. La droga per l'inverno, per l'autunno; per la primavera l'amore. Per la Sanvitale, l'amore è un sentimento irriconoscibile; è ciò che è solo sentito e non espresso. Per la Fallaci, l'amore va al di là del proprio corpo: «Se è così vivo il desiderio e l'amore per lui, e così vuoto il mondo per la sua assenza, forse nel futuro quell'ectoplasma che lei chiama ogni sera può diventare vero e restituirsi in carne e ossa fremente di passione» (*LB*, 42). In questo suo libro, l'amore della donna è avvertito come elemento positivo soltanto se preambolo alla maternità e al matrimonio, mentre viene respinto e sacrificato quando ne limita il possesso schiavistico da parte dei figli. Quindi, l'amore non è soltanto impulso fisico: è una viva esaltazione di tutti noi stessi, dei nostri sentimenti, della nostra fantasia, del nostro pensiero. È soprattutto una grande verifica, una grande prova a cui la vita ci sottopone. La presa di coscienza delle donne è il primo gradino verso la società, il primo passo verso l'esterno, la forma unica di legittimazione

degli interessi extra-familiari ed extra-domestici. Ma la maggior parte delle donne sembra incapace di autodeterminarsi fuori dalle situazioni in cui la disciplina e gli obiettivi vengono imposti con la forza. La marginalità istituzionale delle donne non sembra aver dato loro molta libertà, né psicologica, né operativa, mentre sembra aver accentuato la sensazione di contare poco nel mondo del lavoro, una situazione che garantisce l'uguaglianza tra uomini e donne sul mercato del lavoro, ignorando le condizioni economiche e psicologiche, oltre che le strutture sociali e pedagogiche. Per l'accesso al posto di lavoro, per la formazione professionale e le condizioni di lavoro è importante la parità tra uomini e donne anche per quanto riguarda i diritti e la tutela sociale. Prendiamo il tipo di lavoro che agli occhi di tutti sembra il più privilegiato, il lavoro dell'intellettuale, quello della Ravera, della Sanvitale, della Fallaci, che implica un iter rigoroso, fatto di continue, piccole, inesorabili negazioni; è comunque un'arte, come sostiene la Ravera, che si configura come un regno intermedio tra desiderio e fantasia, tra piacere e realtà, tra *Es* e *Ich*: «Non nascondo, signore, la noia profonda, la degradazione di risponderle: Faccio la scrittrice» (*AT*, 31).

Lettera a un bambino mai nato, con l'allucinante processo finale, celebrato da una simbolica giuria, il cui verdetto conferma che è sempre la donna a pagare anche con la vita, anticipa di quattro anni *Il bambino di pietra*, romanzo di Laudomia Bonanni, con il suo tema centrale del rifiuto della maternità da parte della protagonista, Cassandra, ossessionata dall'idea di poter formare nell'utero un bambino di pietra[22]. La nevrosi di Cassandra, che pure è felicemente sposata, dipende, come rivela l'anamnesi psicoanalitica tentata a scopo terapeutico, da un trauma infantile: nella sua famiglia, di tipo medio-borghese, aveva sempre predominato un matriarcato dispotico e autoritario. L'amore della madre, vittima anch'essa di una mentalità maschilista, era tutto rivolto ai figli maschi, mentre la piccola Cassandra veniva sistematicamente esclusa dal suo affetto. Anche nei romanzi precedenti la scrittrice aveva affrontato i problemi del mondo femminile e infantile, in particolare, in alcune opere, *Vietato ai minori* e *Città del tabacco*[23]. Le scelte che la donna compie sono sempre in ordine ai problemi fondamentali della sua esistenza, come il portare innanzi una gravidanza o la convivenza con un uomo. La Fallaci è una donna che non si chiude nella solitudine, ma si apre alle amiche, al mondo del lavoro, alla sollecitudine verso gli altri, e che si pone un dilemma antico quanto il mondo: dare la vita e negarla. Quindi, la maternità va ripensata, non più come imposizione di una società data, ma come scelta, come valore in sé. È importante scegliere se essere madre o meno, ed è tanto importante quanto difficile risulta questo rapporto tra madre e figlia

[22] L. BONANNI, *Il bambino di pietra*, Bompiani, Milano 1979. Una critica all'«ideologia della maternità» e a quegli aspetti della psicoanalisi, privilegianti, come naturale e necessario, il modello dell'interdipendenza madre-figlio, era già stata mossa, sul piano psico-sociologico, da S. MONTEFOSCHI, *L'uno e l'altro. Interdipendenza e intersoggettività nel rapporto psicoanalitico*, Feltrinelli, Milano 1977.

[23] BONANNI, *Vietato ai minori*, Bompiani, Milano 1974; EAD., *Città del tabacco*, ivi, 1977. Cfr. anche EAD., *Il fosso*, Mondadori, Milano 1949; EAD., *Palma e Sorelle*, Casini, Roma 1954; EAD., *L'imputata*, Bompiani, Milano 1960; EAD., *L'adultera*, ivi, 1964.

che, secondo la Sanvitale, è l'epicentro di ogni vicenda di donna, rapporto che filtra tutte le distorsioni che comunque partono come raggiera da una donna verso gli altri. Ed è stata la Sanvitale che nel romanzo *Madre e figlia* ha incentrato sulla figura della madre diverse scene, svarianti in molteplici temi, quali: nascita illegittima, matrimonio sbagliato, povertà, amori irrealizzati, infine, malattie e morte. Romanzo fatto tutto di incontri e scontri e che, come tale, è anche, in senso lato, autobiografico, con la sua pertinace volontà di autoconoscenza e dunque di autodominio e liberazione. È una coraggiosa scelta, femminile e materna, perché è riuscita a compiere la propria coraggiosa autoanalisi, affrontando direttamente la realtà, lasciando cadere il diaframma letterario, facendo coincidere letteratura e vita, ciò che pochi narratori riescono a ottenere. La vicenda esemplare di Marianna, protagonista di *Madre e figlia*, è lacerata visibilmente in frammenti individuali e restituita attraverso immagini femminili che altro non sono se non la personificazione del suo inquieto rapporto con la realtà.

Il romanzo della Sanvitale è condotto attorno al rapporto, come il titolo suggerisce, tra una madre aristocratica, Marianna, e la propria figlia illegittima, Sonia. È, anzi, quest'ultima, il «punto di vista», il centro della storia, che percorre un lungo tratto del secolo scorso, attorno alle difficoltà che le due donne, a causa della trasgressione dei più ferrei codici sociali compiuta dalla madre, incontrano nel corso della loro esistenza. Quello che più conta è comunque il carattere avvolgente del rapporto di Sonia con la madre. Un rapporto talvolta sofferto, spietato, ma che sembra presentare la madre come la totalità agibile, metaforica e reale, di un corpo pieno, esclusivo; corpo che elargisce vita, spazio, ma territorio che nondimeno perde, inghiotte. Il tema di amore-odio tra madre e figlia, tra figlia e padre, è sempre un rapporto di carne, di sangue e di viscere prima che di intelligenza e tocca le corde più dolenti e sensibili del nostro essere. La nascita illegittima di Sonia fa sentire colpevole la madre; da questo «trauma» ha inizio una parentale *Sinfonia d'autunno* con motivi spesso analoghi a quelli del film di Ingmar Bergman. Le pagine sulla madre, vecchia e malata, che nella prigione del proprio corpo procede verso l'inferno inesorabile della decomposizione, mentre la figlia Sonia, pur straziata dalla pietà, anela impietosamente alla vita, sono sconvolgenti. Il romanzo rispecchia le leggi inesorabili di un destino comune. E, poi, come nella vita, contro l'accanirsi di fatalità avverse, si alternano nel libro spinte alle evasioni, descrizioni di luoghi e di città e di feste, così ariose da alleggerire la durezza dell'azione e la violenza degli eventi anche con il tocco delicato delle fughe oniriche nel fiabesco. Non mancano, soprattutto, osservazioni concise e profonde che, dinanzi alla crudezza degli eventi, operano come il coro nelle tragedie antiche, il cui compito era quello di attenuare la violenza dei fatti e fissarne il significato e l'insegnamento; fino al gran sogno finale che, ricollocando nei Campi Elisi senza ire della memoria tutti i personaggi amati-odiati della vita privata di Sonia, gli offesi e umiliati, come le vittime e i tiranni, ormai eguagliati e redenti dalla poesia, esprime simbolicamente la raggiunta condizione esistenziale, non del tutto chiara e pacificata, ma umile e rassegnata della protagonista scrittrice.

Fin dall'inizio, la madre ha difeso la figlia dal mondo con gelosa avidità: si è trasformata in un furtivo sistema di protezioni, ha elaborato menzogne e ha bruciato ogni verità

fino ad apparire crudele oltre i tollerabili limiti, per proiettarsi nell'immaginazione della figlia bambina, come esclusivo oggetto d'amore. Tanto sforzo ha poi prodotto nevrotiche fragilità, debolezze. Il tempo passa, ed è la figlia che, con gelosa avidità, difende la madre dal mondo, si trasforma per lei in un furtivo e crudele sistema di protezioni. Così, il maschio, il padre, per la sua frivola assenza, per la sua moralità convenzionale, la statura slanciata, i baffi corti, «il naso diritto, da cammeo», e tutte le sue odiose simulazioni maschili, è stato cancellato. Poi sopraggiunge la morte: la madre muore, con la sfinita stanchezza che viene da una vita dura. A quel punto, la figlia può capire il patto amoroso stretto con la madre, scioglierlo nelle parole, narrarlo. E il romanzo nasce non come un semplice recupero del ricordo, ma come incarnazione possibile dell'esistenza, come testimonianza. Sonia sembra decisa a ripercorrere la sua vita con gli occhi chiusi, ma non c'è dubbio che la sua è anche una strategia, messa in atto per vedere ciò che a occhi ben aperti sfugge sempre. Non dichiara che cosa sta inseguendo, non ha una meta precisa. Così prova a raccontare il palazzo dove la madre è stata bambina e poi adolescente, il lago ghiacciato dove pattinava, il valzer di Vienna, un amore infelice, una passione da cui nacque illegalmente, in prima persona. Più avanti diventano racconti i suoi stessi ricordi e inquadrano sempre la medesima coppia, mortificata, che va in chiesa, al cinema, ai giardinetti in una condizione di squallore e persino di miseria, la madre e la figlia sempre unite. Intorno a loro le scene e gli ambienti, anche le città, cambiano, perché c'è la storia, il cinema, la moda degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, c'è la guerra. Ma madre e figlia considerano soprattutto il senso della loro disperazione, della progressiva emarginazione contro l'estraneità sostanziale della storia e di tutto il resto. Ciò che emerge è soprattutto il loro legame, vissuto da ognuna in un rapporto speculare con l'altra. Con gli anni, infine, saranno costrette a riconoscere altre copie di sé, sbiadite dalla distanza, in altri membri della famiglia, un'eco di disperazione, di follia, di resa degradante, di suicidio. Forse ognuno di loro, i fratelli della madre, gli zii, è legato all'altro da un'oscura origine, sotterranee tendenze, attrazioni indicibili, come quella dello zio che insidia il corpo adolescente della nipote. Ma il nodo di questo organismo malsano e doloroso rimane la coppia di madre e figlia, che nessuno, né il matrimonio di Sonia, né la nascita del suo bambino, riesce a modificare. È difficile scoprire dov'è che muore la madre per far nascere la figlia e dove invece Sonia, ormai adulta, uccide Marianna, per poterle ridare la vita, in qualche modo rigenerarla. Attraverso una scrittura costantemente vischiosa, le digressioni, le specularità, gli accumuli, Sonia mette insieme qualcosa che assomiglia a un ritratto, l'indecente avvicinamento alla materia, alle sue pieghe, al suo falso silenzio, verso il quale tende con tutto l'amore e la repulsione.

6. *I risultati raggiunti:confronti e riserve*

L'attraversamento femminile della cultura dominante doveva essere accompagnato, secondo la semiologa bulgara, Julia Kristeva, da una costante alternanza fra il tempo e la sua verità, la storia e il suo lato oscuro, l'«identità» e la sua perdita. Tracciando, inoltre,

un profilo di due tipi di donna, predominanti dentro e fuori il movimento, quello di chi usa la parola comunicativa per istituire uno scambio sociale stabile e l'altro di chi rimane prigioniera della madre e dell'inconscio (e quindi senza parola, né scrittura), si augurava che da questi due limiti potesse nascere una donna culturalmente «nuova»[24]. La tensione verso una donna «nuova», la cui conquista si fonda sulla precisa presa di coscienza della sua condizione, caratterizza il neo-femminismo degli Anni Settanta del secolo scorso, ma non ne è l'aspetto predominante, come invece l'analisi della subalternità femminile e la sua denuncia. Anche nella letteratura il dichiarato progetto di inventare moduli narrativi originali, e comunque alternativi rispetto a quelli tradizionalmente usati dagli scrittori, non sembra conseguire nella pratica della scrittura risultati persuasivi, poiché questa non approda a nuovi livelli espressivi in grado realmente di veicolare contenuti nuovi. Per tali motivi un'identità antropologica e letteraria nuova e diversa è piuttosto perseguita, ma non sempre concretamente raggiunta. Per taluni aspetti, inoltre, il neo-femminismo letterario appare analogo alla cosiddetta narrativa "selvaggia", che si diffuse proprio in quegli anni: il punto di vista femminile ricorda il punto di vista dell'operaio, che scrive direttamente di sé, come la femminista impegnata (anche se quest'ultima è di matrice più colta e medioborghese). Anche le strutture narrative frammentarie e disorganiche, la tecnica autobiografica e memorialistica, per mettere bene in primo piano l'urgere dei bisogni fisiologici e dei desideri sessuali, l'esperienza di un linguaggio di "rottura", nei confronti di quello istituzionalizzato, sono certamente forme analoghe nell'uno e nell'altro tipo di narrativa.

[24] Cfr. J. Kristeva, *Donne cinesi*, Feltrinelli, Milano 1975; Ead., *Eretica dell'amore*, La Rosa, Torino 1979. Il desiderio della Kristeva è condiviso anche da Frabotta, *Letteratura al femminile*, cit., p. 145.

Valeria Merola

«Un'arte. Un'arte assolutamente»: primi appunti su Moravia critico cinematografico

In un'intervista rilasciata a Mino Monicelli nel 1979[1], parlando della sua attività di critico cinematografico, Alberto Moravia affermava di considerare «gli articoli come una forma di comunicazione diretta con il pubblico su tutto ciò che il cinema riguarda, che pertanto è la vita culturale». L'asserzione è perfettamente in linea con l'attenzione della sua narrativa nei confronti di una realtà inseparabile dalle sue rappresentazioni ideologiche e spesso colta proprio attraverso il punto di vista delle idee contemporanee.

Nella sua intensa e continua produzione di recensore (di cui in questa sede si intende fornire solo un parziale percorso di lettura, con l'ambizione minima di tentare una campionatura a titolo puramente esemplificativo)[2], il narratore romano sembra offrire infinite declinazioni di questa definizione, dimostrandosi soprattutto attento osservatore degli uomini e dei loro comportamenti, prima ancora che spettatore e critico. Come ricordano vari studiosi che alle riflessioni moraviane sul cinema hanno riservato la loro analisi, fu probabilmente proprio per la sua tendenza a sovrapporre interessi genericamente culturali alla critica cinematografica, che questa produzione, ai tempi del mito dei *Cahiers du Cinéma* e del culto formalista dello specifico filmico, fu considerata giornalistica e poco professionale. Rimproverandolo di non possedere il linguaggio adeguato e di non essere sufficientemente competente dal punto di vista tecnico, i tanti detrattori hanno sminuito questa intensa attività, riducendola all'impressionismo dilettantesco o a un esercizio di stile, colpevole di essere troppo affine alla scrittura letteraria.

Secondo molti di questi giudizi, Moravia si sarebbe accostato al cinema con gli stessi strumenti usati per la narrativa, privilegiando la trama, l'analisi tematica e lo studio dei personaggi agli aspetti tecnici e teorici. Ha ragione insomma Alberto Pezzotta nella sua

---

[1] M. Monicelli, *Un'arte fra narrativa e pittura*, in *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi*, Laterza, Bari 1979, ora in A. Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a c. di A. Pezzotta e A. Gilardello, Bompiani, Milano 2010, pp. 1526-1539.

[2] Si propongono qui delle prime riflessioni che andranno successivamente ampliate e corredate da una esemplificazione più ricca. In questa sede si è deciso di prendere in considerazione pochi testi, in un arco temporale molto ristretto, coincidente, all'incirca, con i primi anni Settanta, quando l'attività giornalistica – ma non solo di recensore – di Moravia si fa particolarmente intensa.

introduzione al volume che raccoglie gli scritti moraviani sul *Cinema italiano*, quando osserva che, nella sua condizione di autodidatta e di non specialista, lo scrittore crede che parlare di cinema significhi «parlare della cultura e della società in cui i film sono immersi», così adempiendo «alla vocazione razionalista dell'intellettuale»[3].

Non è del resto solo l'attività di critico cinematografico a rispondere a questo tipo di ispirazione, di stampo quasi sociologico e antropologico. Le pagine giornalistiche e in particolare gli scritti di viaggio sembrerebbero essere condotti con un analogo atteggiamento, che preferisce la ricostruzione quasi letteraria di ambienti e scenari abitati da personaggi alla testimonianza e al puntuale resoconto di un'esperienza. Proprio come nella narrativa, Moravia si preoccupa piuttosto del realismo, cioè della compiutezza conoscitiva e del significato morali di ciò che racconta e che, come i suoi racconti e romanzi popolari, mira al grande pubblico. Con la continuità nel tempo e con la considerevole quantità di recensioni che pubblica, Moravia riesce a occupare un posto di rilievo nel panorama critico italiano, affermandosi come firma autorevole di varie testate giornalistiche, in particolare su «L'Europeo» e poi soprattutto su «L'Espresso», dove il suo nome si lega a una rubrica fissa tenuta per decenni, in quello che si configura come un vero e proprio «secondo lavoro»[4], per usare le parole di Pezzotta.

Benché in riferimento alla critica cinematografica non divenisse mai un addetto ai lavori in senso stretto, Moravia è venuto regolarmente producendo una mole impressionante di recensioni quasi sempre caratterizzate dalla inconfondibile lucidità critica che è impossibile non riconoscere alla sua scrittura saggistica e sarebbe opportuno utilizzare anche per connotare le altre sue opere. Sotteso alle diverse esperienze è un comune atteggiamento di apertura nei confronti di tutte le arti, che si combina con una propensione verso la dimensione dello spettacolo e sublima una sostanziale curiosità di fondo. Che l'interesse per la pittura e per le arti figurative si coniugasse con la stessa ispirazione narrativa è stato dimostrato dagli studi di Alessandra Grandelis, confluiti ora nell'edizione degli scritti d'arte moraviani. Le pagine di *Non so perché non ho fatto il pittore* confermano la teoria della studiosa di una contaminazione continua tra l'immaginario pittorico e la scrittura narrativa, che arriva a plasmare anche la riflessione teorica ed estetica[5]. Il volume, di recente pubblicazione, dimostra come la familiarità di Moravia con l'arte si sia tradotta in una presenza pressoché ininterrotta, che si declina in circa novanta testi. Dalla prospettiva che emerge risulta chiaro come il linguaggio pittorico, entrato nella sua vita attraverso prima il padre e poi la sorella Adriana, per non dire del confronto e

[3] PEZZOTTA, *Un intellettuale al cinema*, ivi, pp. 5-32, p. 13.

[4] Pezzotta scrive che «il mestiere di critico cinematografico è quasi un secondo lavoro rispetto a quello di romanziere: il fatto che si sia svolto in un periodo così lungo presuppone affinità elettiva, passione e competenza», ivi, p. 7.

[5] A. GRANDELIS, *«Preferisco la pittura alla letteratura». Alberto Moravia e gli scritti d'arte*, in «Arabeschi», 2, lug-dic 2013, pp. 71-84; MORAVIA, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d'arte 1934-1990*, Bompiani, Milano 2017.

della ideale collaborazione con gli amici pittori, si possa essere posto come riferimento imprescindibile per la costruzione del realismo di Moravia.

Una suggestione figurativa è probabilmente alla base sia del suo modo di raccontare che del suo approccio al teatro e al cinema. Le pagine saggistiche dedicate al teatro sono da questo punto di vista esemplari per comprendere la posizione moraviana rispetto al dibattito storico-critico, ma anche fondative di un sistema più ampio, su cui poggia la stessa scrittura drammaturgica dell'autore. Come si può leggere nelle pagine edite insieme con i testi teatrali nei due volumi del *Teatro*[6], lo scrittore si misura con questioni cruciali come quella dei generi, della centralità della parola in scena, del pubblico, della drammaturgia delle idee[7].

Analogo è il piglio teorico con cui Moravia affronta il cinema, anche se le posizioni degli anni Trenta in cui afferma che il cinema è spettacolo e «non arte», in quanto «droga lenitrice» e «surrogato efficace di facoltà umane che sembrano estinte», verranno poi sfumate in favore dell'elaborazione di una teoria del cinema come narrazione, che nella sala cinematografica si manifesta come un «rituale». Che la settima arte abbia saputo progressivamente coinvolgere sempre di più lo scrittore romano è un dato di fatto, dimostrabile non solo dall'infittirsi delle collaborazioni giornalistiche come critico, ma anche dall'accumularsi di esperienze dirette nella sceneggiatura e nella realizzazione di film tratti dalle sue opere. La documentata ricostruzione offerta da Adriano Aprà e Stefania Parigi nel volume *Moravia al/nel cinema*[8] dimostra la continua partecipazione dello scrittore alla produzione di pellicole cinematografiche. Senza entrare nel dettaglio delle singole esperienze, per cui invece si rimanda al libro succitato, basti notare come la sceneggiatura sia un'attività che lo impegna per molti anni, probabilmente per le stesse ragioni per cui scrive recensioni, ovvero perché il cinema è «lo spettacolo moderno per eccellenza, e in secondo luogo per motivi finanziari»[9]. Proprio come Riccardo, che nel *Disprezzo* confessa che, nonostante la sua «crescente ripugnanza per quel genere di lavoro», si dedica alla sceneggiatura pensando alla «casa e al denaro che dovevo ancora pagare»[10], Moravia, che dice di detestarla perché «non è narrazione, è un canovaccio pieno di meccanismi»[11], considera soprattutto l'aspetto economico della sua attività di sceneggiatore. E del protagonista del romanzo del 1954 condivide anche la visione del mestiere come quello di «un fornitore di trovate, di invenzioni, di accorgimenti tecnici, psicologici, letterari», che «rimane sempre nell'ombra; che si svena del suo miglior sangue per il successo di altri»[12], senza poter mai arrivare ad affermare la paternità del film che

[6] Moravia, *Teatro*, a c. di A. Nari e F. Vazzoler, Bompiani, Milano 1982, 2 voll.

[7] Su questi temi mi permetto di rinviare a V. Merola, *La scacchiera. Sul teatro di Alberto Moravia*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2017 e in particolare al primo capitolo, *Un'idea di teatro.*

[8] A. Aprà, S. Parigi (a c. di), *Moravia al/nel cinema*, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma 1993.

[9] Moravia, *Cinema italiano*, cit., p. 1519.

[10] Id., *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 2007[7], p. 48.

[11] Monicelli, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., pp. 1528

[12] Moravia, *Il disprezzo*, cit., p. 41.

è riconosciuta solo al regista. Con il suo personaggio, Moravia esprime la frustrazione artistica di chi deve legare la propria gratificazione al denaro, «che è il solo risultato della sua fatica», perché, come dichiara ad Alain Elkann, «lo sceneggiatore dà tutto se stesso al regista, ma è il regista che firma il film» e allo scrittore rimane solo «la sensazione di dare qualcosa di prezioso, per denaro, a qualcuno che se ne serve per i suoi fini»[13].

Pur convinto della subalternità della sceneggiatura rispetto alla regia, Moravia collaborerà ripetutamente con l'industria cinematografica, anche arrivando a vestire i panni del regista, per il cortometraggio *Colpa del sole* (1950)[14], e quelli dell'attore per vari registi, tra cui l'amico Pasolini, mentre le sue opere letterarie (una particolare fortuna hanno avuto i *Racconti romani*) vedranno innumerevoli trasposizioni filmiche[15].

Al di là del diretto coinvolgimento dello scrittore nella realizzazione dei film risulta interessante seguire il definirsi di una idea che muta e si trasforma nel corso degli anni, parallelamente allo stesso crescente affermarsi del cinema. Se le prime prese di posizione sembrano leggermente in ritardo rispetto al dibattito contemporaneo, dimostrando ancora una certa resistenza a considerare il valore artistico del cinema, quelle più mature rivelano maggiore apertura e un impegno diretto, dovuti con buona probabilità a qualcosa di più che non la pura curiosità per un mezzo che lo affascina anche perché si esprime attraverso «una foresta di analogie e di metafore»[16]. A differenza che in Pasolini, che al cinema si era accostato in questo modo, la riduzione dell'ignoto cinematografico al noto letterario non prelude a un approfondimento teorico. Analogie e metafore preparano e rendono legittima invece l'audace semplificazione in cui consiste il primato intellettuale affermato ogni volta dalle creazioni moraviane.

Come scrive Enzo Siciliano, per Moravia il film «era un sistema narrativo, era una struttura, le cui funzioni si realizzavano in personaggi e in conflitti da cui il dramma prendeva vita»[17]. Nella sua anomalia di recensore che vede solo i film che gli interessano, che evita i festival e i film commerciali, lo scrittore trova nel cinema un complemento della propria attività letteraria. Non è la possibilità di transcodifica da un genere all'altro a interessarlo: egli è anzi convinto che il romanzo e il film che se ne ricava debbano essere considerati indipendentemente. Moravia sostiene però che il cinema imiti le strutture narrative del romanzo e quindi ne debba «trattenere un segno o un'emozione, quella che aveva catturato l'interesse a trattenere un "soggetto" dalla pagina scritta allo schermo»[18]

[13] A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 199.

[14] Cfr. F. IVALDI, *Moravia che guarda: la prova registica di «Colpa del sole»*, in «Studi novecenteschi», 31, 67/68, giu-dic 2004, pp. 177-211.

[15] Per i rapporti di Moravia con il cinema rimando al saggio di S. SERINI, *Alberto Moravia e il cinema: una rilettura storica*, Aras, Fano 2014 e a A.R. DANIELE, *Moravia centodieci. Itinerari critici: narrativa, cinema, teatro*, Edizione Sinestesie, Avellino 2017, F. MONDA, *Moravia al cinema*, Youcanprint, Lecce 2016.

[16] MONICELLI, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., p. 1537. Nell'intervista rilasciata a Mino Monicelli Moravia arriverà a contraddirsi, affermando che il cinema è «un'arte, un'arte assolutamente», ivi, p. 1529.

[17] E. SICILIANO, *Moravia e il cinema*, in *Moravia al/nel cinema*, cit., p. 9.

[18] *Ibidem*.

e in questo si distingua dal teatro, che invece, nel suo «procedere per illuminazioni»[19], è più vicino alla poesia. Alla sacralità del teatro, «nel quale si dibattono i massimi problemi dell'uomo», lo scrittore arriva a preferire la prosaicità del cinema che, come il romanzo, «nasce nella strada, nella realtà quotidiana» e quindi meglio si adatta a completare la ricerca di realismo del narratore.

È nello stesso sguardo critico che meglio si esplicita questa attitudine alla ricerca di un'applicabilità alla vita quotidiana. In un articolo apparso su «L'Espresso» del 17 marzo 1968, parlando di *Escalation*, il primo film di Roberto Faenza, Moravia si domanda:

> che è essenzialmente un personaggio di film o di teatro o di romanzo? Diremmo che è una forma del giudizio morale preesistente – per così dire – al comportamento del personaggio stesso. In altri termini, il personaggio esiste prim'ancora che la sua esistenza sia dimostrata attraverso le sue azioni nella vicenda. D'altra parte, queste azioni saranno determinate dal rapporto tra il personaggio e il suo autore, rapporto appunto, basato sul giudizio morale. Il quale potrà avere diverse angolazioni, da quella più indulgente dell'identificazione simpatica a quella più aspra dell'accusa satirica. In questo secondo caso al giudizio morale subentra il moralismo, che ne è la deformazione passionale[20].

Nel recensire il film di Franco Zeffirelli *Fratello sole, sorella luna* nel 1972, Moravia si domanda quale debba essere il compito di un recensore. Di fronte a un film «di cui non c'è niente da dire» si chiede come si debba comportare il critico: deve tacere «o invece spiegare, appunto, perché non c'è niente da dire?»[21]. Le questioni intorno a cui si deve interrogare il giudizio dello spettatore sono quelle fondamentali «nell'esercizio della critica: cosa ha voluto fare l'autore? C'è riuscito?»[22]. Vedendo il film di Zeffirelli l'impressione di Moravia è che «così le intenzioni come i risultati rimangono al di fuori della considerazione critica in quanto non stanno a indicare la presenza di quelle ambizioni espressive che sole interessano (o dovrebbero interessare) il critico»[23]. Il disegno del regista mira a spettacolarizzare la figura di San Francesco, muovendosi tangenzialmente alla cinematografia commerciale, di cui imita le tecniche espressive. Secondo il recensore, al desiderio di mettere in scena la propria visione del personaggio e i propri sentimenti, Zeffirelli ha sostituito la preoccupazione per l'effetto da indurre nello spettatore, secondo una modalità che si ascrive generalmente al «cinema di cassetta»[24]. Pur non essendo un film commerciale, tipologia da cui la scrittura critica moraviana si tiene sempre a distanza («perché i film commerciali posseggono una metafora, sola e scontata:

[19] Monicelli, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., p. 1527.
[20] Moravia, *Machiavelli entra in fabbrica*, in Id., *Cinema italiano*, cit., p. 700.
[21] Id., *Un'aureola di spettatori*, ivi, pp. 882-884, p. 883.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*.

quella del denaro e del successo»[25]), *Fratello sole, sorella luna* sembrerebbe aver attinto alle modalità espressive del genere, per ottenere maggiore presa sullo spettatore. «Uomo di spettacolo», Zeffirelli mira a «far spettacolo»: non stupisce dunque «che nel suo film sono spettacolari non solo le sequenze di per sé spettacolari ma anche quelle che non lo sono né dovrebbero esserlo»[26]. Mentre nota come siano costruiti in direzione spettacolare e sensazionalistica non solo i grandi affreschi storici delle sfilate dei cavalieri o delle udienze papali, ma anche le scene mistiche e intime che rappresentano la religiosità e la carità cristiana del santo, Moravia riconduce l'atteggiamento del regista a quello descritto da Guy Debord nel suo saggio sulla *Società dello spettacolo*. L'idea debordiana della vita sociale come spettacolarizzazione, in cui ogni aspetto del vissuto si risolve in una rappresentazione, serve a Moravia per definire l'operazione di Zeffirelli, denunciando una perdita di verità storica del ritratto del santo in favore della costruzione di un personaggio a uso del grande pubblico.

Senza entrare nell'analisi del film, il recensore sceglie di pronunciarsi attraverso una netta classificazione, che già vale come giudizio critico. Come chiarisce nel finale del suo testo, Moravia ha ritenuto preferibile parlare «dei problemi che il film involontariamente solleva» piuttosto che «rifiutare in blocco», convinto che «il rifiuto e la negazione sono sempre poco remunerativi»[27].

Agli obiettivi e alle ragioni ispiratrici dell'esercizio critico Moravia rimanda anche nel recensire *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni nel 1970. Come spesso accade nelle pagine della sua rubrica, il film offre l'occasione per una riflessione teorica ed estetica che esula dalla contingenza per allargarsi su questioni di ampio respiro. Dal film di Antonioni in particolare lo scrittore trae un ragionamento sulla narratività o allusività del cinema, che distingue tra pellicole «che raccontano eventi che si verificano nel tempo» e pellicole che sconvolgono l'ordinaria successione per sconfinare «fuori della durata narrativa»[28]. In particolare, Moravia prova a rispondere all'incomprensione sorta intorno al film ascrivendolo alla seconda tipologia, perché «la maledizione finale proietta il film fuori del tempo per mezzo di un potente scatto morale»[29]. La chiave di lettura attraverso cui interpretare *Zabriskie Point* è poetica e visionaria, perché nel finale apocalittico si deve vedere «una "profezia" di tipo biblico illustrata col mezzo moderno del cinema»[30]. La «sproporzione tra l'esile storia d'amore e l'apocalisse finale» che è stata osservata dai detrattori del film serve a Moravia per riflettere sull'esigenza di una lettura non tradizionale, alla ricerca di uno sviluppo logico con «un inizio, uno

[25] *Moravia al/nel cinema*, cit. p. 22: «La classificazione per generi è del tutto arbitraria. C'è una sola classificazione valida: quella che divide i film in due categorie, quella dei film commerciali e quella dei film d'autore. Io m'interesso solo ai film d'autore perché i film commerciali posseggono una metafora, sola e scontata: quella del denaro e del successo».

[26] MORAVIA, *Un'aureola di spettatori*, cit., p. 883.

[27] Ivi, p. 884.

[28] MORAVIA, *È esplosa pure l'arte di Antonioni*, ivi, pp. 812-818, p. 816.

[29] ID., *La profezia non è più di moda*, ivi, pp. 806-811, p. 810.

[30] Ivi, p. 809.

sviluppo e una conclusione», ma «come la rappresentazione del conflitto di due opposte visioni del mondo»[31]. Se guardato come scontro tra istinto di vita e istinto di morte, «tra concezione ludica e concezione utilitaria della vita», il film acquista coerenza e logicità, come dimostra il finale in cui Moravia vede un riferimento alla questione termonucleare e quindi una «profezia del disastro atomico»[32].

A un analogo sfasamento tra rappresentazione e senso letterale rimanda l'interpretazione del cinema pasoliniano e in particolare di quei film che offrono un'«illustrazione cinematografica» di testi «di cui si è convenuto dire che appartengono al patrimonio culturale dell'umanità»[33]. Nel *Vangelo secondo Matteo* (ma vale anche per il *Decameron* e poi per i *Racconti di Canterbury*), Moravia racconta di come il regista abbia scelto di attenersi più alla ricezione passiva dei testi che alla loro interpretazione, cercando di cogliere il senso comune «cioè il senso di tutto ciò che sfugge alla moda, alla storia, al tempo»[34]. Alle critiche di chi si sorprendeva che Pasolini si fosse mantenuto fedele alle Scritture nonostante la propria visione marxista, Moravia risponde mettendo l'accento sulla natura popolare del cristianesimo pasoliniano, «che gli ha permesso da un lato di illuminare il carattere rivoluzionario del messaggio cristiano, dall'altro di recuperare la bellezza che è nel testo del Vangelo e nelle interpretazioni che ne ha dato l'arte di tutti i tempi»[35]. Nel costruire il suo personaggio «duro, violento, iconoclasta» e non controriformistico, Pasolini si avvale di silenzi e reticenze, che colmano l'insufficienza veristica della parola. Nell'identificare in questo una debolezza di un film, che non riesce a offrire «la trascrizione cinematografica d'un linguaggio […] denso e […] ricco di metafore, come quello del Vangelo», Moravia conferma la posizione espressa in una lettera a Pasolini, in cui rimproverandolo di estetismo sostiene che «la parola al cinema non *abbia* una funzione espressiva cioè estetica ma informativa», perché «la parola al cinema potrebbe benissimo, è vero, essere altrettanto e anche più espressiva dell'immagine. Ma allora sarebbe un doppione dell'immagine». D'altra parte, secondo lui, «la letteratura si giova della parola […] il cinema dell'immagine»[36].

Mentre Pasolini lo accusa di essere ancora attaccato a posizioni illuministe e positiviste e di non riuscire dunque a leggere il film come un'esperienza metalinguistica, in cui la parola diventa segno, Moravia osserva come nel comico cinematografico la parola possa essere superflua. È il caso della riflessione sulla comicità di *Totò a colori* che offre allo scrittore l'occasione per distinguere due differenti tipologie di recitazione. All'interprete, che suscita il riso con un personaggio in cui «si incarna di solito qualche ben nota e riconoscibile debolezza umana o stortura sociale», si aggiunge il clown, che

[31] Id., *È esplosa pure l'arte di Antonioni*, cit., p. 812.
[32] Ivi, p. 814.
[33] Moravia, *Eros parla in dialetto*, ivi, pp. 851-854, p. 852.
[34] *Ibidem*.
[35] Moravia, *Il predicatore iconoclasta*, ivi, pp. 552-555, p. 552.
[36] Monicelli, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., p. 1530.

«non interpreta un personaggio in quanto è un personaggio lui stesso»[37]. La differenza principale tra le due figure comiche consiste nel fatto che l'interprete cerca di entrare in comunicazione con il pubblico, con cui vuole «condividere […] la stessa scala di valori», mentre il clown rifugge ogni contatto e ogni scambio con lo spettatore. Se tra il pubblico e l'interprete comico esiste un orizzonte emotivo e morale comune, su cui si fonda il rovesciamento, nei confronti del clown si percepisce una evidente dimensione di incomunicabilità. Il clown è infatti caratterizzato da un aspetto fisico che lo distingue nettamente dagli altri: «i clown che non dispongano di queste deformazioni naturali se le creano con acconci atteggiamenti, modi di vestirsi, truccature grottesche e ridicole»[38]. Moravia nota come gli attori clown insistano sulla propria condizione di diversità, che sottolineano con smorfie, tic e lazzi «che non permettono di comunicare e, appunto per questo, fanno ridere»[39]. Rientra in questo genere di comicità la maschera di Totò, che il recensore analizza cominciando dalla faccia a «zig-zag», in cui «la fronte contraddiceva al lungo naso» e «gli occhi gli occhi globosi e di espressione triste contrastavano con la bocca enorme e ridanciana»[40]. La comicità di Totò può rinunciare alla comunicazione e alla parola, perché la sua grande maschera funziona anche soltanto apparendo in scena.

Nonostante la predominanza dell'immagine sulla parola, il cinema può essere più utile del giornalismo nell'approfondimento della realtà. È la conclusione a cui giunge Moravia recensendo il documentario *12 dicembre* sulla strage di piazza Fontana, che secondo lui «dimostra una volta di più la superiorità dell'informazione cinematografica rispetto a quella giornalistica»[41]. Pur notando «una qualità d'arte che va al di là del progetto politico»[42], il film ideato da Pasolini per raccontare l'attentato alla banca dell'Agricoltura sembra a Moravia una possibile risposta a quella «mancanza di informazione della stampa, dell'opinione pubblica e degli organi di polizia e della magistratura» che era stata denunciata dall'*Appello per un'azione antirepressiva* apparso su «Nuovi argomenti»[43]. Nella sua incapacità di restituire una verità univoca, ma invece cogliendo la «realtà contraddittoria ma completa»[44], il documentario riesce a offrire un volto ai protagonisti di una vicenda che i giornali hanno raccontato in poche righe, così confermando la teoria di Marshall McLuhan che considera il cinema un mezzo di comunicazione caldo.

Sono anche le interpretazioni attoriali a consentire al film di colpire lo spettatore. È il caso di Gian Maria Volonté, «attore straordinario» che offre numerose prove della

[37] MORAVIA, *L'umorismo nascosto in uno starnuto*, ivi, pp. 874-875, p. 874.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*.
[40] Ivi, p. 875.
[41] MORAVIA, *Quel lungo dicembre del '69*, ivi, pp. 885-887, p. 885.
[42] *Ibidem*.
[43] *Appello per un'azione antirepressiva*, in MORAVIA, *Impegno controvoglia. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, a c. di R. PARIS, Bompiani, Milano 2008, p. 151: l'appello era apparso su «Nuovi Argomenti», 16, ott-dic 1969.
[44] MORAVIA, *Quel lungo dicembre del '69*, cit., p. 885.

sua bravura, ma nel *Caso Mattei* di Francesco Rosi si rivela addirittura «eccellente»[45]. Mentre osserva come il regista abbia messo in atto una strategia che è quasi una sua cifra stilistica, ovvero la creazione di «una personalità potente rivissuta dalla macchina da presa in maniera musiva, corale e ambigua»[46], Moravia ragiona sulla figura di Enrico Mattei, interrogandosi sulle ragioni del delitto. Arriva pertanto a capires come l'assassinio sia stato determinato dalla mancanza di «una borghesia e una cultura egemoniche» che lo sostenessero e che Mattei sia rimasto vittima di uno scontro dovuto al fatto che «la grandezza materiale dei fini pare giustificare tutti i mezzi»[47].

Compito del critico è comprendere le intenzioni del regista e intuire quale sia il reale di cui ha voluto offrire una rappresentazione, anche guidando lo spettatore laddove i simboli e le immagini metaforiche potevano fuorviare l'interpretazione. Moravia interviene in tal senso soprattutto per i film che sono stati oggetti di censura, in cui intravede un'esigenza di cambiamento che la società sembrerebbe non riuscire ad accettare. È in particolare il caso di *Ultimo tango a Parigi* a sollevare l'indignazione del critico cinematografico, che si batte contro la lettura pornografica della pellicola. Nella recensione apparsa sull'«Espresso» all'indomani dell'uscita nelle sale, Moravia racconta la trama del film, ma subito ne sminuisce la portata, affermando che, pur nel suo essere costruito su un pretesto romanzesco, l'intreccio è quasi privo di eventi e invece ricco «di situazioni simboliche e ideologiche» la cui «filigrana freudiana è piuttosto visibile»[48]. Il critico legge il film come una dialettica tra Eros e Thanatos, nella quale l'erotismo sia sinonimo di vita. Nell'anonimato della loro relazione, i due protagonisti scoprono una dimensione di autenticità che i legami sociali e sentimentali hanno smarrito. Bernardo Bertolucci non ha voluto offrire una rappresentazione realistica, ma ha proposto, secondo Moravia, «una critica molto aspra della civiltà occidentale» in cui solo la dimensione erotica può consentire all'uomo di «raggiungere l'espressione completa, ottenere il recupero totale della realtà»[49].

Dialogando sul «Corriere della Sera» con il teologo gesuita Domenico Grasso a proposito del film, Moravia ne sostiene la natura ideologica, che lo rende quasi un'allegoria di vita. Alle accuse di pornografia che l'interlocutore rivolge all'opera di Bertolucci, lo scrittore risponde respingendole e spostando l'attenzione sul concetto di volgarità, che comunque non riconosce a *Ultimo tango a Parigi*. Come negli Stati Uniti, dove non esistono censure, ma si lasciano i film liberi di circolare, secondo Moravia gli spettatori dovrebbero essere nelle condizioni di poter giudicare e di scegliere un cinema lontano dalla volgarità. È compito della critica specializzata guidare il pubblico verso opere di valore estetico: «chiunque vada al cinema e si imbatta in un brutto spettacolo, è punito

[45] Id., *Machiavelli a cavallo di una bomba*, ivi, pp. 871-873, p. 873.

[46] *Ibidem*.

[47] Ivi, p. 872.

[48] Moravia, *Se mi sposi ti ammazzo*, ivi, pp. 907-909, p. 908.

[49] *I nuovi confini tra sesso e morale [dialogo tra Moravia e padre Grasso su «Ultimo tango a Parigi»]*, ivi, pp. 910-916, p. 910.

dalla sua ignoranza»[50]. Non sarà a questo punto necessario l'intervento della censura, perché il singolo spettatore potrà giudicare con i suoi parametri estetici «con la convinzione piuttosto democratica che, da un insieme di opinioni si ottenga un giudizio finale generalizzato»[51].

Parlando della censura dei *Racconti di Canterbury* e di *Ultimo tango a Parigi* Moravia arriva a sostenere che il problema non è «che uno dei tanti aspetti di un'altra questione più generale e certamente più importante e cioè: quale paese vuole che sia l'Italia»[52]. Pur nella tortuosità della sua sintassi, più mentale che linguistica, il critico pone chiaramente il problema etico al centro dell'attenzione critica. Parlare di cinema significa «portarsi dietro il proprio bagaglio culturale», raccontare «convogliando nella descrizione l'oggetto e il commento critico insieme», rappresentare cercando «il senso della vita nel senso politico, rapporti sociali, umani, psicologici, erotici»[53].

[50] Ivi, p. 915.
[51] *Ibidem*.
[52] MORAVIA, *Lapalisse fa il censore*, ivi, pp. 916-918, p. 916.
[53] MONICELLI, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., p. 1539.

Laura Nay

Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»: il Novecento di Carlo Levi

«Che romanzi volete che ci siano, dopo Auschwitz e Buchenwald?»: è sufficiente questa domanda per suggerire l'idea di Novecento del pittore-letterato-medico Carlo Levi[1]. Il secolo che ci siamo lasciati alle spalle non è stato per lui tanto quello della paura, come i titoli dei suoi celebri *pamphlet* potrebbero suggerire (*Paura della libertà* e *Paura della pittura*), quanto quello degli effetti che la paura può generare in coloro che, non essendo capaci di «sopportar*e*» la libertà, avvertono la «necessità, tutta umana, di creare degli istituti e dei riti permanenti e inattaccabili dai terribili cambiamenti che la libertà produce o può produrre»[2]. Molti anni sono trascorsi fra queste parole pronunciate da Levi in un'intervista del '74 e *Paura della libertà* scritto nel '39 alla vigilia dell'invasione tedesca, anni densi di avvenimenti storici che alterano gli equilibri politici e mutano radicalmente la percezione che l'uomo ha di se medesimo. Lontano appare il momento allorché, «sulla spiaggia di La Baule», Levi ha vissuto l'attimo in cui la vicenda storica – il «vento di morte» che soffiava impetuoso «dissolv*endo*» «in nebbia» «tutti i dati di una civiltà» – e quella individuale – la scomparsa del padre che lo proiettava «in quel punto della vita in cui non ci si può più voltare indietro» – si erano dolorosamente congiunti[3]. Eppure da lì Levi era partito per «fare il punto», per confessarsi («confessione» è *Paura della libertà*), per prendere coscienza di un «passato […] morto», di un «presente» «incerto e terribile» e di un «futuro misterioso», per comprendere come «ogni uomo nasce dal caos, e può riperdersi nel caos», «viene dalla massa per differenziarsi» ma può «perder forma e nella massa riassorbirsi» a meno che, nella storia come nella vita del singolo individuo, non si trovi, fra i «due opposti processi di differenziazione e di indifferenziazione», l'attimo in cui entrambi «coesistono»: l'«atto creatore»[4]. Cosa si celi dietro al

[1] C. Levi, *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1989, p. 57.

[2] Id., *Il racconto della vita*, in Id., *Un dolente amore per la vita. Conversazioni radiofoniche e interviste*, a c. di L.M. Lombardi Satriani e L. Bindi, Donzelli, Roma 2003, p. 61.

[3] Id., *Prefazione alla prima edizione di «Paura della libertà»*, in Id., *Scritti politici*, a c. di D. Bidussa, Einaudi, Torino 2001, p. 217.

[4] Ivi, pp. 217, 219, 133-134.

caos, all'«indifferenziato», all'«indistinto originario»[5], è difficile dirlo: certo ognuno di noi sperimenta su di sé il «doppio sforzo fra due morti», quella «caotica prenatale» e «il naturale spegnersi e finire», sebbene non sia la morte fisica che Levi teme, bensì quella di chi, con l'«azione», si allontana dall'indifferenziato per «vuota ragione egoistica», o all'opposto non sa differenziarsi e resta schiavo «dell'inesprimibile», trascinato inerte dal «flusso dell'indifferenziato». A tutto questo ci si può sottrarre grazie all'«*avvenimento*», ovvero al «prodotto dell'attività umana in quanto creatrice, ricca cioè nello stesso momento di differenziazione e di indifferenziazione, di individualità e di universalità»[6]. Una formula non facile da applicare, che lascia aperta la domanda da dove si debba prendere le mosse: Levi parte dai «punti vuoti» che scandiscono parimenti la «vita di tutti» e la «storia»[7]. Non è qui tanto in discussione l'idea di crisi del Novecento, che certo appartiene a Levi, quanto la di lui istintiva attrazione per l'attimo in cui tutto si immobilizza, si cristallizza[8], in cui il fluire del tempo si arresta, perché in quell'attimo epifanico l'uomo comprende, per illuminazione piuttosto che per ragionamento, la vera «chiav*e* del mondo»[9]. Così i «periodi confusi e apparentemente privi di senso», le «ore vuote di tedio e di apatia», gli anni in cui la storia evenemenziale tace e «pare che nessun fatto avvenga» diventano importanti, si riflettono nei libri «e soprattutto nei quadri», che «sono sempre mitici paesaggi dell'anima, e non possono essere privi di questi boschi intricati e senza strade, di queste paludi, di questo tedio ozioso e notturno»[10]. «Ho sempre diffidato delle pitture troppo belle, dove non c'è rottura alcuna, né alcun punto vuoto, e uno stile uguale si sparge dappertutto come la nafta iridescente dei bastimenti nell'acqua cheta dei porti; e dei critici che esaltano questa compitezza grammaticale, questa unità di stile, come il sommo, unico bene»[11]: muove da qui Levi per tracciare un bilancio del Novecento, della crisi dell'arte e del romanzo che non sanno dar voce alla «contemporaneità» della «foresta»[12].

«Poesia […] in versi, […] in prosa, in pittura, in forme plastiche, in note, in spazi […] in tutte le sue multiformi e infinite manifestazioni» è l'arte per Levi, «linguaggio espres-

[5] «Con gli archetipi di Jung si spiega il carattere fortemente emotivo delle forme più indeterminate, e il significato di quanto c'è di *caos indifferenziato* nella mia pittura. Forse anche la *sensualità*?», così in un'agenda del '33 custodita presso il Fondo Carlo Levi di Alassio, R. GASPERINA GERONI, *Veder(si) allo specchio: Carlo Levi e la poetica del ritratto*, in «Poetiche», 1 2016, vol. 18, n. 44, p. 109 (c.vi d.a.).

[6] LEVI, *Paura della libertà*, cit., p. 134 (c. vo d. a.).

[7] ID., *L'Orologio*, cit., pp. 55, 54.

[8] Sulla «cristallizzazione amorosa» cfr. la lettera a Einaudi per la ristampa di *Cristo si è fermato a Eboli* del '63 (Einaudi, Torino 2014, p. XIX) e *La doppia notte dei tigli*, Einaudi, Torino 1959, p. 10. Il «peculiare realismo» di Levi può essere compreso solo partendo da qui, F. VITELLI, *Don Luigino recuperato. Primi documenti inediti e rari su Carlo Levi e la Lucania*, in «Forum Italicum», 2016, vol. 50 (2), p. 379.

[9] LEVI, *L'Orologio*, cit., p. 55.

[10] Ivi, p. 54.

[11] *Ibidem*.

[12] LEVI, *L'Orologio*, cit., pp. 57, 58. Sulla foresta metafora dell'inconscio in rapporto a Jung, cfr. G. FALESCHINI LERNER, *Sogno, memoria e storia: la Roma di Carlo Levi e Federico Fellini*, in «Poetiche», 1 2015, vol. 17, n. 42, pp. 128-132.

sivo dei sentimenti, […] parola rivelatrice»[13], «totalità» in cui «l'abisso […] prende forma senza diminuirsi, la passione […] si esprime senza urlo, l'uomo vi è intero, senza legami, sufficiente a se stesso»[14], «invenzione della verità, […] creazione per la prima volta […]: il momento in cui l'espressione coincide […] con la realtà»[15]. «Origine» dell'arte e «origine dell'esistenza della realtà» s'incontrano in un moto di «distinzione amorosa», di «conoscenza di un oggetto di un altro da sé»[16], per creare «valori validi per tutti»[17]. Tutto questo, su cui Levi tornerà ripetutamente, si chiarisce in quel particolare momento di sospensione, in quel «punto vuoto» che gli consente di comprendere come l'arte abbia perso le sue prerogative e sia diventata complice della crisi del Novecento: «la disgregazione totale, la rottura completa dei rapporti con la realtà e con se stessi, non si esprime […]. Pretendere di esprimere la disgregazione, la confusione, l'alienazione in modo disgregato, confuso e alienato non è che compiacimento, e ornamento, e falsificazione retorica: è un farsi complici e strumenti di quella condizione alienata e servile»[18]. Quello che Cézanne, «il primo e il maggiore pittore della crisi del mondo contemporaneo», non ha fatto[19], quello che Saba ha saputo evitare, perché l'«angoscia» «non passa nella sua poesia», ma è «il punto di partenza di un lungo viaggio, che porta alla sua risoluzione»[20]. La «pittura contemporanea» che inizia con la «molteplicità cézanniana» e «splende di disperata energia con Picasso», «con il realizzarsi nei fatti dei suoi vaticinii, è stata lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo» e all'artista, «Narciso

[13] C. Levi, *L'invenzione della verità*, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a c. di G. De Donato e R. Galvagno, Donzelli, Roma 2001, p. 51.

[14] Id., *Paura della libertà*, cit., p. 165. «Le componenti del discorso di Carlo Levi […] sono cultura e amore, e l'obiettivo su cui punta è la totalità […] un discorso onniculturale e onniamoroso […] un ordinamento del mondo secondo cultura e amore», I. Calvino, *Carlo Levi, un discorso totale* (1962), in Id.,*Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, II, p. 1963. Levi è uno «scrittore […] dedito alle cose, al mondo oggettivo, alle persone» e la sua scrittura è «puro strumento» del «rapporto amoroso col mondo, di questa fedeltà agli oggetti della sua rappresentazione», Id., *La compresenza dei tempi*, ivi, p. 1125.

[15] Levi, *L'invenzione della verità*, cit., p. 52. «È compito dell'arte dar nome alle cose: ed esse, senza il nome, sarebbero informi e mutile», Id., *Sempre caro mi fu…*, in Id., *Le tracce della memoria*, a c. di M. Pagliara, pref. di M. Guglielminetti, Donzelli, Roma 2002, p. 89 («La Nuova Stampa», 9/10/'57).

[16] Id., *L'invenzione della verità*, cit., p. 53.

[17] Id., *Incontro sulla cultura*, in Id., *Prima e dopo le parole*, cit., p. 65 («Realtà sovietica», aprile '62).

[18] Id., *Io non so se son valacchi*, ivi, p. 71 («L'Espresso», 3/6/'62). Anche la moderna architettura rifiuta l'elemento «rettorico o oratorio» in nome del «valore poetico», Id., *Considerazioni sulla architettura*, in Id., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a c. di P. Vivarelli, Donzelli, Roma 2001, p. 43 («Casabella», settembre '34).

[19] Cézanne dall'«ultimo momento di unità totale e laica dell'uomo» ricava la «potenza» necessaria per «tenere insieme le forze che tendono a separarsi», Id., *Cézanne e i Carracci*, in Id., *Lo specchio*, cit., p. 113 («Illustrazione Italiana», novembre '56).

[20] «L'angoscia universale dell'uomo, l'angoscia dell'esistenza» di Saba sono «il trauma della nascita e dell'esistere come individui: l'orrore della separazione», non «un dolore particolare e storico, ma universale e anteriore a ogni storia», Id., *L'angoscia di Saba*, in Id., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 209, 210. «Levi ci confessa così, in una profonda fraternità con l'esperienza di Saba, il senso del proprio impulso ad *abitare il mondo*, a cercare una solidale unità con le cose», G. Ferroni, *Nel cuore del mondo*, in *Verso i Sud del mondo. Carlo Levi a cento anni dalla nascita*, a c. di G. De Donato, Donzelli, Roma 2003, p. 110 (c.vi d.a.).

angosciato», non restava che guardare «nel profondo […] nelle tenebre elementari della Paura di esistere»[21]. Ma quel tempo è passato: oggi proprio gli artisti sono chiamati al «nuovo umanesimo», alla «riscoperta dell'uomo come unità e come rapporto»[22], all'arte come «espressione e conoscenza delle contraddizioni dinamiche della società e delle opposte tensioni della coscienza contemporanea»[23]. A Levi infatti non basta prendere atto delle difficoltà dell'arte novecentesca, del suo inscindibile legame con la società («la crisi dell'arte contemporanea è l'immagine di una società in crisi»), del suo inarrestabile «invecchiamento», né tanto meno dell'assediante solitudine a cui tutto questo condanna l'uomo moderno (Kafka, Picasso e Pavese sono i nomi che ricorrono)[24]. Levi cerca una risposta lontana dagli «atteggiamenti astorici contemporanei»[25] e che non sia non solo teorica, perché quest'«uomo che dipinge e scrive»[26], sono ancora parole sue, che «per tutta la […] vita rincor*r*e il sogno di armonizzare nell'unità testimoniale i suoi multiformi talenti»[27], sa che è dalla concretezza del reale che si deve partire, dall'«occhio», «canale privilegiato d'ogni operazione conoscitiva», perché, come spiega Calvino, «il metodo dello scrittore Carlo Levi non *è* diverso dal metodo del Carlo Levi pittore»[28]. Grazie allo sguardo, che si posa sul mondo interpretandolo, nasce «l'epica moderna», in cui tutto è «occhi, visione e immagine», quella del Visconti di *La terra trema* «che si contrappone» al «notturno» del romanzo verghiano[29]. Ma non sempre è possibile. Pen-

[21] C. LEVI, *Paura della pittura*, in ID., *Lo specchio*, cit., p. 23. «I tentativi di documentare, se non di esprimere, questa condizione di inesistenza e di volontario rifiuto di essere reali, non possono […] generare dei miti, che, per loro natura, sono realtà, espressioni non distinguibili dalla realtà, create con quelle», aggiunge Levi in un articolo degli anni '60. Galvagno rimanda a *Paura della libertà*, chiarendo come egli «identifi*chi* vichianamente nel "mito" il principio creativo dell'arte», ID., *Paura e coraggio dei miti*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 58, 88 («Il Saggiatore», primavera 1961-62). L'«*imago* di Narciso» è «mito fondatore, […] vera e propria matrice originaria, oltreché il *leitmotiv* dell'intera […] produzione figurativa» di Levi, GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze 2004, p. 15.

[22] C. LEVI, *Sul nuovo umanesimo*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 79, 80.

[23] G. DE DONATO, *Il cuore antico del futuro*, in *Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, a c. di EAD., Donzelli, Roma 2008, p. 4.

[24] C. LEVI, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 41, 44, 87.

[25] Per Levi «"moderno" in arte non può voler dire altro che "storico", partecipante e esprimente valori storici», cit. da un'agenda conservata nel Fondo Levi, Biblioteca Civica «Renzo Deaglio», L. BELTRAMI, *Carlo Levi: un archivio ad Alassio*, in *Carlo Levi ad Alassio: inventario delle carte*, a c. di ID., Sistema bibliotecario urbano «Renzo Deaglio», Alassio 2009, p. 13.

[26] C. LEVI, *Arte e ideologia*, in ID., *Il coraggio dei miti. Scritti contemporanei 1922-1974*, a c. di G. DE DONATO, De Donato, Bari 1975, p. 180. Fernandez vede nel «rifiuto a lasciarsi chiudere in una qualsiasi formula […] il grande sogno di una libertà sconfinata», *Uomini-dèi o uomini-piante*, in «Galleria», 1967, 3-6, a c. di A. MARCOVECCHIO, p. 161.

[27] B. FRABOTTA, *Poesia e testimonianza. «L'Orologio» di Carlo Levi*, in «Poetiche», 2015, cit., p. 15.

[28] CALVINO, *Presentazione a Cristo si è fermato a Eboli – 7 litografie di Carlo Levi*, in GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 211, 210. Sulla componente visiva della scrittura di Levi, cfr. G. FALESCHINI LERNER, *Carlo Levi's Visual Poetics*, Palgrave Macmillan, New York 2012 e D. STAZZONE, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, Papiro, Enna 2012.

[29] C. LEVI, *Le parole sono pietre*, Einaudi, Torino 1955, pp. 91, 92.

so alla prigionia e alla malattia, momenti che, in qualche misura, aprono e chiudono l'esistenza artistica di Levi[30]: «la vita della prigione ispira di per sé una gran calma e serenità (un po' come le malattie)», scrive alla madre nel '34, perché «la causa delle pene è tutta esterna», mentre «quando si è liberi non si può che accusare sé stessi delle proprie pene»[31]. Da qui scaturisce in Levi, fin dal carcere, la consapevolezza che «immaginare è davvero assai meno che vedere» e la certezza che la «pittura […] è un linguaggio che si crea facendolo», che «cresc*e* sopra se stesso quasi per una propria interna misura»[32], specie per un pittore come lui «che dipinge organicamente alla sua vita, con la stessa naturalezza di come vive»[33]. È sul «quaderno di prigione», «embrione della sua poetica»[34], che Levi appunta molte delle intuizioni che saranno alla base del suo fare artistico come pittore, ma anche come letterato, sebbene ancora «inesperto»[35]. La percezione del tempo, innanzitutto, «liscio e uguale», che chiede di essere «varia*to*, arricchi*to*, re*so* personale, amabile e vivo», perché il carcere ha creato una «frattur*a*» e «l'idea stessa del tempo ne *è* rima*sta* in certo modo interrotta»: «un giorno di prigione è qualcosa di incommensurabile», scrive Levi, «equivale a un secolo o a una eternità – a un vuoto secolo, a una inesistente eternità», «non è né di vita né di morte» e scivola via «in uno spazio altrettanto irreale»[36]. «Tempo non tempo» e «luogo non luogo»[37]: una sorta di sospensione sensoriale e percettiva, un susseguirsi di giorni raggrumati in un «attimo senza dimensione», perché «tutto *lì* è ristretto in un punto», senza passato, futuro o presente, «poiché non è dato un prima che lo preceda e un poi che ne nasca, e quello che avviene ha già, mentre avviene, il carattere fermo della memoria»[38]. «Tutto è in lei soltanto, e in lei identico», perché nella memoria le «cose stanno […] una vicina all'altra, in una pallida contemporaneità» – la «contemporaneità dei tempi», «orizzonte preliminare» del «sistema simbolico»[39] di Levi – «vecchiezza» e «giovinezza» coincidono fino all'«indistinto

[30] Prigione e confino sono «tempi in cui l'io è per motivi diversi chiuso in una piccolissima porzione del mondo», G. Ferroni, *Carlo Levi. «Cristo si è fermato a Eboli»: libro di frontiera*, in Id., *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999, p. 57.

[31] C. Levi, *È questo il "carcer tetro"? Lettere dal carcere 1934-1935*, a c. di D. Ferraro, Il melangolo, Genova 1991, p. 50. In una lettera del 27 aprile, Levi paragona carcere e ospedale, il prigioniero al malato e a chi vive in clausura (ivi, p. 62); analogamente in *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 141.

[32] Id., *È questo il "carcer tetro"?*, cit., pp. 100, 92.

[33] R. Guttuso, *Per Carlo Levi*, in «Galleria», cit., p. 264.

[34] A. Marcovecchio, *Il periplo del mondo*, ivi, p. 105.

[35] Levi, *È questo il "carcer tetro"?*, cit., p. 128.

[36] Ivi, pp. 46, 112.

[37] Ivi, p. 115. Cfr. M.A. Grignani, *Dal confino: poesie, lettere, romanzo*, in *Il germoglio sotto la scorza*, *Carlo Levi vent'anni dopo*, a c. di F. Vitelli, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1998, pp. 169-182, e *Carlo Levi. L'invenzione della verità. Testi e intertesti per «Cristo si è fermato a Eboli»*, a c. di Ead., Ed. dell'Orso, Alessandria 1998.

[38] C. Levi, *Quaderno di prigione* in *Introduzione* di Pagliara a Id., *Le tracce della memoria*, cit., p. XXXV.

[39] F. Contorbia, Un volto che ci somiglia: *Carlo Levi e l'«Umile Italia»*, in *Carlo Levi: le parole sono pietre*, a c. di G. Ioli, Ed. Biennale «Piemonte e Letteratura», San Salvatore Monferrato 1997 p. 163.

originario»[40]. A distanza di quasi trent'anni, nel rileggere *Quaderno di prigione*, Levi comprende come in quelle pagine il «mondo fuori» avesse ripreso consistenza («sentivo che senza di esso lo spazio e il tempo non esistevano, e che tutto avrebbe perso attributi e carattere di realtà se non fossi riuscito a riportarlo lì dove era, come cosa presente, nella memoria»), e le «figure descritte o ricreate» avessero «riempi*to* e ripopola*to* la solitaria inesistenza e inanità di quel luogo-non luogo»[41]. Non solo: lì Levi aveva indicato nel ritratto il mezzo espressivo per «negli altri ricer*care* e rintracci*are* se stesso» («il se stesso di quel particolare momento» o «quello che rimane […] del vagheggiamento di sé») dando voce non all'«amore di sé», ma alla «scoperta prima dell'immagine […] della sua distinzione dalle acque caotiche e dal nero-verde informe della selva». «Se la prima immagine è quella di sé come altro, il ritratto è l'immagine dell'altro come se stesso», scrive Levi, perché lì l'artista, «Narciso rovesciato», «ripropone e ritrova quel suo archetipo, quella sua forma prima, in tutte le infinite cose, e vi si rispecchia per dimenticarsi di sé e per comprendersi»[42]. È un movimento a ritroso che porta Levi a guardare in quel caos primigenio – «sfuggente, ineffabile, sempre retrorso, in qualche modo sacro, contenuto della prima figurazione» – e a entrare in rapporto con l'«Altro» che è «storia, ragione, tempo, vicenda, religione, vita, racconto, fantasia, dimensione, prospettiva, rapporto […] frammento di esistenza, aspetto istantaneo di una entità temporale», «chiuso in una sua forma di tempo, […] avvolto nel processo della storia»: «questa realtà, questo se stesso altro, questo Altro se stesso, è il *ritratto*», conclude Levi[43]. Durante la prigionia a prevalere è l'«obiettivo» grazie al quale «stabili*re* l'alterità», così come «in un altro tempo di chiusura, di ferocia e di solitudine», quello di *Cristo si è fermato a Eboli*[44], quando ad avere la meglio sono i «contenuti», la «descrizione» «ascetica e spoglia», che per il contadino lucano è «rivelazione della propria esistenza, […] dell'esistenza del mondo»[45]. Il fare artistico di Levi è «come le onde di un mare»: alle volte «prevale il se stesso», altre «l'oggetto […] sottoposto […] alla deformazione fantastica», ma al centro vi è sempre il ritratto che cattura la «verità illuminante» prima che sia inghiottita dall'oblio, perché lì «la scoperta […] quando avviene è istantanea, […] subito certificata […] resa durevole nell'opera», «permane come organismo autonomo e

[40] LEVI, *Quaderno di prigione*, cit., p. XXXV.

[41] ID., *I ritratti*, in ID., *Lo specchio*, cit., pp. 11, 12.

[42] Ivi, pp. 9, 10. «Il *Narciso* che Carlo Levi ha dipinto non è più se stesso, ma è il Narciso che scoprendo l'immagine di se stesso scopre se stesso oggettivamente, e scopre l'oggettività del reale, […] Levi […] ha creduto di restituire attraverso la pittura la realtà, una realtà scoperta narcisisticamente e nello stesso tempo oggettivamente, quindi in un modo ambiguo e curioso, estremamente drammatico, e affascinante», P.P. PASOLINI, *La pittura di Carlo Levi*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, con un saggio di C. SEGRE, cronologia a c. di N. NALDINI, Mondadori, Milano 1999, II, p. 2648.

[43] LEVI, *I ritratti*, cit., pp. 10, 11 (c.vo d.a.). Sul ritratto in rapporto a Lacan cfr. R. GALVAGNO, *Parola e immagine. La doppia pratica poetica di Carlo Levi*, in ID., *Oltre la paura*, cit., pp. 32-37.

[44] LEVI, *I ritratti*, cit., p. 12. Cfr. N. COCCIA, *L'arse argille consolerai. Carlo Levi, dal confino alla Liberazione di Firenze attraverso testimonianze, foto e documenti inediti*, ETS, Pisa 2018.

[45] LEVI, *I ritratti*, cit., p. 13.

vivo», perché lì «nasce una forma, una forza, un potere, che è quello libero e assoluto, della *realtà*», perché «nulla è escluso […], neanche le forme cosiddette astratte o pure», perché «tutta la pittura è ritratto» persino «gli alberi» e «certe ore del tempo, e luci e incanti naturali»[46].

Il «racconto» di Levi è «fatto di paesaggi e di ritratti», osserva Calvino, perché «il descrivere, il ritrarre […] equivale a un'evocazione della sostanza simbolica, che deve agire di per sé, col minimo possibile di progettazione, di schematizzazione, di riduzione a cifra stilistica da parte dell'artista, del poeta»[47]. Levi racconta così il reale, grazie alla pittura e alla letteratura, due «modi insieme distinti e identici di essere», «del tutto autosufficienti»[48] – sebbene il primo sia nato spontaneamente fin dall'infanzia, il secondo sia frutto di una acquisizione tardiva – che collaborano in «una diversa luce» perché, sono parole sue, «con la pittura […] sono andato scoprendo me stesso, con la scrittura il mondo»[49]. Una scoperta che, attraverso la pagina scritta, avviene per gradi: *Paura della libertà* («il primogenito», quello che gli ha dato «il maggior piacere intellettuale»[50]), *Cristo si è fermato a Eboli*, «l'espressione del rapporto con una realtà immobile, la scoperta della relazione amorosa con […] un mondo distinto da sé»[51] (la «scoperta prima di un mondo nascente e delle sue dimensioni, e del rapporto di amore che solo ne rende possibile la conoscenza»[52]; «il figlio dell'amore e quello che è andato più lontano»[53]), l'*Orologio*, in cui quel mondo prende «vita e movimento», diventa «animato e mosso dalla pura energia liberata»[54] (l'«immagine complessa e tutta presente di una svolta decisiva della storia di tutti e di ciascuno, e insieme del senso della infinita contemporaneità del tempo»[55], «quello che *gli* assomiglia di più»[56]), *Le parole sono pietre*[57] fatto di «cose più semplici e modeste»[58], dove il «movimento si obiettiva nell'azione, entra nella realtà come organismo» e «si apre alla parola»[59].

È un percorso che conduce Levi fino agli anni in cui più forte si fa l'impegno politico iniziato nel '63 e che terminerà nel '72[60], poco prima della malattia e di *Quaderno a can-*

[46] Ivi, pp. 14, 17, 21 (c.vo d.a.).

[47] Calvino, *Presentazione*, cit., pp. 210, 213.

[48] C. Levi, *Tra pittura e scrittura*, in Id., *Un dolente amore per la vita*, cit., p. 80 («Il Corriere della Sera», 1960).

[49] Ivi, p. 79.

[50] Ivi, cit., pp. 79-80.

[51] Id., *L'invenzione della verità*, cit., p. 54.

[52] Id., *Le parole sono pietre*, cit., p. VI.

[53] Id., *Tra pittura e scrittura*, cit., p. 80. Sulla lettura neorealistica del romanzo cfr. G. De Donato, *Carlo Levi e la narrativa del dopoguerra*, in *Il germoglio sotto la scorza*, cit., pp. 205-219.

[54] Levi, *L'invenzione della verità*, cit., p. 54.

[55] Id., *Le parole sono pietre*, cit., p. VI.

[56] Id., *Tra pittura e scrittura*, cit., p. 80.

[57] A cui Levi affianca, nell'intervista del '60, *Il futuro ha un cuore antico*. *Ibidem*.

[58] Levi, *Le parole sono pietre*, cit., p. VI.

[59] Id., *L'invenzione della verità*, cit., p. 54.

[60] Cfr. M. Flores, *Gli interventi al Senato di Carlo Levi*, in «Forum Italicum», cit., pp. 593-599.

celli. Ancora un quaderno, perché nuovamente la scrittura non può distendersi secondo la ben nota «teoria della composizione ondosa»[61], ma deve fare i conti con le sbarre, non quelle della prigione, ma quelle di legno che reticolano la pagina che Levi compone nella quasi totale cecità («perché continuo a scrivere a cancelli fra le sbarre delle finestre della prigione della pagina»[62]). E ancora la memoria, quella «riflessiva»[63] di un io che sembra aver fatto propria l'«anticipazione e rovesciamento del tempo» e il «raccontar*si* prima di esser nato» sterniani[64]. Sono molti i fili che legano Levi a Sterne[65], ma ciò che lo interessa adesso è «l'invenzione dell'Io come motivo essenziale e forma della realtà» e ancora lo interessa «la durata, che si sostituisce al tempo», durata di cui Levi aveva discusso, guardando al cinema, fin dal '34[66]. «La morte sta nascosta negli orologi […] la morte, che è il tempo, il tempo dell'individuazione, della separazione»[67]: per questo Shandy «non vuol nascere, perché non vuol morire» e si sottrae alla «linea retta» della narrazione che lì conduce, frantumandola con continue digressioni «complesse, aggrovigliate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce»[68], una sorta di «magistrale montaggio» come quello, fatti i debiti distinguo, che secondo Levi pratica Walt Disney nel suo mondo dove «non c'è più posto per la morte»[69]. In Sterne il tempo è quello della «fantasia […] lunghissimo, quasi eterno», perché «l'arte dello scrivere» si fa «arma di difesa», «*pagina marmoreggiata*, turbinosa e labirintica: il simbolo caotico di una durata prenatale»[70]. Levi come Sterne allora? Direi di no. Anche Levi vuole sottrarsi alla morte, a quel particolare tipo di morte di cui si diceva, con il fare artistico, che ora però non può più essere «obiettivo»[71]. Così all'«autobiografia pittorica» progettata in carcere[72],

[61] LEVI, *I ritratti*, cit., p. 15.

[62] ID., *Quaderno a cancelli*, cit., p. 107. Il lessema «cancelli» rimanda alla necessità di difendere, di «proteggere» l'artista dalla Futilità, GALVAGNO, *Carlo Levi*, *Narciso e la costruzione della realtà*, cit., pp. 61-63 poi in EAD., *Carlo Levi. Dalle «Lettere dal carcere» (1934-1935) a «Quaderno a cancelli»*, in *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, a c. di G. TRAINA e N. ZAGO, Bonanno, Acireale-Roma 2009, pp. 515-517.

[63] G. DE DONATO, *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Dedalo, Bari 1998, p. 203.

[64] C. LEVI, *Il Tristram Shandy di Sterne*, in ID., *Prima e dopo le parole*, cit., p. 148.

[65] *Ibidem*..

[66] LEVI, *Il Tristram Shandy di Sterne*, pp. 150, 151. ID., *Cinematografo*, in ID., *Lo specchio*, cit., p. 59 («La Cultura», marzo '34).

[67] ID., *Il Tristram Shandy di Sterne*, cit., p. 153. Sulla metafora dell'orologio cfr. GALVAGNO, *Parola e immagine*, in *Oltre la paura*, cit., pp. 27-31.

[68] LEVI, *Il Tristram Shandy di Sterne*, cit., p. 153. Anche Levi «dilaziona» qualcosa, «la propria presenza all'evento cruciale, il fallimento del governo Parri e la conferenza stampa convocata dal premier al Viminale il 24 novembre», M.A. GRIGNANI, F. MILONE, *«Un altro tempo che è quello della fantasia»*, in «Forum Italicum», cit., p. 495.

[69] C. LEVI, *Il deserto della paura*, in ID., *Lo specchio*, cit., p. 77 («La Nuova Stampa, 25/02/'55).

[70] ID., *Il Tristram Shandy di Sterne*, cit., pp. 153, 154 (c.vo d. a.).

[71] Un «duplice rifiuto», perché Levi «respinge contemporaneamente l'oggettività di maniera e la pura soggettività», J.P. SARTRE, *L'universale singolare*, in «Galleria», cit., p. 260 (trad. di A. MARCOVECCHIO).

[72] LEVI, *È questo il "carcer tetro"?*, cit., p. 124.

attraverso i romanzi letti da Sartre ancora come «momenti di un'autobiografia»[73], Levi giunge a una nuova galleria di «travestimenti»[74]. Il cerchio si chiude: l'ultima opera torna a farsi, come *Paura della libertà*, «confessione» scritta in un «punto vuoto» avvertito ora più drammaticamente, perché si è spezzata la «totale armonia» dell'artista «con il mondo»[75]. Il tempo cessa di essere attimale e lo spazio si allarga per accogliere un libro «lunghissimo e sterminato», perché «altrettanto lungo e sterminato» appare ora «il cerchio del tempo e lo spazio dell'impedimento» nel «mondo della futilità assoluta»[76], dove Levi fa i conti con l'«insufficienza dell'Ideologia e della Univocità» e con una «nuova dimensione e conoscenza del reale»[77]. Nasce così l'«autoritratto ideale» del diabetico, un «modello d'atteggiamento verso il mondo»[78], ma anche quello del «guerriero birmano» che giace «dimenticato […] sotto uno degli spalti di un castello sconosciuto che non si sa se egli dovesse difendere o conquistare», «obliquo, con la testa in basso, in una penombra non consolata dal cielo», chiuso nella propria solitudine per non aver saputo «serbare quel cerchio perfetto, quella sfera simbiotica» frantumatasi con la morte della madre, eppure in grado di cogliere «una realtà altra, un assoluto altro che tuttavia essendo altro da sé, è ancora, e con maggior verità, sé stesso»[79]. E nasce qui il guerrigliero Vietcong, che avverte «la propria vaga identità con il birmano», anch'egli «pervenuto o caduto» in una «risaia inondata», «immerso in qualcosa che è diverso da sé ma che tuttavia non è che sé stesso, un sé stesso liquefatto, sanguinificato, sudorizzato»[80]. Attraverso le «porte aperte»[81] della memoria e del sogno[82], Levi ripercorre asistematicamente la propria vita e la propria opera e tramite l'«occhialino» – che, come la malattia, è «nello stesso tempo, difesa, fuga, evasione, cura»[83] – ha ancora un rapporto, sebbene parziale, con la realtà e lo racconta grazie al «linguaggio di acqua-tessuto»[84]. È questa l'ultima tappa del viaggio di Levi nel Novecento[85], la più sofferta, come rivela l'estremo ritratto che egli offre di sé, con un «viso» «forse ancora quello di allora», ma segnato dalla «leggera sottigliezza malinconica»[86] di chi ha attraversato l'«assoluta Futilità», l'«alterità […] al mondo della

[73] Sartre, *L'universale singolare*, cit., p. 260.
[74] Levi, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 198.
[75] L. Saba, *Testimonianza*, in Levi, *Quaderno a cancelli*, cit., p. IX.
[76] Ivi, pp. 3, 11.
[77] A. Jacomuzzi, *Carlo Levi: le poesie*, in *Carlo Levi: le parole sono pietre*, cit., p. 50.
[78] I. Calvino, *Carlo Levi, «Il quaderno a cancelli»*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1127.
[79] Levi, *Quaderno a cancelli*, cit., pp. 26, 27, 31.
[80] Ivi, p. 162.
[81] Ivi, p. 81.
[82] Sul rapporto fra sogno-viaggio-memoria, cfr. *I tre contadini*, cit. da V. Zaccaro, *I viaggi, le immagini, i volti*, in *Oltre la paura*, cit., p. 137.
[83] Levi, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 75.
[84] Ivi, p. 215.
[85] C'è «continuità» fra quest'opera e le precedenti, rispetto alle quali rappresenta una «esaltata radicalizzazione», De Donato, *Le parole del reale*, cit., pp. 201, 202.
[86] Levi, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 203.

storia ed anche a quello tradizionale dei miti»[87], l'«Oltretomba […] senza neppure la grazia del colore degli asfodeli»[88], oltre le «poltiglie di tenebra slabbrate dai lumi d'umide vive mucose»[89] e «gli abissi umidi e materni»[90], ma caparbiamente rivolto a «quel mondo antico, originario, oscuro, terrestre, vitale» perché «è esso il filo indistruttibile che lega le cose in una identità sempre diversa, e piena di tutte le forme possibili; e che, di fuori o di dentro, al lume del mattino o nella notte bendata, può essere guardato»[91].

[87] JACOMUZZI, *Carlo Levi: le poesie*, cit., p. 52.

[88] LEVI, *Quaderno a cancelli*, cit., p. 9.

[89] E. SACERDOTI (C. LEVI), *Il naturalismo essenziale della pittura di Carlo Levi*, in G. DE DONATO, S. D'AMARO, *Un torinese al Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005, p. 71.

[90] ID., *Paura della libertà*, cit., p. 132.

[91] ID., *Quaderno a cancelli*, cit., p. 203.

Giorgio Nisini

Gentilini, De Angelis, Minguzzi: tre saggi d'arte di Pasolini del 1943

1.

Tra gennaio e giugno del 1943 Pier Paolo Pasolini pubblica sulle riviste «Il Setaccio» e «Signum» tre brevi scritti d'arte dedicati alle opere di Franco Gentilini, Luigi De Angelis e Luciano Minguzzi[1]. Nello stesso periodo, sempre sul «Setaccio», firma un commento all'articolo *Pittura francese 1900-1940* di George Bresson, una presentazione dedicata alla Galleria Ciangottini di Bologna e il resoconto di una mostra collettiva di artisti friulani che si era tenuta pochi giorni prima a Udine[2]. L'interesse storico-artistico che attraverserà in vari modi e tempi tutta l'esistenza di Pasolini è in questa fase al massimo dell'intensità: in quei primi mesi del 1943, infatti – oltre a dedicarsi al disegno e alla pittura, attività che raggiungerà i risultati più interessanti in alcune tele del dopoguerra, tra cui la famosa serie degli autoritratti (*Autoritratto con la vecchia sciarpa*, 1946; *Autoritratto con fiore in bocca*, 1947 ecc.) – il giovane Pasolini sta scrivendo una tesi di laurea sull'arte italiana del Novecento, di cui arriverà a comporre solo i primi tre capitoli dedicati a Carrà, De Pisis e Morandi (la tesi andrà smarrita durante la fuga dai tedeschi dopo l'armistizio dell'8 settembre)[3]. A fargli da relatore avrebbe dovuto essere Roberto Longhi, i cui corsi universitari sui *Fatti di Masolino e Masaccio*, seguiti all'Università di

[1] P.P. Pasolini, *Personalità di Gentilini*, in «Il Setaccio», gennaio 1943, III, 3; Id., *Giustificazione per De Angelis*, in «Il Setaccio», marzo 1943, III, 5; Id., *Luciano Minguzzi*, in «Signum», 10-25 giugno 1943, 16/17; poi tutti in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1999, pp. 31-33, pp. 47-48 e pp. 58-68. Si veda anche M. Ricci (a c. di), *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio» (1942-1943)*, Cappelli, Bologna 1977.

[2] Pasolini, *Commento allo scritto del Bresson*, in «Il Setaccio», aprile-maggio 1943, III, 6/7; Id., *Una mostra a Udine*, in «Il Setaccio», aprile-maggio 1943, III, 6/7; Id., *Galleria Ciangottini*, in «Il Setaccio», gennaio 1943, III, 3. I primi due testi sono ora raccolti in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 49-54 e pp. 55-57; la presentazione della Galleria Ciangottini è ripubblicata in D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, in «Arte a Bologna», 1992, 2, p. 169.

[3] Sull'episodio N. Naldini (a c. di), *Cronologia*, in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. LXIII. Pasolini ne fa cenno nel post scriptum di una lettera a Luciano Serra del 26 gennaio 1944; cfr. Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, Einaudi, Torino 1986, p. 189.

Bologna durante il primo anno accademico, erano stati per Pasolini una vera e propria "rivelazione". Sarà lui stesso a ricordarlo, anni dopo, in una recensione al volume *Da Cimabue a Morandi*, apparsa sul settimanale «Tempo» nel gennaio del 1974 (poi raccolta postuma, da Graziella Chiarcossi, in *Descrizioni di Descrizioni*, 1979)[4]. Longhi, riletto attraverso quest'antologia dei suoi scritti d'arte – curata dall'altro grande maestro di Pasolini, Gianfranco Contini – viene ricordato in quella «piccola aula» dell'ateneo bolognese come una figura «carismatica» e quasi astratta, con cui lo scrittore sentiva di essere in un «rapporto ontologico» che esulava da qualsiasi «precisazione pratica» («Non potevo credere che, prima e dopo aver parlato in quell'aula, egli avesse una vita privata, che ne garantisse la normale continuità»). La figura di Longhi, con le sue «meravigliose capacità istrioniche», le «sue gioiellerie severe», possedeva per Pasolini «l'irrealtà di un'apparizione»: «*Era*», egli stesso, «un'apparizione», una «Rivelazione», che gli aveva, appunto, *rivelato* l'evoluzione delle forme e il loro contrapporsi attraverso stili e scuole della grande pittura italiana del passato. La «vitale, esaltante, accanita, ossessiva ricerca di Longhi», prosegue Pasolini, «consiste sostanzialmente nel far coincidere la verità critica con i vari aspetti che la realtà doveva assumere nei pittori lungo i secoli»; in questo senso le forme rinvenibili nei grandi maestri dell'arte italiana, da Giotto a Caravaggio, non andavano intese come semplici contenitori di senso o come segni di un racconto iconografico, ma rappresentavano la manifestazione «della realtà» nel suo svolgersi storico, il suo trasparire nelle pieghe più varie della rappresentazione: dal «manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine», dal «Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un Santo o di un altro astante».

L'interpretazione di Pasolini, che è il Pasolini del 1974, un Pasolini che ricerca nel se stesso di trentacinque anni prima le tracce di quello che fu il vero elemento rivelatore longhiano, si muove in perfetta coerenza con le riflessioni che negli stessi anni stava portando avanti in ambito cinematografico, soprattutto le riflessioni di fine anni Sessanta poi raccolte in *Empirismo eretico*. Tuttavia si tratta di un ricordo fuorviante, se non addirittura manipolatorio, che può essere utilizzato solo come presunta impressione nell'animo del giovane studente: è il Pasolini cinquantenne che vede in Longhi quello che il Pasolini non ancora diciottenne[5] poteva solo intuire («solo dopo, Longhi è diventato il mio vero maestro»). La vocazione pasoliniana «a fare storia di se stesso»[6], quella che Robert Gordon ha definito «impulse to autobiography»[7], rischia infatti di caricarsi di un'implicita volontà da stratega, ovvero quella spinta a ricostruire «il proprio passato [...] quasi sfidando po-

[4] PASOLINI, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Masaccio*, in «Tempo», 18 gennaio 1974; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di SITI e DE LAUDE, vol. II, Mondadori, Milano 1999, pp. 1977-1982. Tutte le citazioni che seguono sono tratte da questa edizione.

[5] Nell'estate del 1939 Pasolini, essendo stato promosso in terza liceo con una media molto alta, salta l'anno scolastico successivo e si presenta agli esami di maturità in autunno. Nell'anno accademico 1939-1940 è già iscritto alla facoltà di lettere di Bologna; cfr. NALDINI, *Cronologia*, cit., p. LIV.

[6] G. BORGHELLO (a c. di), *Interpretazioni di Pasolini*, Savelli, Roma 1977, p. 111.

[7] R.S.C. GORDON, *Pasolini: forms of subjectivity*, Clarendon Press, Oxford 1996, pp. 1-2.

lemicamente «tutte le congetture e le supposizioni dei critici»[8]. Quando Pasolini infatti scrive che il suo «ricordo personale di quel corso» è prima di tutto «il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di "forme"»[9], possiamo ritenerlo sincero? Aveva, cioè, consapevolezza – o parziale consapevolezza – di questioni teoriche che svilupperà molti anni dopo? Difficile rispondere a questa domanda, si dovrebbe entrare nel vasto e ben più complesso problema dell'attendibilità della memoria personale, su cui hanno riflettuto a lungo storici e filosofi in tutto l'arco del Novecento (Bloch, Halbwachs, Fussell ecc.); più utile, semmai, ai fini del nostro discorso, rileggere alcune ulteriori suggestioni che troviamo in un altro testo pasoliniano degli anni Settanta, apparso in francese nel volume *Écrits sur la peinture* (1974). Ancora una volta l'autore rievoca le straordinarie lezioni longhiane, e lo fa partendo da una domanda: «Che cosa è un maestro?»:

> Intanto si capisco soltanto *dopo* chi è stato il vero maestro: quindi il senso di questa parola ha la sua sede nella memoria come ricostruzione intellettuale anche se non sempre razionale di una realtà comunque vissuta. Nel momento in cui un maestro è effettivamente e esistenzialmente maestro, cioè prima di essere interpretato e ricordato come tale, non è dunque maestro; nel senso reale di questa parola. Egli viene vissuto: e la conoscenza del suo valore è esistenziale[10].

Ricostruzione intellettuale e realtà vissuta: due ante di uno stesso dittico, che ci dicono come in fondo Pasolini ricomponga sì, a posteriori, un ricordo ormai lontano nel tempo, con il rischio della manipolazione biografica – tattica o involontaria che sia (fare storia di se stesso) – ma parallelamente proceda sul terreno di un'esperienza su cui di fatto ha costruito una parte centrale della sua passione e della sua visione dell'arte. Pasolini diciassettenne assorbe le lezioni di Longhi come un trauma culturale, le assorbe esistenzialmente, le vive – prima ancora che come contrapposizione di forme pittoriche – come *rivelazione* di una cultura «alternativa all'intera realtà fino a quel momento conosciuta». L'attendibilità del suo ricordo passa allora in secondo piano, lasciando piuttosto spazio a un'altra questione: come quelle lezioni e rivelazioni si tradussero nella lettura che egli sviluppò, in quegli anni universitari, nei suoi primi scritti storico-artistici?

2.

Il rapporto tra arti plastico-figurate e Pasolini, soprattutto sul versante cinematografico, è stato più volte oggetto d'analisi da parte della critica, che ha provato in vario modo e in più tempi a mettere a fuoco i debiti e le citazioni, spesso molto esplicite, presenti nelle

---

[8] A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965, p. 435.

[9] Pasolini, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Masaccio*, cit., p. 1978.

[10] Il testo, in italiano, da cui è tratta la citazione, è apparso per la prima volta in Pasolini, *[Che cosa è un maestro?]*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., pp. 2593-2594.

composizioni sceniche, nei costumi, nelle immagini e nei caratteri fisiognomici di molti personaggi dei suoi film[11]. Altrettanto indagato il Pasolini pittore e storico dell'arte, non tanto nel quadro di un discorso complessivo – ma qui ricordo almeno i lavori monografici di Galluzzi e Zigaina[12] – quanto all'interno di contributi singoli, come ad esempio negli interventi di Trento, Pauletto, Costa, Trione, Campus, o nel recente saggio, dalla natura più trasversale, di Alessandra Sarchi[13].

In questo articolo propongo alcune riflessioni in margine ai tre scritti d'arte citati nel precedente paragrafo, non solo per intercettare la presenza di un'eventuale lente longhiana – e Longhi, va detto, tornerà a più riprese nella vita di Pasolini, che gli dedicherà la sceneggiatura di *Mamma Roma* e lo ritrarrà in alcuni disegni realizzati nella Torre di Chia – ma anche per enucleare uno schema interpretativo che lo scrittore stava collaudando in quegli anni, e da cui si delinea una primitiva forma di estetica figurativa che interessa anche la letteratura. D'altra parte la storia dell'arte, così centrale, abbiamo visto, nel Pasolini di quel periodo, non fu la sola esperienza paradigmatica di quel 1943 – uno tra gli anni più belli della sua vita, come lo definirà egli stesso nell'introduzione *Al lettore nuovo*[14] –: ci fu anche la scoperta dell'eros casarsese, quel «continuo turbamento senza immagini e senza parole»[15] che più avanti lo solleciterà alla composizione di *Atti impuri*; ci fu la recensione di Contini alle *Poesie a Casarsa*, che lo proietterà per la prima volta sullo sfondo di un'attenzione critica nazionale[16]; ci fu, ancora, la turbolenta fase della caduta del fascismo, che coincise con la sua chiamata alle armi e l'avventurosa fuga, subito dopo l'armistizio, nel materno Friuli[17].

---

[11] Si vedano almeno G.P. BRUNETTA, *Temi della visione di Pier Paolo Pasolini*, in «Italian Quarterly», autunno 1980, XXI, 82/83; A. MARCHESINI, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron*, La Nuova Italia, Firenze 1994; F. S. GERARD, *Una passione per le immagini! Ricordi figurativi di Pasolini (1983-2001)*, in *Corpi / Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, a c. di P. KUON, Peter Lang, Pieterlen-Bern 2001; M. BALBI, *Pasolini, Sade e la pittura*, Falsopiano, Alessandria 2012.

[12] F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994, prevalentemente dedicato alle interferenze figurative nella produzione letteraria di Pasolini. Al lavoro pittorico sono invece dedicati i volumi di Zigaina, in particolare: G. ZIGAINA, *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941/1975*, Scheiwiller, Milano 1978; G. ZIGAINA, A.B. OLIVA, *Disegni e pitture di Pier Paolo Pasolini*, Balance Rief, Basilea 1986.

[13] TRENTO, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini*, cit.; ID., *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolino e di Masaccio*, in D. FERRARI, G. SCALIA, *Pasolini e Bologna*, Pendragon, Bologna 1998; G. PAULETTO, *Nella luce candida e cruda*, e A. COSTA, *Un "Capriccio dolcemente robusto"*, entrambi apparsi in *Pier Paolo Pasolini, Dai campi del Friuli*, Catalogo Mostra, Villa Manin di Passariano 1995; V. TRIONE, *Pasolini pittore fragile. Elegiaco e senza rabbia dipinse soprattutto se stesso*, in «Il club del La Lettura», Corriere.it, 3 aprile 2012; S. CAMPUS, *Sotto il segno della contaminazione. Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini*, in «ArcheoArte», 2010, 1, pp. 3-18; A. SARCHI, *La folgorazione visiva di Pier Paolo Pasolini*, in EAD., *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Bompiani, Milano 2019, pp. 111-132.

[14] «Sfollammo a Casarsa proprio quell'inverno, e il '43 resta uno degli anni più belli della mia vita»; PASOLINI, *Al lettore nuovo*, introduzione a *Poesie*, Garzanti, Milano 1970, p. 8.

[15] Cfr. NALDINI, *Cronologia*, cit., p. LXII.

[16] G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile1943.

[17] Cfr. NALDINI, *Cronologia*, cit., p. LXIII.

Questa serie di eventi, che avrà conseguenze non solo biografiche, ma anche nella direzione intellettuale di Pasolini – spingendolo sempre più sul versante della ricerca poetica e della confessione autobiografica, ma anche, dopo la perdita della tesi di laurea, a un ricentramento dei suoi studi universitari sulla letteratura, con il testo dedicato alla lirica pascoliana – avranno un'incidenza soprattutto tra la primavera e la fine dell'estate, quando Pasolini riprenderà con ancora più consapevolezza il suo lavoro stilistico sul dialetto friulano e comporrà il primo nucleo de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*[18]. Durante l'inverno, però, Pasolini si muove ancora nel solco di una "cotta" storico-artistica, quella «breve stagione di discepolanza diretta»[19] da Longhi che nei suoi limiti cronologici massimi corrisponde al soggiorno universitario bolognese. A incoraggiarlo in tal senso fu anche Francesco Arcangeli, assistente dello stesso Longhi, a cui l'anno precedente aveva mostrato i suoi quadri: «Il giudizio è incoraggiante», scrive Naldini, «e Pier Paolo pensa a un suo futuro di pittore e di storico dell'arte»[20].

In questa rete di sollecitazioni e influssi intellettuali, in cui senz'altro il clima culturale di Bologna ebbe un ruolo centrale – qui si svolse anche la formazione cinematografica di Pasolini, con le rassegne organizzate da Renzo Renzi presso il cineforum del Guf[21] – l'autore pubblica i suoi primi due testi d'argomento figurativo: la presentazione delle attività espositive della Galleria Ciangottini e l'analisi di alcune opere del pittore faentino Franco Gentilini, di cui erano stati messi in mostra diciotto disegni raccolti in catalogo proprio da Arcangeli[22]. L'articolo su Gentilini, che è stato confrontato da Dario Trento con un coevo intervento dello stesso Arcangeli[23], ci consente di presumere, o perlomeno immaginare, un metodo di lavoro che Pasolini stava probabilmente sperimentando anche nella stesura della tesi di laurea perduta. La sua analisi si struttura in alcuni nuclei argomentativi, che potremo così riassumere: 1) i disegni di Gentilini hanno «qualche cosa da dire»[24] e mostrano una personalità già molto decisa, sulle cui fonti Pasolini azzarda i nomi di Maccari, tra i moderni, e Goya acquafortista tra gli antichi; 2) per definire i caratteri di tale personalità l'autore tenta un «discorso sul mezzo grafico», dove a risaltare è l'uso molto consapevole dello strumento espressivo, che rende i disegni «decisi, precisi, compatti, costruiti senza mai cedere a inviti marginali», e soprattutto realizzati

[18] Cfr. Lettera a Luciano Serra del 26 gennaio 1944, in Pasolini, *Lettere*, cit., p. 188.

[19] Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli*, cit., p. 65.

[20] Naldini, *Cronologia*, cit., p. LXI.

[21] Cfr. R. Renzi, *Pasolini come compagno di scuola*, in *L'ombra di Fellini. Quarant'anni di rapporti con il grande regista e uno Stupidario degli anni Ottanta*, Dedalo, Bari 1994; poi, col titolo *Quasi un compagno di scuola*, in *Pasolini e Bologna*, cit.

[22] La mostra si tenne dal 17 al 31 gennaio proprio presso la Galleria Ciangottini, a cui Pasolini, nello stesso numero de «Il Setaccio» in cui appare l'articolo su Gentilini, dedica un breve profilo (per entrambi gli articoli cfr. *supra*, note 1 e 2); cfr. F. Arcangeli, *Disegni di Gentilini*, Catalogo della Mostra, Galleria Ciangottini, Bologna, 17-31 gennaio 1943; poi in Id., *Arte e vita. Pagine di Galleria, 1941-1973*, vol. I, Accademia Clementina-Boni, Bologna 1994, pp. 55-56.

[23] Cfr. Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli*, cit.

[24] Questa e le citazioni seguenti sono tratte da Pasolini, *Personalità di Gentilini*, cit., pp. 31-33.

al di fuori di «ogni casualità»; 3) in quest'ultimo aspetto s'insidia per Pasolini il principale rischio dell'opera di Gentilini: «la prevalenza dell'intelletto», il «cerebralismo», «deformazioni e concettualismi troppo freddamente scoperti»; 4) la conseguenza, sul piano «morale», è una «forse arida e giovanile freddezza di fronte al mondo», che viene così guardato «ironicamente, e giudicato crudelmente, con una sofferenza ormai fatta leggerezza, quasi di sfida». Un esempio è dato da uno dei diciotto disegni, «uno fra i meno belli e fra i più interessanti», che rappresenta una «disgrazia marina»: Gentilini si pone di fronte al tragico senza *pietas*, con freddezza intellettuale, appunto, in una «grottesca e distante ricostruzione dei gesti»; 5) una «meno intellettuale compartecipazione» al mondo, conclude Pasolini, potranno dare alla grafia di Gentilini «una più pura e intima espressione, […] che venga a rappresentare la realtà, con una più comunicata, e semplice e penetrante tristezza».

Il giudizio dello scrittore si fonda dunque sulla partecipazione morale ed emotiva dell'artista all'universo che lo circonda, che non deve essere raffreddata, ma semmai potenziata, dal pieno controllo dello strumento formale. Quest'ultimo, però, non è dirimente; lo si vede chiaramente nelle opere di Luigi De Angelis, pittore ischitano di cui Pasolini esamina, sul numero di marzo de «Il Setaccio», «un gruppo di quadri vecchi giunti a Bologna»[25], tra cui una festa paesana, un gruppo di barche in rada (forse coincidente con *Barche nel molo*) e una *Marina d'Ischia* riprodotta in testa alla recensione. L'impostazione dell'analisi segue lo stesso schema: anche qui il primo passaggio è la messa a fuoco di possibili derivazioni e fonti, ma non tanto per accostamenti di tratto, a parte una qualche vicinanza con Rousseau, quanto per sottrazioni: «niente fauvismo, niente espressionismo, niente primitivismo». L'arte povera di De Angelis, il suo esibito dilettantismo (di professione era un barbiere), le rappresentazioni sporche e grigie, quasi senza colore, lo inquadrano piuttosto in una «povera metafisica». L'interpretazione di Pasolini deriva ancora una volta da un discorso sul mezzo grafico; e lo fa prendendo come esempio il quadro che ritrae la festa paesana, uno «tra i meno belli», proprio come lo era la «disgrazia marina» di Gentilini. L'uso di un prodotto mediocre come paradigma di uno stile è a sua volta paradigmatico del modo di procedere di Pasolini, che sembra trovare l'autenticità là dove c'è una flessione di estetismo e concettualismo; «il mezzo pittorico» con cui è reso il quadro è in effetti «dei più miseri», tanto che l'atmosfera «tristissima e non terrena, simile a quella ottenuta appunto nella pittura metafisica di un De Chirico», sebbene qui abbassata a livello stilistico e tonale, «nasce quasi dalla trascuranza del pittore, dalla confusa e povera scelta di colori». Ne consegue un effetto poetico prima ancora che pittorico, così come poetica è la resa dell'altro quadro, le barche in rada, che sempre grazie alla povertà tecnica consegna uno «stesso desolato sentimento […] metafisico». Eppure, come Gentilini, anche De Angelis corre un rischio, sebbene di natura opposta: se nel primo artista l'eccesso di controllo inclinava la pittura verso l'intellettualismo e la freddezza poetica, qui il dilettantismo formale, quando ambisce, come in altri quadri più

[25] Questa e le citazioni seguenti sono tratte da PASOLINI, *Giustificazione per De Angelis*, cit., pp. 47-48.

tecnicamente riusciti come *Marina d'Ischia*, ad effetti d'arte, si carica di uno «squillante suono di pittura». Per questo, chiude Pasolini, la «povera metafisica» di De Angelis è il suo limite, «ma anche il suo intimo modo di essere che gli dà coscienza e gli configura teoricamente e poeticamente il mondo». La «semplice e penetrante tristezza» che difettava in Gentilini diventa qui «una confusa e opaca malinconia».

Lo schema d'analisi pasoliniano non subisce grandi variazioni nel terzo articolo d'arte apparso nel '43, stavolta non più su «Il Setaccio», ma sul quindicinale dei fascisti universitari trevigiani «Signum», a cui Pasolini era stato invitato a collaborare da Carlo De Roberto[26]. Oggetto della recensione è lo scultore e medaglista bolognese Luciano Minguzzi, sui cui Pasolini porta avanti una lettura più articolata, che ancora una volta parte dall'indicazione di possibili fonti e modelli (tra cui la scuola di Arturo Martini e Giacomo Manzù). Il cuore dell'analisi, che prende a campione alcune opere realizzate tra gli anni Trenta e Quaranta, tra cui il bassorilievo *La protezione della madre e del fanciullo* e i due bronzi *Eva* e *La moglie di Lot*, si sviluppa di nuovo sul rapporto tra misura formale e spessore lirico. È nel difetto di questa dialettica che si definisce, per Pasolini, il principale limite di Minguzzi, ovvero la «mancanza di un'atmosfera poetica in cui tutti i suoi personaggi respirino e si muovano, come in un mito»[27]. A compensarlo, però, a differenza di Gentilini, è la padronanza del mezzo espressivo, soprattutto «per quello che riguarda più propriamente la "scultura"». Nella «compatta, densa, pacata» figura di Eva, o nella «solenne e raccolta placidità» della *Moglie di Lot*, la «poesia non si affida a elementi esteriori […] ma [a] un vigore puramente plastico», bilanciando così «la scarsezza immaginativa» di Minguzzi «con una fantasia solida, precisa, composta, senza molta varietà». La perizia tecnica produce così una poesia iconica, di secondo grado, potremmo dire, che trasforma i volumi bronzei delle sue figure in «volumi psicologici», come accade ad esempio «nella serie felice» dei ritratti, dove spiccano «fanciulli dolcissimi […] nella loro umana verità che viene come cantata nostalgicamente».

Il metodo di lettura che emerge in questi primissimi scritti d'arte – a cui si potrebbero aggiungere le note apparse nel resoconto della mostra di Udine, dove ad esempio Pasolini individua «in una casta saggezza di visione» i motivi poetici dell'incisore Virgilio Tramontin, o nella resa figurativa delle «calde membra» della *Ragazza seduta* di Ernesto Mitri una «melanconia lontana e dolce» – procede attraverso il ricorrere di alcuni passaggi interpretativi: l'attenzione filologica per le fonti, chiaro segnale del suo apprendistato longhiano, l'analisi dettagliatissima delle tecniche di composizione (grafiche, pittoriche, plastiche ecc.), dunque dello stile e del linguaggio grammaticale utilizzato dai vari artisti, la ricerca in quella grammatica dei limiti o dei punti di forza dei risultati figurativi, che sono sempre imprescindibilmente legati all'emergere di *pathos* con il mondo (nostalgia, melanconia, tristezza ecc.), e quindi, quasi crocianamente, di una poesia; infine la stretta correlazione tra l'affiorare di questa poesia e la regressione di ogni intellettualismo o

[26] Lo ricorda Pasolini stesso in una lettera a Luciano Serra del dicembre 1942; cfr. Pasolini, *Lettere*, cit., pp. 146-147.

[27] Questa e le citazioni seguenti sono tratte da Pasolini, *Luciano Minguzzi*, cit., pp. 58-68.

vuoto formalismo pittorico. Sono tutti aspetti, a ben vedere, che trovano riscontro in altre zone della poetica pasoliniana che si stava formando in quegli anni, a partire dalla ricerca di autenticità, anche là dove questa emerga nei risultati tecnicamente meno riusciti – e forse per questo, lo si diceva sopra, paradigmatici. Del resto già nello stesso periodo si trovano esempi di traduzione verbale di suggestioni visive, come il *David* accosciato di Manzù (1938), che riappare nelle *Poesie a Casarsa* (*Per il "David" di Manzù*); o si evidenzia una pratica di lavoro che affiora anche nelle pagine di critica letteraria; basti pensare alla lettura della nuova prosa d'arte fatta in margine a due testi di Romano Bilenchi e Mario Luzi, dove ancora Pasolini ricerca nello stile e nella forma l'emergere di un sentimento poetico declinato in dimensione malinconica e crepuscolare[28]; o ancora nella recensione all'antologia *Lirici nuovi* curata da Anceschi, il cui limite viene rintracciato dall'autore in un eccesso di preziosità letteraria («in questo "puro gusto letterario" è da ricercarsi quella debolezza, che […] ci fa guardare amaramente queste pagine»)[29].

Per qualche tempo, ad eccezione di un articolo su Paolo Weiss apparso tre anni dopo nel catalogo di una mostra[30], Pasolini non scriverà più d'arte. Per avere un nuovo micro corpus di scritti sul tema bisognerà attendere il biennio '47-'48, quando si occuperà in varie sedi di altri pittori friulani (Anzil, De Rocco, Turrin, Zigaina ecc.)[31]. Ma in generale la sua produzione storico-artistica non sarà molto estesa, almeno in termini quantitativi: l'influsso artistico permarrà su un altro livello, a un livello di visione del mondo, potremmo dire, di sguardo *sul* mondo, che troverà varie espressioni non solo, e soprattutto, nel cinema, ma più in generale nel suo particolare modo di inquadrare la realtà e renderla (o formarla, o deformarla), con particolare vocazione visiva.

[28] «Una profonda e ostile tristezza punge sotto la pagina, un accoramento chiuso e irrisolvibile, un rimpianto senza consolazione […] a cui la forma non dà sollievo, ma li acuisce»; PASOLINI, *Dino e Biografia a Ebe*, in «Il Setaccio», febbraio 1943, III, 4; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 36.

[29] PASOLINI, *Commento a un'antologia di Lirici nuovi*, in «Il Setaccio», marzo 1943, III, 5; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 39-46.

[30] PASOLINI, *Paolo Weiss*, in *Paolo Weiss*, Edizioni della Piccola Galleria, Roma 1946; poi in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 181-192.

[31] PASOLINI, *La luce e i pittori friulani*, in «Il Messaggero veneto», 21 settembre 1947; ID., *Il ritratto a Udine*, in «Il Mattino del popolo», 12 ottobre 1947; ID., *I termini di Anzil*, in *Una mostra di Anzil e Furlan*, Udine, 29 novembre-15 dicembre 1947; ID., *Antologia di Zigaina*, in «Il Mattino del popolo», 8 gennaio 1948; ID., *Pitture di Zigaina*, in «Il Mattino del popolo», 7 dicembre 1948; ora tutti in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit.

Simona Onorii

Per una mappa dell'esotico: «La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio

«Ex Oriente lux! […] La lumière vient de l'Orient»[1] è questo l'incipit del capitolo di Edouard Schuré apparso per la prima volta sulla rivista la «Revue des deux mondes» il 15 novembre 1893 e successivamente in volume.

A questo testo guarda d'Annunzio drammaturgo quando si trova a comporre *La Gioconda*. Il testo di Schuré è conservato al Vittoriale, nella Prioria, in duplice copia una delle quali si trova nella Stanza del Monco (1907) e presenta qualche segno di lettura; l'altra copia, in un'edizione precedente (del 1898), è sistemata negli scaffali della Stanza del Labirinto. Già Andreoli aveva sottolineato che «a fare da guida al viaggio immaginario dall'Egitto mussulmano a quello "immémorial" dei Faraoni è proprio Edouard Schuré con i suoi *Sanctuaires d'Orient*»[2]. Ma ovviamente il suo nome si aggrega a un'ampia rosa di nomi-referenti a cui l'autore s'ispira per ricostruire il viaggio portato in scena attraverso le parole di Cosimo Dalbo. Oltre a Schuré bisogna tenere presenti: Gaston Maspero con *Les contes populaires de l'Egypte ancienne*, Luis Malosse e le sue *Impressions d'Egypte*, come pure Paul de Saint-Victor i cui testi sono ancora consultabili al Vittoriale con vari segni di lettura.

Il motivo iniziale della tragedia è rintracciabile già nel dicembre 1897, come possiamo leggere nel carteggio Duse-D'Annunzio in cui l'attrice, in un momento di profonda comunione spirituale e d'intenti, gli scrive di percepire l'agitarsi in lui di una materia nuova[3]. La composizione è avviata quando d'Annunzio è a Roma, ma concretamente compiuta nel suo primo tempo di permanenza alla Capponcina, l'antica villa dei Capponi da lui affittata nel marzo 1898 e per lui ristrutturata eliminando l'antico arredo per soddisfare le sue numerose esigenze in materia di "abitazione" – esigenze che da sin dai primi giorni

[1] E. Schuré, *L'Égypte musulman – Le Caire et ses mosquées*, in «Revue des deux mondes» 15 novembre 1893, pp. 277-307, p. 277.

[2] A. Andreoli, *Note e notizie*, in G. D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a c. di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, 2 voll., II, Mondadori, Milano 2013, p. 1127.

[3] E. Duse, G. d'Annunzio, «*Come il mare io ti parlo». Lettere 1894-1923*, a c. di F. Minnucci, Bompiani, Milano 2014, p. 174: «Tu sei tutto pieno di una nuova cosa – Io l'ho sentito. Aiutati. Lavora prima di partire per "laggiù"».

romani avevano caratterizzato l'abitatore cui tutto ciò che è superfluo è necessario –, come ci testimonia sia il ricordo di Benigno Palmerio che il carteggio tra d'Annunzio e il giovane di Guardiagrele a cui era stato demandato tale compito: «Mi spiegò, poi, la ragione che lo aveva condotto a Firenze. Voleva trovare nei dintorni della città una villa signorile, lontana dai rumori della strada, collocata piuttosto in alto e nascosta il più possibile nel verde genuino della campagna»[4].

È proprio in questa serafica atmosfera che d'Annunzio lavora ad alcune delle sue opere più importanti: in campo teatrale è questa la sede per esempio in cui prendono corpo i versi della *Francesca da Rimini*; sul versante lirico la Capponcina diviene il luogo in cui il fiume di poesia porta a compimento i primi moti delle *Laudi*.

La tragedia dal titolo leonardesco è strutturata secondo un'ordinata distribuzione degli spazi, quasi tutti in un'antitesi piuttosto accentuata tra loro: il nucleo fondamentale è il binomio casa-studio costruito dall'opposizione dei due elementi, come chiaramente si evince dalle didascalie cui è demandato il compito di creare di fronte agli spettatori un ambiente ben caratterizzato e individuato[5].

Attorno a questo doppio paesaggio interno si diramano i due spazi "minori", sempre però costruiti in dialogo con quelli della dimora familiare e dello studio dello scultore: ovvero la Marina di Pisa, ambientazione del IV atto, e la presenza dell'esotico Cairo descritto dall'esploratore Cosimo Dalbo.

Dalbo rappresenta un tipo di esploratore che condivide i suoi tratti principali con l'amico Guido Boggiani[6], pittore e fotografo vicino all'ambiente dalla «Cronaca Bizantina», il quale ebbe modo di visitare e studiare l'America Meridionale, in particolare l'Argentina, il Paraguay e la regione interna del Gran Chaco, ancora profondamente inesplorato.

Boggiani viene a incarnare la figura di un nuovo tipo di esploratore, non più corrispondente all'immagine stereotipata di metà Ottocento dell'uomo nerboruto, ma il cui stimolo primo è rappresentato dalla curiosità scientifica: «per un artista […] ogni aspetto di questa plaga selvaggia rappresentava un capolavoro, che variava di luci e di tinte col fluir delle ore; e tanto tesoro di sconosciuta bellezza meritava d'esser fissato sulla tela da una sensibilità come la sua»[7]. Dunque si tratta di un esploratore-artista che osserva questo mondo esotico per trarne ispirazione, come possiamo notare anche in Dalbo il quale infatti comprende le ragioni dell'arte addotte da Lucio all'apertura della lettera di Gioconda. Inoltre la descrizione del suo viaggio in Egitto è dipinta con tinte di colori e di luci, mettendo in risalto la sua sensibilità estetica, in grado non solo di percepire la

[4] B. PALMERIO, *Con d'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 16.

[5] Cfr. V. VALENTINI, *Il poema visibile: le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, p. 43: «Il ruolo delle didascalie nella drammaturgia dannunziana è senz'altro nuovo rispetto alle convenzioni dell'epoca, innanzitutto per la loro quantità, venendo a costituire un vero e proprio testo che si alterna a quello dialogico».

[6] Cfr. A. VIVIANI, *Guido Boggiani alla scoperta del Gran Chaco*, Paravia, Torino 1951.

[7] Ivi, p. 26.

bellezza in uno spazio diverso rispetto a quello usuale ma anche di farla rivivere nelle sue appassionate descrizioni.

L'*excursus* esotico affidato all'amico-consigliere di Lucio avviene seguendo le tracce letterarie dei testi prima enunciati. Infatti, d'Annunzio seguirà la Duse in Egitto, recandosi proprio a Il Cairo e a Alessandria d'Egitto, durante una delle sue *tournée*, ma il viaggio sarà compiuto soltanto nel dicembre del 1898, quando la tragedia era già ultimata. Dunque, le parole di Cosimo non si basano su un'esperienza reale.

Conoscendo l'*habitus* mentale del viaggiatore d'Annunzio, anzi potremmo pensare che il viaggio reale sarà sublimato, sarà trasfigurato, a un livello molto più alto, proprio dalla presenza del background culturale di cui l'autore si è munito nella scrittura di questo brano. Non secondario appare in tale ottica il riferimento al Baedeker conservato nei taccuini (XXV) relativi al soggiorno egizano[8].

Tra i motivi principali rintracciati da d'Annunzio in Schuré importanti sono sia l'attenzione alla cromia dominante nelle lande egizie e in particolare ad Alessandria d'Egitto («Sous ce rideau transparent, que perce déjà le soleil d'Égypte, une ville blanche apparaîte dans une moiteur d'Orient: c'est Alexandrie»)[9], sia la tesi per cui il mondo orientale si è fortemente improntato al simbolismo[10]. Ed è sempre grazie allo scrittore francese che possiamo mettere a fuoco un aspetto fondamentale di questa terra: il ruolo del passato, della tradizione, della cultura che si disloca cronologicamente indietro vivificando il tempo presente grazie ai riverberi di quel passato:

> Enfin, avec les Pyramides qui se profilent sur le désert rougeâtre, nous apparaît l'Egypte des Pharaons. Plus immuable encore que le Nil, impassible et abstraite, indestructible au milieu des sables qu'elle affronte, indifférente à l'histoire qui s'écoule à ses pieds, elle témoigne, au milieu des races et des religions qui passent, la force des principes absolus et le mystère de l'Eternité[11].

Le tracce dell'influsso di Schuré sulla composizione di questa scena del primo atto della *Gioconda* sono puntualmente rintracciate da Ilvano Caliaro nel suo saggio *Il viaggio di d'Annunzio in Egitto del 1898. Cose viste, cose lette*[12]. Un lavoro imprescindibile per calarsi nella scrittura dannunziana e per osservare come l'autore rielabori il testo di partenza, traendone quanto gli appaia funzionale alla scrittura e trascurando ciò che non si confà alla sua costruzione.

---

[8] D'Annunzio, *Taccuini*, a c. di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1976, p. 302: «Io mi sono inebriato leggendo il Baedeker».

[9] Schure, *L'Égypte musulman*, cit., p. 282.

[10] Ivi, p. 639: «Les Égyptiens sont les premiers et les plus forts symboliste du monde».

[11] Ivi, pp. 306-307.

[12] I. Caliaro, *Il viaggio di d'Annunzio in Egitto del 1898. Cose viste, cose lette*, in «Percorsi, erranze, approdi. Tempi e spazi del viaggio», a c. di F. Savorgnan Cergneu di Brazzà, I. Caliaro, R. Norbedo. Atti del convegno di studi Udine, Palazzo Antonini (26-28 aprile 2017), LINT, Trieste 2017, pp. 163-173.

Uno degli spettatori delle prime messe in scena dannunziane, Fausto Latini, ha posto l'attenzione su una costante del teatro di d'Annunzio, ovvero la dilagante presenza dell'autore nell'opera: spesso infatti la critica si è sollevata contro le sue *pièces* dicendo che i personaggi si muovono e agiscono sulla scena non per *motu propriu* bensì perché marionette nelle mani del loro autore. Eppure, nonostante tale elemento di criticità, nella sua recensione alla *Gioconda* Latini osserva come nella produzione drammaturgica dannunziana sia predominante una:

> tendenza alla pittura di paesaggio. Invero sembra che il sentimento più vivo da cui il poeta fu mosso a scrivere i suoi drammi, sia la visione di certi paesaggi. Nel *Sogno d'un mattino di primavera* e nel primo atto de *La Gioconda*, dominano le tinte chiare e le forme gracili d'un paesaggio primaverile toscano; nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* domina la colorazione veneziana, calda e ricca; ne *La Gioconda* ci si presentano ancora due paesaggi di gran sole, egizio l'uno, lunigiano l'altro; infine ne *La città morta* è un continuo bagliore meridiano su arida terra greca[13].

Dunque i paesaggi portati sulla scena o evocati dai personaggi risultano essere lo stimolo, lo slancio che muove l'intera costruzione drammaturgica.

L'attenzione per regioni storiche, come in questo caso la Lunigiana, si riflette anche – o forse al contrario deriva – nelle letture di guide turistiche in cui la suddivisione territoriale risponde a criteri differenti rispetto alla frammentazione amministrativa postunitaria. Nella biblioteca dannunziana, infatti, si ritrova per esempio la *Guida* di Zolfanelli relativa a questo territorio compreso tra Toscana e Liguria. In apertura vi si legge una dichiarazione d'intenti che comprova il condiviso sentimento secondo cui la ripartizione nazionale è percepita dai cittadini come qualcosa di estrinseco al territorio:

> Sono oltre ogni credere numerosi e grandi gli errori che si commisero, in questo nuovo regno d'Italia, per non conoscere bene la storia, l'indole, i costumi e le qualità naturali delle singole provincie, per aver creduto di poter trattare l'Italia come una cosa fantastica, con certe qualità immaginarie, o per aver preso come comune a tutta la nazione, quello che era proprio e peculiare di una parte di lei[14].

Segno dell'interesse dannunziano per questo tipo di pubblicazioni, il testo presenta due orecchie di lettura di cui una relativa alla presenza di Dante in questo territorio, l'altra invece riguardante un contratto notarile stipulato da Michelangelo Buonarroti per l'acquisto e la preparazione di alcuni marmi di Carrara: quella «Carrara marmifera»[15]

---

[13] F. LATINI, *Rassegna della letteratura italiana. II Letteratura contemporanea. Gabriele d'Annunzio drammaturgo*, in «Rivista d'Italia», 15 gennaio 1899, pp. 139-149, p. 141.

[14] G. CIVININI, *Lettera*, in C. ZOLFANELLI, *La Lunigiana e le Alpi Apuane. Studii*, Barbèra, Firenze 1870, pp. VII-XI, p. VII.

[15] D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., p. 208.

che si profila nel paesaggio della tragedia, il cui valore è accresciuto appunto dalla predilezione michelangiolesca.

Il fiume lirico che travolge d'Annunzio alla fine secolo, lasciando in sospeso il progettato romanzo del *Fuoco*, si sviluppa in concomitanza con la *pièce* in esame. L'intero progetto della laude francescana troverebbe la sua ascendenza nel viaggio assisiate, fondamentale nella costruzione del paesaggio della *Gioconda*, secondo quanto ha sostenuto Federico Roncoroni sulla scia di Franco Gavazzeni[16].

È stato notato come, secondo un *modus operandi* già ricostruito per altre opere dannunziane, i taccuini relativi a quella visita settembrina siano la chiave di lettura di alcuni dei versi confluiti poi in *Alcyone*. *La sera fiesolana* ne è un emblematico esempio con la contaminazione tra i due paesaggi, quello toscano e quello umbro, già attuato nella prosa della vicenda di Silvia e Lucio.

Altro elemento di raccordo è rappresentato da una dislocazione. Si ricorderà come seguendo l'itinerario dell'Ulisside di *Maia*, il lettore si ritrovi di fronte a una scambio tra città: dove dovrebbe esserci la descrizione di Atene, nonostante la città greca sia stata una reale tappa del viaggio compiuto nel '95, in realtà è alle colline fiesolane che si riferisce la digressione inserita nel periplo greco.

Come ha sostenuto Simona Costa:

> Parlare di Firenze e tacere di Atene è parso tuttavia sottendere a una strategia non casuale di sostituzione. Grecia e Toscana erano poste in stretta contiguità anche da Charles Maurrais […]. Le sue memorie di viaggio in Grecia e in Italia danno vita alle pagine di *Anthinèa* (1901), un testo presente al Vittoriale che reca segni di lettura proprio in rispondenza ai passi in cui si insiste su tale "rassemblance" tra Grecia e Toscana[17].

In *Maia* dunque Firenze ci è presentata come nuova Atene: lo scrittore sembra così augurarsi che il ruolo della città toscana possa assurgere a una rinnovata funzione di centro culturale. Allo stesso tempo la Toscana viene nuovamente messa in parallelo con un'altra grande civiltà del passato proprio attraverso il continuo confronto tra i due luoghi istituito da Cosimo Dalbo[18].

Questa regione italiana è, allora, più volte costruita nell'immaginario dannunziano in dialogo con altre zone culturalmente significative in uno scambio voluto per connettere i due elementi del binomio: da una parte Toscana e Grecia dall'altra Toscana ed Egitto.

---

[16] Cfr. D'Annunzio, *Alcyone*, a c. di F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1995, pp. 146-147 e cfr. F. Gavazzeni, *Le sinopie di* Alcyone, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.

[17] S. Costa, *D'Annunzio*, Salerno, Roma 2012, p. 199.

[18] D'Annunzio, *La Gioconda*, cit., p. 242: «Cose meravigliose hanno mirato i miei occhi e hanno bevuto una luce al cui paragone anche questa sembra smorta; ma quando rivedo una semplice linea come quella là (guarda là San Miniato!), mi sembra di ritrovar tutto me stesso […]. La piramide di Chèope non fa dimenticare la Bella Villanella; e più d'una volta, nei giardini di Koubbeh e di Gizeh, serbatoi di miele, masticando un grano di resina, ho pensato a uno svelto cipresso toscano sul limite di un oliveto magro».

Il legame tra questi spazi diversi per conformazione fisico-geografica eppure in qualche modo percepiti come prossimi, trova un ulteriore prolungamento nei versi de *I cammelli* di *Alcyone* dove la spiaggia pisana, mutevole protagonista della poesia, porta in scena proprio l'elemento esotico nel contesto naturalistico presso la foce dell'Arno. Le tracce di una sensibilità per il fattore esotico – come ha notato Costa – possono essere rintracciate già nell'esordio di *Primo Vere* con i versi di *Su 'l Nilo*, e travalica i generi sin dagli anni Ottanta dell'Ottocento travolgendo prosa e lirica, per poi svilupparsi secondo più direzioni nella produzione dannunziana[19].

L'ambientazione moderna della tragedia subisce in tal modo una dislocazione spaziale fortemente simbolico-mistica: dalla Firenze contemporanea alle piramidi egiziane, così come viene attuato un avvicinamento cronologico tra il presente e il passato.

Dilatato in più vene letterarie esperite in contemporanea da d'Annunzio,questa ipotesi suggestiva di "*rassemblance*" tra i due spazi trova nella vicenda di Gioconda la sua prima esplicitazione testuale,per venire poi approfondita grazie all'esperienza diretta e progressivamente meglio delineata nelle meditazioni affidate a *Maia* e ad *Alcyone*.

È inoltre noto come la presenza del paesaggio "francescano" attraverso il quale è costruito lo spazio drammaturgico si affidi agli appunti del *Taccuino* (XIV) tramite i quali è possibile seguire l'itinerario compiuto da Angelo Conti, Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio nella visita umbra. Ma sono soprattutto le sensazioni che hanno animato il viaggiatore attento a quanto il paesaggio suscita in lui a trovare uno spazio significativo nelle annotazioni:

> Questo fiumicello serpeggiante, disseccato, tutto fatto di selci bianche e aride, ha pel mio sguardo un'attrazione singolare. […] Nella sua aridità rimane il sentimento dell'acqua, che è assente. Quando il sole è obliquo, luccicano qua e là nel letto petroso piccoli specchi immobili, residui delle inondazioni primaverili […]. E questo fiume è quanto di più umano e di più vicino a me io trovi in tutto il paesaggio […] Isa diceva dianzi che in nessun paese del mondo la Natura è tanto vicina a noi quanto è nella campagna francescana[20].

Dalle note riportate emerge chiaramente il tratto romantico della compenetrazione tra uomo e natura(«E questo fiume è quanto *di più umano e di più vicino a me* io trovi in tutto il paesaggio» si legge infatti nel quaderno), caratteristica propria anche dei personaggi dannunziani. Si tratta di un elemento che ritorna negli appunti del viaggio in Egitto in cui l'autore descrive come i suoi occhi diventino un tutt'uno con il mare durante la navigazione: «Il mare è azzurro come i miei occhi. / SENTO nel mio viso pallido il colore dei miei occhi simile a quello delle acque che guardo»[21]. Già costitutiva di Isabella del *Sogno d'un mattino di primavera*, tale proprietà genera nuova linfa nella

[19] S. COSTA, *Tra esotismo e nazionalismo: il dannunziano amore di terre lontane*, in «La Modernità letteraria», 6 (2013), pp. 33-43.

[20] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., pp. 182-183.

[21] Ivi, p. 290.

tragedia dei Settala e si raccorda perfettamente a quell'istanza metamorfica sempre più incalzante nell'arte dello scrittore fino alla completa fusione tra Ermione e la pioggia e la natura nei celeberrimi versi de *La pioggia nel pineto*.

Se lo spazio di Firenze è appunto caratterizzato in realtà dal misticismo della campagna umbra visitata nel pellegrinaggio del 1897, allora è un'ulteriore traccia da seguire quella V^a^ crociata alla quale partecipò San Francesco: episodio dalla forte valenza di leggenda che rimane nell'immaginario dannunziano tanto da ispirare la mai compiuta *Crociata degli Innocenti*[22].

Le fila sembrano così intrecciarsi più volte e in maniera tortuosa: da una parte Firenze associata al misticismo francescano grazie agli attributi reiterati nelle didascalie[23], ai personaggi e alle immagini di rinascita del primo atto; dall'altra parte abbiamo l'Egitto culla di un antico simbolismo e tributo al gusto dell'esotico proprio della fine del secolo, ma anche stimolo in direzione di un rinnovamento della nostra penisola nonché episodio dal sapore di leggenda nella vita del "poverello di Assisi".

La centralità della figura dell'assisiate nell'intera parabola dannunziana è stata ben messa a fuoco dal volume di Francesco Di Ciaccia, il quale ha osservato la vastità di materiali francescani nella dimora dannunziana sulle sponde del Garda: «circa 130 pubblicazioni d'argomento francescano. Di esse, 24 provenivano [...] dalla biblioteca di Henry Thode. Il Thode, professore di storia dell'arte all'Università di Heidelberg dal 1894 al 1911, si occupò di francescanesimo e scrisse una importante opera su Francesco d'Assisi e l'arte in Italia»[24]. Importanti testi della biblioteca francescana annotati da d'Annunzio sono: *La vie de St. Claire d'Assis, d'après les anciens textes* di Camille Mauclair, autore che aveva letto in chiave superomistica il personaggio ibseniano di Solness, d'ispirazione al Vate proprio per la costruzione del suo Luico Settala[25], come pure spiccano la *Legenda S. Francisci assisiensis a BB. Leone*, a cura di Leopoldo Amoni (1880), la *Vita prima di San Francesco d'Assisi* di Tommaso da Celano nell'edizione del 1880, e le numerose annotazioni in margine alle pagine della *Vie de Saint François d'Assise* di Paul Sabatier.

[22] Con la *Crociata degli Innocenti*, composta ad Arcachon tra il 1912-1913, d'Annunzio vuol mettere in scena un evento estremamente misterioso e fascinoso in cui saranno coinvolti bambini, storpi, lebbrosi, poveri guidati dall'alto esempio di San Francesco: cfr. Andreoli, *Note e notizie*, cit., p. 1723: «È probabile che molto prima di proporre il mistero a Puccini, d'Annunzio abbia avvertito il fascino di una vicenda al confine, per lui sollecitante, tra storia e mito, tanto più che riguarda il prediletto santo di Assisi e perciò il folklore e l'antropologia».

[23] D'Annunzio, *La Gioconda*, cit., p. 227 dove ricorrono i termini *sereno del cielo*, *semplicità francescana.*

[24] F. Di Ciaccia, *Biblioteca e dipinti francescani di Gabriele d'Annunzio con una lettera inedita del pittore Baccarini*, Edizioni Decembrio, Milano 2005, p. 5. Nel saggio di Thode intitolato *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance* (1885) si sosteneva l'idea per cui fosse possibile considerare il Tredicesimo secolo un'anticipazione del nostro Rinascimento, almeno per quanto riguarda le sue principali linee. Tale ipotesi era avvalorata dal fatto che la religiosità francescana con i suoi valori positivi anche nei confronti della natura si costituiva come originario germe della tendenza artistico-letteraria e culturale accomunata dal nome Rinascimento.

[25] C. Mauclair, *Conférence sur «Solness le constructeur»*, in «Mercure de France», maggio 1894.

Sicuramente lo squarcio verso Il Cairo deve molto, al di là dei modelli di riferimento, anche al gusto per l'esotico peculiare alla letteratura dell'ultimo Ottocento. Intorno agli anni Ottanta, infatti, l'attenzione per il paesaggio esotico e la cultura dell'altrove raggiunge il suo apice, e proprio a testimonianza della grande presa sull'immaginario del lettore, si diffondono – a titolo di esempio – molti dei romanzi di Emilio Salgari[26], opere che ottengono un consistente successo presso il pubblico.

Tale sensibilità si dirama in una duplice direzione: da una parte l'esotico percepito come "lontano" e dunque esplicitato tramite una predilezione per tutti quei luoghi e quelle culture distanti dal viaggiatore-scrittore-pittore e rievocate poi nella produzione artistica; dall'altra parte si connette a questo medesimo interesse anche lo studio sempre più diffuso del Mezzogiorno d'Italia a sua volta letto in chiave esotica.

D'Annunzio aveva acutamente captato questo binomio tant'è vero che nella sua parabola – ma non soltanto drammaturgica – si assiste all'evoluzione, parallelamente, di ambedue i concetti: l'esotico come "lontano" infatti si incontra ne *La città morta* come pure nel *Più che l'amore*, *La Gioconda* e per altri versi in *La nave*, mentre l'attenzione antropologica e folklorica trova spazio nelle due tragedie abruzzesi.

Secondo quanto ha sostenuto Carlo Da Pozzo:

> la corrispondenza di sensi fino alla metamorfosi tra poeta e natura si riflette anche in precisione toponomastica dei luoghi e in meticolosità quasi scientifica di descrizione di flora e di fauna e, soprattutto, in capacità di produrre immagini tanto sintetiche quanto efficaci dell'insieme […] che caratterizza la costa pisana. In siffatto contesto, diventano accettabili perfino […] i pretesti che fanno del singolo elemento naturale del panorama locale l'occasione o l'ispirazione di nuove fantasie verso l'esotico o il mitologico[27].

Altra *pièce* in cui l'elemento esotico trova un suo spazio, profondamente costitutivo dell'intreccio del dramma, è *Più che l'amore*. Opera sfortunata nella sua messa in scena decisamente vilipesa dal pubblico contemporaneo, offre uno spettacolo in cui la sponda dell'Africa si profila – in linea con i toni nazionalistici coevi – come "quarta sponda", come un lembo di terra appartenente da tempo remoto propriamente all'Italia, la cui esplorazione e conquista non solo è legittima, ma è utile alla ricostruzione "intera" della Nazione[28].

---

[26] I romanzi più conosciuti di Salgari scandiscono proprio la fine del secolo: *I Misteri della Jungla Nera* (1895), *I pirati della Malesia* (1896), *Il Corsaro Nero* (1899), *Le Tigri di Mompracem* (1900).

[27] C. DA POZZO, *Pisa e dintorni fra '800 e '900*, in «Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio, II-III La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia», a c. di S. CAPECCHI, Atti del XXIV convegno internazionale Firenze-Pisa (7-10 maggio 1997), Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1999, pp. 267-434, p. 427.

[28] Un paragrafo dello studio di Tomasello è infatti intitolato *Il ricupero della terra latina* cfr. G. TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 75-80.

Il protagonista è ancora una volta un nuovo Ulisside, Corrado Brando, animato da una febbre d'Africa insaziabile.

Per il disegno di questo personaggio si fa riferimento all'interno del testo Ugo Ferrandi[29], e – da questo rimando principale – possiamo constatare che alle spalle di Brando vi è anche Vittorio Bottego. A questi modelli italiani vanno ad aggiungersi i nomi di Eugenio Ruspoli, esploratore del Giuba che con la sua attività in Etiopia riuscì a individuare il lago Abbaja e la linea del Dana (elementi decisivi, negli anni successivi, per penetrare verso le zone interne del continente africano), e ancora Pietro Sacconi e Gaetano Casati. L'ispirazione si amplia in ambito europeo con le esplorazioni, sulle orme di ritrovamento di Livingstone, condotte da Henry Stanley per conto del «New York Herald»[30].

Si tratta di figure che hanno aperto la strada all'imperialismo novecentesco, in quanto le loro esplorazioni africane non erano mosse soltanto dalla curiosità di conoscenza di nuovi luoghi, ma avvenivano spesso sotto l'ala influente di società commerciali e dietro motivazioni politiche[31].

Com'è stato dimostrato da Raffaella Castagnola, le peregrinazioni africane di Brando dipendono, anche in questo caso, da referenti letterari: soprattutto i resoconti di viaggio di Henry Savage Landor, fonti inoltre per il *Forse che sì forse che no*, e il *Giuba* di Vittorio Bottego[32], testi presenti nella biblioteca del Vittoriale.

Rispetto a quanto era accaduto nell'evocazione del viaggio in Egitto di Dalbo, la presenza africana affidata a Brando si profila con caratteristiche contrastanti rispetto alla realtà circoscritta nella quale il dramma è ambientato. La Roma tracciata nelle didascalie, e soprattutto quella delineata nei dialoghi dei due sodali, Virginio e Corrado, è l'antitesi dell'eroismo e della grandezza sentita dall'esploratore nelle terre lontane.

Dalbo ha costruito i suoi accenni all'Egitto tramite parallelismi con Firenze e con gli elementi cromatici della campagna toscana, quasi le due aree fossero in gara per splendore; mentre Brando si serve dell'esperienza di conquista per sottolineare la nullità, la

[29] Cfr. F. Surdich, *Ugo Ferrandi*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46 (1996) http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-ferrandi (Dizionario-Biografico) ultima visita 30 aprile 2019 e cfr. D'Annunzio, *Più che l'amore*, II, cit., p. 55. Il novarese Ugo Ferrandi contribuì a far conoscere l'Africa equatoriale, soprattutto la Somalia, agli europei. Ebbe diversi incarichi da parte della Società di esplorazione commerciale e si unì alle esplorazioni del Giuba nel 1892 coordinate da Vittorio Bottego: di fatto queste imprese in terra africana furono un primo passo verso le conquiste imperialistiche.

[30] Presso l'Archivio del Vittoriale si conservano numerose opere di resoconti di viaggio e di documenti relativi ad esplorazioni scritti da questi protagonisti di fine secolo, se ne riportano alcune a titolo di esempio: G. Bianchi, *In Abissinia. Alla terra dei Galla narrazione della Spedizione Bianchi in Africa*, Treves, Milano 1896; L. Vannutelli e C. Citerni, *L'Omo. Viaggio di esplorazione nell'Africa Orientale*, Hoepli, Milano 1899; D. Livingstone, *Africa. I viaggi di Livingstone*, Treves, Milano 1887; *Africa alla ricerca delle Sorgenti del Nilo. Viaggi celebri di Burton, Speke, Grant e Baker*, Treves, Milano 1887; G. Casati, *Dieci anni in Equatoria e ritorno con Emin Pascia*, Dumolard-Buchner, Milano-Bamberga 1891. Molti di questi volumi presentano segni di lettura.

[31] Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà*, cit, pp. 69-75.

[32] Cfr. R. Castagnola, *Carte private. Nel laboratorio di Gabriele d'Annunzio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.

decadenza delle strutture e delle istituzioni romane. Sebbene il mondo contemporaneo sia ritenuto indegno del grande gesto eroico, un discorso a parte è rappresentato dal passato: infatti la vacuità di Roma trova una nuova spinta verso un destino svincolato dalle bassezze attuali proprio dal recupero e dalla riemersione nel territorio africano delle antiche vestigia memoriali del comune passato, come ha chiarito Giovanna Tomasello[33].

Le parole pronunciate da Corrado mettono subito in chiaro la posizione dell'eroe al quale è destinata sì la grandezza e la gloria ma soltanto in un luogo "altro" rispetto all'*hic* in cui ci è rappresentato nella finzione scenica. Il deserto evocato implica sia un luogo fisico riferibile a una sua esperienza diretta ma resa con connotati onirici[34]; sia una situazione più interiore di solitudine e di isolamento rispetto al degradato mondo circostante.

Analizzando questo dramma dannunziano Bárberi Squarotti ha notato come:

> Le dichiarazioni di Corrado Brando muovono da due termini che sono estremamente indicativi, nella posizione programmatica dove sono collocati: il sogno e il ricordo. È la definizione della dissociazione totale a cui è sottoposto l'eroe tragico: l'azione è possibile solo "altrove", in una dimensione totalmente diversa da quella in cui l'eroe si trova immerso, e la coincidenza di volontà e di gesto è, appunto, quella sognata un tempo, in quell'altro spazio alternativo all'oppressione borghese[35].

Il linguaggio onirico di Brando è il suo modo per rendere concreto qualcosa che ha connotati favolosi e sempre più lontani anche per lui stesso[36].

In tale ottica è possibile leggere l'esperienza di Brando nel senso di una poetica della lontananza – «La mia sete io non la estinguerò se non ai pozzi di Aubàcar»[37], afferma l'esploratore. In questo modo si comprende meglio anche perché Corrado, quando si trova in Africa, senta più concretamente il rapporto con la terra natia, che invece gli appare quasi nullo nel momento in cui ne calpesta nuovamente il suolo.

La ricerca di uno spazio lontano e in qualche modo esotico ha nella presenza del servo Rudu, e di ciò che esso rappresenta, un altro elemento importante. La Sardegna di

---

[33] TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà*, cit, pp. 69-75, p. 71: «nell'azione scenica il "nuovo" spazio africano interferisce di continuo con l'antico suolo romano: la stanza».

[34] Brando nel ripercorrere per Virginio le azioni notturne che lo hanno portato al delitto del biscazziere, su scia dostoevskjana, è come allucinato o appunto in uno stato psichico a metà strada tra il sonno e la veglia.

[35] G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La tragedia impossibile di Corrado Brando*, in *Il gesto improbabile. Tre saggi su Gabriele d'Annunzio*, Flaccovio, Palermo 1972, pp. 109-151, p. 110.

[36] Ivi, pp. 116-117: «l'Africa qui è, quindi, una forma di "paradiso artificiale" della mente, pura costruzione della memoria, infine "rifugio" […]: spazio concluso e serrato che lo isola, sottolineandone, però, il carattere non d'eccezione della sua esperienza, e, insieme, la partecipazione alla prigionia comune». Nella nota Squarotti osserva che «Corrado Brando si preoccupa tanto di stabilire esatte misure per i fiumi africani […]. È un modo per far credere e di credere egli stesso all'esistenza obiettiva dei luoghi africani, ma, nell'attimo stesso dell'indicazione, ecco che questa gli sfugge nel favoloso, le misure non sono in unità metrico-decimali, così si dilata fantasticamente il numero e, al tempo stesso, sorge il senso del misterioso, dell'infrequentabile, dell'impartecipabile dell'esperienza reale».

[37] D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, cit., p. 55.

Rudu infatti è una terra, sebbene dal punto visto politico-amministrativo di competenza nazionale, estremamente diversa da quanto si può vedere nell'Urbe, una specie di terra incontaminata (per tale aspetto d'Annunzio molto si è servito della lezione di Antonio Bresciani) la cui popolazione vive oggi così come vivevano i suoi avi nei millenni addietro: un luogo senza tempo in cui la borghesia e la sua decadenza non hanno trovato terreno fertile[38].

Il linguaggio del servo[39], com'è noto, è ricostruito attraverso l'interrogazione delle popolazioni locali, secondo quanto si legge dalle missive scambiate con Enrico Costa nel giugno 1906, mentre d'Annunzio è a Settignano impegnato nella composizione della tragedia[40].

La Sardegna era stata la meta di un viaggio giovanile del maggio 1882 compiuto con Cesare Pascarella e Edoardo Scarfoglio[41], il cui itinerario comprese la zona meridionale dell'isola nella quale d'Annunzio osservò alcuni tratti in comune con le terre dell'Africa settentrionale. Nei versi di *Sotto la lolla*[42] per esempio ha dato spazio a quella corrispondenza connettendo i volti dei personaggi e il paesaggio della lirica alla sponda africana. Allo stesso modo la fantasia del poeta si comporta di fronte alle piramidi saline di Molentargius, immortalate nella lirica *Sale*[43], in cui l'elemento paesaggistico costituisce l'avvio verso l'immaginario esotico con cui si confonde.

Dunque il rimando Africa-Sardegna messo in campo nella tragedia trova in queste impressioni il suo centro primordiale.

Se dunque *La Gioconda* riflette quel gusto per l'esotico di fine secolo in cui gli elementi di diversità servono per stimolare i sensi dell'esploratore (la vista per esempio si trova di fronte a una luce nuova e dissimile da quella serafica delle colline, ma allo stesso tempo lo spettatore-lettore è riportato costantemente al contesto reale e nazionale), invece in *Più che l'amore* si giunge – siamo infatti al 1906 – a un nuovo gusto per l'esotico inteso non più come estremizzazione della lussuria (l'Isola Elefantina di Dalbo) e della bellezza, bensì come luogo a cui mirare per salvarsi dal degrado borghese imperante e soprattutto vi si riflettono quelle intenzioni filocoloniali che affondano le proprie radici nel tentato riscatto di Adua.

---

[38] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, cit., p. 1545.

[39] Cfr. V. Allia, *Appunti sulla lingua del «Più che l'amore» di d'Annunzio*, in «HUMANITIES», anno III, 5 (gennaio 2014), pp. 159-168.

[40] Le lettere tra Enrico Costa e d'Annunzio, conservate al Vittoriale, si possono leggere nelle note dei Meridiani: cfr. Andreoli, *Note e notizie*, cit., pp. 1554-1556.

[41] Sbarcati a Terranuovo-Olbia i tre visitarono Alghero, Nuoro, Oliena, Campidano, Cagliari, Villacidro. Cfr. F. Mulas, *D'Annunzio, Scarfoglio, Pascarella e la Sardegna: appunti di viaggio tra cronaca e letteratura*, presentazione di C. Piana, Biblioteca di Sardegna, Cargeghe 2007.

[42] Si tratta di versi poi espunti dall'autore stesso dalle sue raccolte, ma la lirica venne pubblicata su «Capitan Fracassa» il 21 maggio 1882.

[43] La lirica si può leggere in *Pagine disperse. Cronache mondane – Letteratura - Arte di Gabriele d'Annunzio*, coordinate e annotate da A. Castelli, Bernardo Lux, Roma 1913, pp. 25-26.

Si tratta quindi di due spazi molto diversi, sebbene sia possibile contenerli sotto la più ampia etichetta di "esotico": da una parte una divagazione in senso orientaleggiante per esaltare gli elementi del territorio nazionale o in ogni caso per connettere due grandi culture a partire dalle affinità che il viaggiatore vi individua; dall'altra parte una denuncia del tempo presente nel quale la nuova figura di esploratore-conquistatore non può trovare realizzazione.

Maria Pia Pagani

«La città morta» nel teatro all'aperto del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)

Tra gli allestimenti delle opere teatrali dannunziane realizzati negli Anni Trenta, quando il Poeta era ancora vivo, particolare importanza ha quello della nota tragedia *La città morta* nel teatro all'aperto del Castello Regina Cornaro di Asolo tenutosi il 24 agosto 1935[1], con replica il 31 agosto. L'eccezionalità della rappresentazione era dovuta a molti fattori, primi fra tutti la dedica *in memoriam* ad Eleonora Duse a ridosso delle celebrazioni per il decennale della morte (1924-1934), e l'annunciata presenza di Gabriele d'Annunzio insieme a Giancarlo Maroni.

In un trafiletto anonimo, scritto a Treviso il 13 agosto 1935 e pubblicato l'indomani su "La Tribuna", sono riportati i dati essenziali di una notizia che era ormai di dominio pubblico:

> Un avvenimento artistico di eccezionale importanza avrà luogo, come è noto, ad Asolo la sera del 24 corr. con la rappresentazione della tragedia *La città morta* di Gabriele d'Annunzio, che avrà luogo nel pittoresco scenario naturale dinanzi al teatro Eleonora Duse e nel giardino sottostante al famoso castello della Regina Cornaro. Da molti anni quest'opera dannunziana non veniva rappresentata in Italia e le iniziative del Podestà di Asolo, di artisti eletti che di Eleonora Duse hanno un culto profondo, e di amici italiani e stranieri che lungamente soggiornano sui colli asolani, hanno dato modo di organizzare questa eccezionale rappresentazione alla quale Gabriele d'Annunzio ha dato l'assicurazione di assistere[2].

I biglietti erano andati a ruba, attirando sia i facoltosi stranieri che villeggiavano ad Asolo che il pubblico delle maggiori città italiane. Era, quella, un'occasione imperdibile per assistere a uno spettacolo di straordinaria portata artistica e in presenza dell'autore:

> Egli manca da Asolo da molti anni e vi ritornerà accompagnato dall'architetto del Vittoriale. Asolo sta preparando al Comandante grandi accoglienze e così pure i numerosi inglesi

[1] La locandina è conservata al Museo Civico di Asolo.

[2] Anonimo, *"La città morta" ad Asolo alla presenza di d'Annunzio*, in "La Tribuna", 14 agosto 1935.

> e americani che ad Asolo si sono costruiti ville e palazzi, hanno già dato le loro adesioni e prenotazioni di posti, mentre numerose altre ne sono giunte da Roma, da Firenze, da Bologna, da Milano[3].

L'anonimo cronista riporta con zelo tutte le informazioni a sua disposizione sugli artisti coinvolti, sottolineando il particolare legame dei due protagonisti con la Duse: Emma Gramatica viene infatti presentata come «la continuatrice dell'arte della divina Duse»[4]; di Memo Benassi, «la cui passione e amore verso la grande tragica non sono mai scemate»[5], si rimarca un affetto che effettivamente durò per tutta la sua vita[6]. All'altezza del 14 agosto viene segnalata nel cast la presenza di Geni Sadero, che invece il 24 agosto è stata sostituita da Ada Giardini nel ruolo della Nutrice. A Ida Gasperini era affidato il ruolo di Bianca Maria[7], e a Giulio Stival quello di Alessandro.

Negli anni seguenti Emma Gramatica, Memo Benassi e Giulio Stival portarono in scena molte altre volte la tragedia dannunziana. Nella carriera di Benassi, però, questo allestimento asolano aveva un valore particolare in quanto aveva già interpretato il ruolo dell'archeologo Leonardo nel 1922, quando la Duse decise di includere *La città morta* nel repertorio del suo leggendario rientro in scena[8]. All'epoca aveva 31 anni, e aveva caldamente pregato la grande attrice di essere presentato a d'Annunzio. L'incontro avvenne all'Hotel Cavour di Milano il 30 luglio 1922[9] e a distanza di sei anni, nel 1928, Benassi lo ricorda nell'*incipit* di una lettera al Poeta (oggi conservata negli Archivi del Vittoriale) che segna l'inizio della loro corrispondenza personale:

> Altezza,
> la Signora Duse mi presentò a Lei sei anni fa all'Hotel Cavour.
> Colla Signora sono stato sempre fino all'ultima sua tappa, Pittsburgh[10].

---

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*.

[6] Cfr. L. BRAGAGLIA, *Memo Benassi: un grande attore diverso*. Con presentazione di M. SCACCIA, Persiani, Bologna 2007.

[7] Prima attrice al Teatro Meravigli di Milano, Ida Gasperini compare in alcune copertine della rivista "Il Dramma" negli Anni Venti e Trenta. Cfr. *Il laboratorio di Lucio Ridenti: cultura teatrale e mondo dell'arte attraverso "Il Dramma" (1925-1973)*, a c. di F. MAZZOCCHI, S. MEI, A. PETRINI, Accademia University Press, Torino 2017. Nel 1945 l'attrice fece una generosa donazione alla Casa di Riposo degli Artisti Drammatici di Bologna, rispondendo alla sottoscrizione che Ridenti aveva lanciato attraverso la rivista "Il Dramma" (vedi n. 2-3, 1945, p. 10).

[8] Cfr. M.P. PAGANI, *"The Dead City". Eleonora Duse and the Archaeology of the Soul*, in *Excavating Modernity. Physical, Temporal and Psychological Strata in Literature, 1900-1930*, edited by E. DOBSON and G. BANKS, Routledge, London-New York 2018, pp. 42-62.

[9] E. DUSE - G. D'ANNUNZIO, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a c. di F. MINNUCCI, edizione diretta da A. ANDREOLI, Bompiani, Milano 2014, p. 1113 e p 1115.

[10] Lettera autografa di Memo Benassi a d'Annunzio di inizio 1928 [Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Generale, cart. "Memo Benassi", V, 3].

Queste righe, scritte all'Hotel Accademia di Verona all'inizio del 1928 «con devozione grande di artista e di italiano»[11], rivelano anche che Benassi recitò nell'ultima *tournée* dusiana che fatalmente si concluse a Pittsburgh nella primavera 1924. Eleonora morì il 21 aprile, e l'ultima volta in cui *La città morta* fu rappresentata risale al 13 marzo al Casino Theatre di San Francisco[12] – quasi a voler essere idealmente unita al Poeta per il suo compleanno, il 12 marzo.

L'orgoglio con il quale Benassi aveva continuato la sua corrispondenza con d'Annunzio si evince anche da una lettera autografa scritta a Firenze nella primavera 1928 (oggi pure conservata negli Archivi del Vittoriale) in cui, per ringraziarlo di un telegramma «insperato e immeritato»[13], promette di fargli dono di un oggetto appartenuto alla Duse, che doveva a sua volta ricevere da una persona che al momento non stava ad Asolo ma in Inghilterra. Si tratta di una probabile allusione alla figlia della grande attrice, Enrichetta Marchetti Bullough. E, comunque, questo è il primo messaggio tra i due in cui si menziona Asolo – luogo in cui Eleonora riposa per sempre nel Cimitero di Sant'Anna e che Benassi, con la vera devozione di un figlio, di tanto in tanto andava a visitare[14].

Benassi amava definirsi "il figlio della Duse". Usava questo appellativo sia pubblicamente nelle interviste e nei memoriali, sia in privato con le persone che meglio riuscivano a capirne il portato artistico e umano. Come nel caso di un telegramma a d'Annunzio dall'Hotel Rosa di Milano del 15 ottobre 1929 in cui, preparandosi a un debutto importante, chiede al Poeta una parola di conforto:

> Sono il figlio della Duse, così mi chiamava la grande anima. Mi trovo alla vigilia d'una grande battaglia artistica. Una Sua parola Comandante mi darebbe una consolazione infinita, non me la neghi. Ossequi Memo Benassi[15].

Con la stessa fidente emozione, nell'imminenza della rappresentazione asolana, il 21 agosto 1935 Benassi manda da Asolo un telegramma a d'Annunzio incoraggiandolo a presenziare:

> Comandante sono qui nella stanza ove la Signora mi ospitava et quante volte il Suo nome fu ricordato nel preparare l'edizione americana della Città Morta. Comandante venga, le farà bene, le porterà consolazione. Devotamente Memo Benassi[16].

---

[11] *Ibidem*.

[12] *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, a c. di M.I. Biggi. Catalogo della mostra, Skira, Milano 2010, p. 111.

[13] Lettera autografa di Memo Benassi a d'Annunzio della primavera 1928 [Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Generale, cart. "Memo Benassi", V, 3].

[14] Cfr. M. Benassi, *L'ultimo viaggio di Eleonora*, a c. di G.A. Cibotto e con un ricordo di S. Quasimodo, Neri Pozza, Venezia 1967.

[15] Telegramma di Memo Benassi a d'Annunzio del 15 ottobre 1929 [Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Generale, cart. "Memo Benassi", V, 3].

[16] Telegramma di Memo Benassi a d'Annunzio del 21 agosto 1935 [Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Generale, cart. "Memo Benassi", V, 3].

Benassi lascia chiaramente intendere che, prima della partenza per gli Stati Uniti, era stato ospitato spesso dalla Duse nella sua casa di Asolo e qui avevano anche lavorato in vista degli allestimenti statunitensi. Nel cuore dell'attore, chiamato dopo un decennio a interpretare ancora il complesso ruolo dell'archeologo Leonardo, *La città morta* nell'edizione asolana del 1935 è intimamente legata a quella americana del 1923-24[17]. Protagonista in entrambe le situazioni, come "figlio della Duse", egli si sentiva investito del compito di portare una testimonianza vivente dell'eredità artistica della grande Eleonora, da cui anche d'Annunzio avrebbe di certo tratto giovamento spirituale. Tuttavia, un contrattempo impedì al Poeta di presentarsi con Maroni allo spettacolo, e perciò inviò una toccante lettera agli attori.

In un articolo senza firma scritto ad Asolo il 24 agosto 1935 e pubblicato l'indomani sul "Corriere della Sera", viene innanzitutto sottolineata l'impresa di allestire un'opera quale *La città morta* – emblematica nel passaggio tra fine Ottocento e inizio Novecento – in un'epoca posteriore in cui il teatro dannunziano ha inevitabilmente subito un certo declino:

> *La città morta* è fra le opere di Gabriele d'Annunzio una di quelle che più risentono dell'atmosfera spirituale del tempo nel quale fu scritta, atmosfera di estetismo formale e permeata di decadentismo, ben lontana quindi dal clima realistico, sano, conclusivo nel quale viviamo e che ispira la nuova arte italiana. Comunque la tragedia ha un suo posto nella letteratura nostra e nella storia del nostro teatro alla quale l'ha consacrata il talento di Eleonora Duse[18].

A metà degli Anni Trenta, seppur con il lento avvento della regia in Italia, ciò che ha reso eccezionale quella nuova operazione è stato il sapiente lavoro di Guido Salvini nell'ideare uno spettacolo all'aperto[19]. L'anonimo cronista offre un'efficace sintesi del nuovo assetto, al cui successo hanno contribuito anche le musiche di Malipiero:

> Con senso di religioso rispetto Guido Salvini ha adattato la tragedia alle esigenze di una rappresentazione all'aperto. Egli ha dovuto soltanto far sì che un solo intervallo interrompesse la continuità dell'azione la quale venne tagliata dopo il secondo atto, e cioè dopo la drammatica confessione di Leonardo che rivela ad Alessandro tutto l'orrore del suo amore incestuoso. Per lo stacco degli altri atti, per passare senza sbalzi da un'atmosfera all'altra e per creare come un'oasi di riposo tra un quadro e l'altro, si sono spente le luci,

[17] L'analisi della fortuna internazionale della tragedia dannunziana e del rapporto tra teatro e archeologia che essa disvela, sono alla base del lavoro di ricerca finora svolto nell'ambito del *The Dead City Project*, che ho ideato insieme al prof. Maurizio Harari e i cui esiti sono stati presentati al Collegio Ghislieri di Pavia.

[18] ANONIMO, *"La città morta" ad Asolo con musiche di Malipiero*, in "Corriere della Sera", 25 agosto 1935.

[19] Cfr. G. ISGRÒ, *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia: da D'Annunzio agli Anni Trenta*, Bulzoni, Roma 2009 e, del medesimo autore, *Tra le forme del teatro "en plein air": nella prima metà del Novecento*, Bulzoni, Roma 2014.

> e un quartetto composto di pianoforte, oboe, viola e violino ha diffuso nella notte alcuni frammenti dei *Giambi ed Epodi* di Francesco Malipiero. Più unita così, più serrata, la tragedia chiedeva di essere costretta in più breve giro di spazio e per questo il Salvini, togliendo solo qualche parola dal testo, ha ottenuto che l'azione potesse tutta snodarsi nel periodo corrente tra il mattino e la sera di una stessa giornata, applicando il canone classico dell'unità di tempo e di luogo[20].

Figlio d'arte nel senso più stretto del termine, Guido Salvini era uno dei registi più apprezzati del teatro italiano e nel 1939 sarebbe subentrato a Tatiana Pavlova nella cattedra di regia alla Regia Accademia d'Arte Drammatica di Roma fondata da Silvio d'Amico. Nominato responsabile del settore prosa del Maggio Musicale Fiorentino, nel 1933 aveva invitato in Italia due personalità del calibro di Jacques Copeau e Max Reinhardt[21]. Sicuramente il lavoro sullo spazio scenico operato da uno per la *Rappresentazione di Santa Uliva* nel chiostro del Brunelleschi e dall'altro con il *Sogno di una notte di mezza estate* nel giardino di Boboli, ai quali aveva anche preso parte Benassi, avevano dato a Salvini la misura di come configurare l'area della rappresentazione *en plein air* nel Castello Regina Cornaro di Asolo:

> Il castello quattrocentesco di Caterina Cornaro, regina di Cipro, aveva offerto alla recita il suo vasto cortile spianato a mezzo il pendio. Ma l'ampiezza del paesaggio circostante che dalla catena del Grappa digrada fino a smarrirsi in un mare di brume azzurrognole nella vastità della pianura, le macchie delle vigne distese sui dossi delle alture dominate da piccole torri e campanili e dal sorriso di pallide ville nascoste dietro la trina delle viti, tutto dava allo scenario un carattere decisamente romantico che bisognava almeno in parte distruggere per creare il clima classico nel quale l'azione si svolge. Guido Salvini ha risolto genialmente il problema nascondendo sotto l'oscuro manto della notte quanto poteva turbare il sapere ellenico del quadro che egli seppe ottenere isolando con luci sapienti alcuni tratti del castello e aggiungendo alle pietre rimaste qualche frammento[22].

È particolarmente interessante la descrizione della scena finale, nella configurazione spaziale della Fonte Perseia[23] rispetto alla disposizione dei numerosissimi spettatori:

---

[20] Anonimo, *"La città morta" ad Asolo con musiche di Malipiero*, cit.

[21] Vedi F. Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau* e C. Arduini, *La tournée di Reinhardt del 1932*, in «Teatro e Storia», vol. 29, 2008 (Dossier "L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934", a c. di M. Schino et al.), pp. 157-170 e pp. 192-212.

[22] Anonimo, *"La città morta" ad Asolo con musiche di Malipiero*, cit.

[23] Una bellissima foto della scena finale alla Fonte Perseia è stata pubblicata su "Il Gazzettino di Venezia" il 29 agosto 1935 e su "La Stampa" il 2 settembre 1935. Alcuni scatti del fotografo veneziano Giacomelli sono conservati al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

> Dopo il quarto atto, mentre il quartetto eseguisce un mesto delicatissimo frammento dell'opera malipieriana, il pubblico è invitato a volgere le spalle al primo scenario e davanti ai suoi occhi, sullo sfondo recinto da mura, appaiono le acque e le fronde della Fonte Perseia. Anche qui, con semplicissimi mezzi, il Salvini ha raggiunto effetti felici: una nicchia di carpano tonduto, qualche alberella di lauro, due colonne mozze, poche pietre di scavo e il gorgoglio delle acque, smorzato come una musica sinistra che accompagni la scena di morte. Stretti per mano i fratelli lasciano la casa arricchita dai tesori di Agamennone e di Cassandra e si avviano verso la sorgente. Essi radono la base del vecchio castello e il pubblico può seguire il loro ansioso e fatale cammino fino al margine della fontana. Un istante di buio e il cadavere di Bianca Maria appare disteso presso un cespuglio di mirti[24].

Al grande successo dello spettacolo ha contribuito anche la recitazione degli attori, sempre intensa e opportunamente calibrata rispetto al linguaggio poetico dannunziano:

> Alla bellezza dello spettacolo ha corrisposto il pregio della recitazione, plastica, viva, limpida, lucente. Emma Gramatica ha vissuto con sofferenza vera il tormento di Anna e ne ha elevato la figura in una zona di altissima poesia, rivelando l'armonia del melodioso linguaggio dannunziano con una gioia di chiaroscuri di morbidezza estrema. Memo Benassi ha tradotto il delirio di Leonardo in una ricca gamma di toni e di accenti, valendosi specie nella scena della confessione e in quella finale, di effetti di potenza drammatica suggestiva nei quali ancora una volta ha saputo rivelare i suoi eccellenti mezzi[25].

Lo spettacolo del 24 agosto 1935 era cominciato alle ore 21, ma per tutto il giorno si era temuto l'arrivo della pioggia – pericolo sempre incombente nelle rappresentazioni all'aperto. Nell'articolo pubblicato su "La Tribuna" il 27 agosto 1935, il giornalista trevigiano Pier Maria Bianchin sottolinea il suggestivo spettacolo della natura che ha accolto l'arrivo dei tantissimi spettatori:

> Fin dalle prime ore della sera Asolo riviveva già dell'insolito momento delle grandi occasioni per le centinaia di automobili che giungevano continuamente, perfino da Roma e Firenze, Bologna e Torino, Parma e Modena, Trieste e Fiume, senza contare quelle delle città venete. Subito dopo il tramonto i colli asolani assunsero uno scenario fantasmagorico per quelle strane luci tra le nubi ed i riflessi che si proiettavano sulla Rocca e sul Castello della Regina Cornaro, mentre tutte le case e le ville disseminate sulla costa del colle s'accendevano di luci infinite[26].

---

[24] ANONIMO, *"La città morta" ad Asolo con musiche di Malipiero*, cit.
[25] *Ibidem.*
[26] P.M. BIANCHIN, *"La Città Morta" è rivissuta fra i Colli Asolani*, in "La Tribuna", 27 agosto 1935.

La rappresentazione prende avvio «nel buio assoluto, mentre un tenue coro di grilli tesseva nella fresca brezza notturna dei colli una sinfonia in minore»[27]. A differenza di altri articoli della rassegna stampa, Bianchin svela un dettaglio molto significativo in merito all'impegno personale di Benassi nel realizzare questo spettacolo asolano – quasi un voto alla memoria della Duse:

> Il suo racconto del secondo atto è stato accolto da un interminabile applauso. Se Memo Benassi ha recitato con tutta l'anima di artista, aumentata dalla sua venerazione per la memoria della Duse, ieri sera lo era maggiormente perché infine si era realizzato un suo sogno da dieci anni accarezzato lungamente: recitare *La città morta* qui ad Asolo. E ieri sera si vedeva la sua gioia, poiché nemmeno in Shylock egli raggiunse tanta potenza interpretativa[28].

Tanti anni dopo, Benassi avrebbe declamato il "monologo di Leonardo" anche al Vittoriale, il 7 agosto 1953, in occasione degli eventi inaugurali dell'Anfiteatro (detto "il Parlaggio") che sorge negli splendidi giardini e si affaccia sul Lago di Garda[29]. Emma Gramatica, invece, dall'11 al 13 agosto 1961 vi tenne un recital dannunziano con lettura di brani teatrali e poetici. Pertanto, nei giorni 11 e 13 agosto 1961 Guido Salvini vi firmò la regia de *Il tessitore* di Domenico Tumiati, con la compagnia di prosa "Il Risorgimento" di cui faceva parte Camillo Pilotto[30]. Infine, il 16 e il 18 agosto 1963 Guido Salvini vi firmò la regia de *La figlia di Iorio*, con protagonisti Giulio Bosetti, Elena Zareschi e Salvo Randone[31].

Va notato il fatto che, rispetto all'allestimento dusiano dell'ormai lontano 1901 di cui restano le splendide fotografie di Giobatta Sciutto, ad Asolo Emma Gramatica ha effettuato una variazione sulla scelta del colore di uno dei suoi due costumi usati in scena: dal bianco voluto dalla Duse, infatti, è passata al rosso. L'altro costume, invece, lo ha mantenuto nero.

> I gesti delle mani sapienti erano un intimo legame con la parola che moriva in gola, in quel suo drappeggiamento di vesti rosse e nere che richiamavano la vera rappresentazione classica che faceva ingrandire la figura i cui calzari sfioravano il suolo con la stessa dolcezza dell'anima. […] L'anima della grande Eleonora deve aver udito e rivissuto stanotte tutto il tormento e la gioia, l'amore e il dolore che dovevano essersi trasfusi nell'anima della sua allieva, i cui occhi privi di luce brillavano egualmente stranamente morti e ballando, quelle mani che sembravano parlare, poi l'urlo, il grido ultimo della veggenza… «Vedo, vedo»[32].

---

[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] C. Arnaudi, *I primi quarant'anni del teatro del Vittoriale*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 11, 2015, p. 22.
[30] Ivi, p. 26.
[31] Ivi, p. 28.
[32] Bianchin, *"La Città Morta" è rivissuta fra i Colli Asolani*, cit.

A causa del maltempo scatenatosi nei giorni dopo, il pubblico impaziente ha dovuto aspettare fino al 31 agosto per l'attesissima replica. Il successo della serata del 24 agosto aveva ottenuto una vasta eco[33], ed era ascritto sia alla bravura degli interpreti che alla «magnifica regia di Guido Salvini, che ha saputo dare alla tragedia la cornice più degna ed il clima più propizio al rilievo di tutti i suoi valori artistici e spirituali»[34]. Fino alla vigilia della replica, i biglietti sono andati a ruba: per riuscire a soddisfare il pubblico in caso di condizioni meteorologiche avverse, il regista aveva ideato anche una scenografia da montare all'interno del Teatro "Eleonora Duse" di Asolo:

> La ricerca di posti per la interessantissima serata è stata anche ieri attivissima e questo anche per la certezza che in caso di cattivo tempo la recita avrà luogo ugualmente nel delizioso Teatro "Eleonora Duse" nel quale Guido Salvini ha già creato un nuovo scenario di singolare bellezza. Come abbiamo già annunciato sia che *La Città Morta* venga rappresentata all'aperto, sia che abbia a svolgersi nell'interno del teatro, essa sarà accompagnata dalle acclamatissime musiche del maestro Francesco Malipiero[35].

Questa flessibilità denota una grande perizia scenica del regista e degli attori che – a ben vedere – si adatta perfettamente a buona parte della drammaturgia dannunziana, in quanto la fortuna scenica di molte opere rivela esiti importanti sia nell'allestimento nei teatri tradizionali che in quelli all'aperto. Tra l'eletto pubblico di Asolo figurano Gino Rocca[36] e Marco Ramperti[37], che pure hanno lasciato una testimonianza. Il lavoro registico di Salvini *en plein air* è subito diventato "da manuale", infatti Mario Corsi ne parla diffusamente nel volume *Il teatro all'aperto in Italia* edito nel 1939, dove spiega anche che gli spettacoli sotto le stelle erano rappresentati ad Asolo sin dal 1925 e Benassi ne era stato protagonista:

> Nel luglio del 1925 si ebbero in Asolo le prime due manifestazioni spettacolari, con un *Notturno asolano*, costituito da musiche, canti e balletti, nel suggestivo parco della Villa Beach, e con la rappresentazione nel giardino del Castello di Caterina Cornaro del poema tragico di Sem Benelli *L'amore dei tre Re*, recitato da Memo Benassi, Alda Merighi, Aldo Silvani, Cesare Borra e Lucio Ridenti. Negli anni che seguirono, gli spettacoli in ricordanza di Eleonora Duse furono organizzati nel Teatro dedicato all'attrice somma, costruito nel 1932 nella maschia torre pentagona dell'antico Castello, e precisamente nella grande sala che conobbe lo sfarzo gioioso di Caterina Cornaro[38].

---

[33] A livello internazionale vedi *"La Città Morta" in Asolo*, in "The New York Times", 22 September 1935.

[34] ANONIMO, *"La Città Morta" ad Asolo. Una replica del suggestivo spettacolo*, in "La Gazzetta di Venezia", 29 agosto 1935.

[35] ANONIMO, *Le recite della "Città Morta" ad Asolo*, in "La Gazzetta di Venezia", 30 agosto 1935.

[36] G. ROCCA, *"La Città Morta" ad Asolo*, in "Il Popolo d'Italia", fasc. 203, 1935, p. 3.

[37] M. RAMPERTI, *Tra il sepolcro di Eleonora e le tombe degli Atridi*, in "L'Ambrosiano", 31 agosto 1935.

[38] M. CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, Rizzoli, Milano-Roma 1939, p. 258.

Va detto che il teatro stabile presso la Sala del Castello di Asolo fu inaugurato il 20 novembre 1798 con l'allestimento di *Pamela nubile* di Goldoni della Compagnia di Antonio Rosa. Nella prima metà dell'Ottocento vi furono rappresentati molti spettacoli di vario genere, specialmente in occasione del Carnevale e della festa di San Gottardo (5 maggio). Nel 1827 e nel 1830 vi si esibì anche la Compagnia di Luigi Duse, il nonno di Eleonora. Nel 1855 furono affidati a Francesco Martignago i lavori di ristrutturazione. Vari sopralluoghi tecnici e nuovi lavori di adeguamento imposero la chiusura nel 1878; fu riaperto nel 1881 e – dopo una nuova fase di stallo – ebbe un'altra riapertura nel 1884. Con la Prima Guerra Mondiale sopraggiunse la decadenza del teatro che, pericolante e ridotto in pessimo stato, nel 1927 fu dichiarato inagibile. L'antica struttura in legno fu smantellata e venduta all'antiquario Loewi di Venezia, per poi passare ad acquirenti americani ed essere riposizionata nel 1950 al Ringling Museum di Sarasota, dove si ammira tuttora. Nel 1931 fu approvato il progetto dell'architetto Ferdinando Forlati e i cittadini di Asolo vollero, all'unanimità, che il nuovo teatro fosse intitolato a Eleonora Duse[39]. L'inaugurazione ebbe luogo il 2 maggio 1932: protagonista fu Emma Gramatica, a cui fu chiesto di interpretare *Sogno di un mattino di primavera* di Gabriele d'Annunzio e *Le medaglie della vecchia signora* di James Matthew Barrie. Il giorno seguente, il 3 maggio 1932, Emma Gramatica interpretò *Il giro del mondo* di Cesare Giulio Viola, con la partecipazione di Memo Benassi[40].

Non stupisce, dunque, la rinnovata presenza di Emma Gramatica e Memo Benassi nell'allestimento asolano sotto le stelle dell'agosto 1935. Scrive Mario Corsi:

> Il regista Guido Salvini dovette adattare la tragedia alle esigenze di una rappresentazione all'aperto e in un paesaggio circostante decisamente romantico, che poco si adattava con l'ambiente e il clima classico in cui l'azione della tragedia dannunziana si svolge. La lontana catena del Grappa, digradante fino a smarrirsi in un mare di brume azzurrognole nella vastità della pianura, le macchie di roveri e di querce, le vigne distese sui dossi delle alture circostanti, dominate da piccole torri e da campanili ed occhieggianti di ville, non erano fatti per raffigurare un'armonica cornice all'Argolide tragica e sitibonda. Salvini risolse il problema nascondendo sotto l'oscuro manto della notte quanto poteva turbare il tono ellenico del quadro. Isolò cioè con luci sapienti alcuni tratti del Castello, circoscrisse in più stretti limiti il campo scenico e questo arricchì di pietre e di frammenti scultorei. Inoltre, diede al dramma una continuità d'azione, valendosi di un solo intervallo, quello del secondo atto, in modo che l'azione si snodava tutta nel periodo corrente tra il mattino e la sera di una stessa giornata, con perfetta adesione al canone classico dell'unità di tem-

[39] Ringrazio l'Amministrazione Comunale di Asolo e la dott. Orietta Dissegna, conservatore dell'Archivio Storico e del Museo Civico di Asolo, per le informazioni che mi sono state cortesemente messe a disposizione.

[40] A Memo Benassi era stata dedicata la copertina della rivista "Comoedia", XIV, 15 settembre-15 ottobre 1932, presentando in quello stesso numero *Il giro del mondo* di Viola e segnalando l'apprezzata interpretazione dell'attore nel *Faust* di Goethe al Teatro Licinium di Erba – altro importante teatro all'aperto italiano.

po e di luogo. Elemento importante e di profonda suggestione nello spettacolo furono le musiche di pura bellezza scelte tra i *Giambi ed Epodi* di Francesco Malipiero[41].

Dal canto suo, Giulio Stival – che nell'allestimento asolano dell'agosto 1935 interpretava il poeta Alessandro – nel 1933 aveva fondato una sua compagnia con Dora Menichelli e Armando Migliari. In una lettera senza data (oggi conservata negli Archivi del Vittoriale) scritta mentre si trovava a recitare al Teatro della Pergola a Firenze, così si rivolse a d'Annunzio:

> Illustre Maestro,
> con Emma Gramatica fui Aedo in *Fedra*. Partecipai alle rappresentazioni di *Sogno di un mattino di primavera*, *Figlia di Iorio*, *Più che l'amore* e sempre per mia beneficiata prediligo brani di *Fedra* e *Passeggiata*.
> Non dovrei desiderare oltre per la gioia del mio spirito, pure, l'importuno è in me, ora, con la brama richiesta.
> Non oso pensare alla possibilità di avere una Sua immagine fotografica per i miei ricordi – ma almeno una firma – mi sembra realizzabile desiderio.
> È una follia – forse – la mia. Pure, per qualche giorno, avrò l'illusione dell'attesa.
> Che il nuovo anno Le rechi il bene
> Con profonda devozione
> Giulio Stival[42]

È ragionevole ipotizzare che questa lettera sia stata scritta dopo quel successo estivo del 1935, in cui «lo spettacolo riuscì veramente una degna celebrazione d'arte e un rito sotto il cielo di Asolo dove lo spirito della più grande Anna dannunziana parve tornare, quella sera, aliando tra il gran coro degli angeli e delle stelle»[43].

[41] CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, cit., pp. 259-260.

[42] Lettera autografa di Giulio Stival a d'Annunzio, s.d. [Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Generale, cart. "Giulio Stival", LV, 1].

[43] CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, cit., p. 260.

Eleonora Duse in *La città morta*
[Courtesy Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico]

Marina Paino

L'occhio di Quasimodo

Figlio di una generazione intellettuale che ha variamente cercato e coltivato feconde contaminazioni testuali (spesso rinsaldate da rapporti amicali) tra la letteratura e le arti visive, Salvatore Quasimodo non ha mancato di intrecciare la propria poesia e la propria attività di uomo di cultura con l'espressione figurativa, nella scia di un'esperienza ampiamente praticata da tanti in quel periodo e tra essi da quell'Elio Vittorini che, al di là di qualche non trascurabile dissapore personale con il poeta, rivestì indubbiamente per il futuro premio Nobel un fondamentale ruolo iniziale di mentore e padrino.

Con una casuale ma significativa coincidenza temporale rispetto alla maturazione dell'interesse vittoriniano per le dinamiche verbo-visive, è negli stessi anni dell'avventura giornalistica e fotografica del «Politecnico» che Quasimodo dà alle stampe il volumetto *Con il piede straniero sopra il cuore* (Milano, Quaderni di costume, 1946), in cui 18 delle 20 liriche che confluiranno l'anno successivo in *Giorno dopo giorno* (Milano, Mondadori, 1947) dialogano con disegni di Bassano Vaccarini che si alternano ai versi quasimodiani ad intervalli regolari[1]. Questa manifesta collaborazione del Quasimodo poeta con uno scultore-pittore non è tuttavia che la tappa ormai pienamente definita del confronto con la dimensione visiva poco prima esperito dal Quasimodo traduttore dei classici nelle edizioni illustrate uscite negli anni immediatamente precedenti[2]; nonché l'approdo te-

[1] Questo l'indice della raccolta: *Alle fronde dei salici*, *Lettera*, *19 gennaio 1944*, *Neve*, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *Giorno dopo giorno*, *Forse il cuore*, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *La notte di inverno*, *Milano, agosto 1943*, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *La muraglia*, *O miei dolci animali*, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *Scritto forse su una tomba*, *A me pellegrino*, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *Dalla Rocca di Bergamo Alta*, *Presso l'Adda*, disegno s.t. di Bassano Vaccarini, *S'ode ancora il mare*, *Elegia*, *Di un altro Lazzaro*, *Uomo del mio tempo*; quest'ultima lirica apparirà nel 1963 anche in una speciale riedizione per le Edizioni Verona con nove acqueforti di Giuseppe Ajmone, Gastone Breddo, Domenico Cantatore, Giuseppe Capogrossi, Franco Gentilini, Virgilio Guidi, Bruno Saetti, Aligi Sassu e Renzo Sommaruga; un parziale censimento delle edizioni 'illustrate' quasimodiane è presente nella banca dati del progetto *Verba Picta* (www.verbapicta.it).

[2] Si tratta di edizioni frutto della collaborazione del poeta con diversi artisti, e in particolare: Domenico Cantatore (*Il fiore delle Georgiche* di Virgilio, Gentile, 1944), Renato Birolli (*Carmina* di Catullo, Edizioni di Uomo 1945), Marino Marini (*Il fiore delle Georgiche*, Edizioni della Conchiglia 1945), Carlo Carrà

stuale quasi naturale della lunga frequentazione del poeta con artisti affermati o in via di affermazione come Guttuso, Cantatore, Manzù, Birolli, Sassu, lo scultore Messina (ma in seguito entrerà in contatto anche con De Chirico, Migneco e altri) in un sodalizio tra cultori di forme espressive differenti da lui vissuto quotidianamente e che lo aveva già portato poco prima a progettare insieme a Bo una rivista di lettere e arti, la quale non vedrà però mai la luce.

Sotto queste suggestioni, lo stesso Quasimodo compone ad inizio degli anni '50 una serie di 27 *gouaches*[3], e comincia a dedicarsi con assiduità ad un'attività critica relativa all'opera di artisti contemporanei e testimoniata da numerosi contributi apparsi in rivista o in pubblicazioni monografiche[4]. In questa temperie si inserisce a pieno titolo anche la preziosa prima stampa in *plaquette* del *Falso e vero verde*, uscita da Schwartz nel 1954 con 7 incisioni e 6 decorazioni ad inizio componimento di Giacomo Manzù, poste a corredo grafico di 7 delle 14 liriche che due anni più tardi confluiranno nella edizione mondadoriana accresciuta della raccolta[5]. La stessa silloge *La vita non è sogno*, apparsa da Mondadori nel 1949, verrà ripubblicata nel 1963 a tiratura limitata per i tipi delle Editiones Dominicae di Verona, con due acqueforti firmate di Domenico Cantatore[6], a testimonianza di una ricerca espressiva del poeta che nella dimensione figurativa inseguiva con costanza un ideale completamento.

Anche sulla falsariga di questo interesse 'visuale' dell'autore, la critica quasimodiana ha prestato talora fruttuosa attenzione ad aspetti 'visivi' della sua lirica quali – particolarmente evidente – il ricorso ad un cromatismo insistito che arricchisce la tavolozza dei

(*Dall'Odissea*, Rosa e Ballo 1945); successiva la collaborazione mondadoriana con Giorgio De Chirico (*Iliade*, Mondadori 1968).

[3] Le 27 *gouaches* sono state poi pubblicate per iniziativa del figlio del poeta in una preziosa edizione a tiratura limitata: *La visione poetica del sogno: ventisette gouaches e ventisette poesie di Salvatore Quasimodo*, a c. di A. QUASIMODO, con tre conversazioni di N. LIVINGS e un saggio di R. BOSSAGLIA, Sintesi Bologna, 1993.

[4] Sull'argomento cfr. M. CICCUTO, *Percorsi di cultura figurativa nella prosa di Salvatore Quasimodo*, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, pp. 295-301. Gli scritti d'arte pubblicati dal poeta in periodici o in cataloghi di mostre sono in gran parte raccolti nel volume *Birolli, X. Bueno, Cantatore, De Chirico, Esa D'Albisola, Fabbri, Manzù, Marino C., Mastroianni, Migneco, Rossello, Rossi, Sassu, Sotilis, Usellini, Tamburi visti da Salvatore Quasimodo*, con un'introduzione di M. VALSECCHI, Edizioni Trentadue, Milano 1969.

[5] Queste le sette liriche accolte nella *princeps* del *Falso e vero verde* 'illustrata' da Giacomo Manzù: *Le morte chitarre*, *A un poeta nemico*, *Il falso e vero verde*, *Ai quindici di piazzale Loreto*, *Nemica della morte*, *Laude - 29 aprile 1945*, *Auschwitz*. Su questa edizione della raccolta quasimodiana cfr. P. PONTI, *Quasimodo illustrato. Versi e immagini nel "Falso e vero verde" del 1954*, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, pp. 423-437 che contiene anche un'appendice iconografica con alcuni disegni e prove d'artista per il volume. I disegni di Manzù per l'edizione quasimodiana sono ora anche visibili nell'archivio on line *I libri d'artista. L'arte della stampa nel Novecento italiano* all'indirizzo http://www.dariopalma.com/il_falso_e_vero_verde_177.html.

[6] Questa la successione di immagini e liriche presenti nel volume: acquaforte s.t. di Domenico Cantatore, *Lamento per il Sud*, *Epitaffio per Bice Donetti*, *Colore di pioggia e ferro*, *Quasi un madrigale*, *Anno Domini MCMXLVII*, *Il mio paese è l'Italia*, *Thanatos athanatos*, acquaforte s.t. di Domenico Cantatore, *Lettera alla madre*, *Dialogo.*

suoi versi di molteplici colori[7] (primo fra tutti il verde, esplicitamente richiamato anche nel titolo della raccolta uscita inizialmente col corredo delle immagini di Manzù), con una successione di tinte e sfumature corrispondenti a precise dinamiche semantiche che fanno sì, ad esempio, che un colore acceso come il rosso, per nulla riconducibile alle atmosfere rarefatte del primo Quasimodo, si affacci in modo significativo nella sua produzione in versi solo a partire dalla svolta di *Nuove poesie*[8].

Sebbene esplicitamente 'illuminati' da questa acclarata predisposizione del poeta verso la dimensione visuale,gli studi quasimodiani non si sono invece finora soffermati su una specifica analisi concordanziale della corrispondente area lessicale all'interno della produzione lirica, con un pedinamento ravvicinato di tutte quelle occorrenze a vario titolo legate alla sfera della vista che nel loro insieme possono senz'altro offrire l'ideale corrispettivo verbale, calato nel vivo del corpo dei versi, di questa attitudine del poeta per il visivo.

La stessa lirica di apertura di *Ed è subito sera*, inaugura d'altronde la risistemazione d'autore della prima stagione poetica proprio all'insegna della centralità di un elemento visivo, il «raggio di sole», che trafigge prima che la luminosità scompaia e si faccia «subito sera»; ma in realtà la dimensione visiva era già presente in posizione incipitaria forte sin dalla prima raccolta pubblicata da Quasimodo, *Acque e terre* (Firenze, Edizioni di Solaria, 1930), che esordiva con i versi della lirica *Specchio*, dal titolo conclamatamente visivo, e che al proprio interno riservava da subito spazio al colorismo quasimodiano, latore in questo caso di un messaggio di rinascita[9]. E anche tra le *Poesie disperse e inedite*, quella che apre la sezione del Meridiano ad esse dedicata (mai pubblicata ma datata 1916) reca la significativa intitolazione *Visioni autunnali* con cui si inaugurerebbe insieme a *L'aurora* e *Canti marini* (all'incirca coeve per data di composizione) l'attività lirica del giovane Quasimodo[10].

Già i titoli di queste remote prime prove poetiche mettono in risalto una compresenza di visivo e sonoro che emerge anche ad una semplice lettura orizzontale (non sostenuta cioè dalla verticalità concordanziale), delle raccolte dei primi anni '30. E anche facendo riferimento solo ai componimenti di quelle raccolte poi accettati in via definitiva per la confluenza in *Ed è subito sera*, appare chiaramente come la dimensione visuale si leghi

[7] Cfr. A. Bellio, *"Che giovinezza inganno / con nuvole e colori". La tavolozza del poeta*, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, pp. 69-78 e G. Lupo, *Quasimodo a colori*, ivi, pp. 295-301.

[8] Da sottolineare tuttavia come nelle liriche rifiutate o disperse del primo periodo il colore rosso fosse invece presente.

[9] Così i versi del componimento: «Ed ecco sul tronco / si rompono gemme: / un verde più nuovo dell'erba / che il cuore riposa: / il tronco pareva già morto, piegato sul botro. / E tutto mi sa di miracolo; / e sono quell'acque di nube / che oggi rispecchia nei fossi / più azzurro il suo pezzo di cielo, / quel verde che spacca la scorza / che pure stanotte non c'era»; tutte le citazioni dai versi quasimodiani saranno tratte da Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a c. e con introduzione di G. Finzi, prefazione di C. Bo, edizione riveduta e ampliata, Mondadori, Milano 1996.

[10] Per la datazione e la collocazione di queste liriche agli albori assoluti della poesia quasimodiana, cfr. *Note* a Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 1347.

costantemente a quella di una sonorità spesso coincidente col canto, a sottolineare il legame dell'area legata alla vista con nuclei forti dell'immaginario quasimodiano.

Per fare solo qualche esempio preso a campione da *Acque e terre* si potrebbero in tal senso citare *Vento a Tindari* (con le «paure d'ombre e di silenzi» e il riferimento al «tacito passo nel buio» nei quali si mescolano percezioni visive e sonore), ma soprattutto *Si china il giorno* (in cui l'io lirico si dichiara «serrato a ogni luce» e aggiunge subito «e non m'è grazia nemmeno trepido cantarmi»), o *Spazio* (col suo «uguale raggio […] in un centro buio» in cui «talvolta un bambino vi canta» mentre «rombano abissi […] di stelle, di luce»); così come da *Oboe sommerso* potrebbero essere messe in evidenza le contaminazioni visivo-sonore di *Nascita del canto* (che dichiara la propria sorgiva in una «luce riemersa»), di *Nell'antica luce delle maree* (in cui «si specchia un suono in amorosa eco»), di *Metamorfosi nell'urna del Santo* (in cui la «memoria di buio» è «un'eco di timpani sepolti»), o magari di *Vita nascosta* (con i suoi «telai di suoni e chiarità improvvise»).

La rarefatta presenza di definite manifestazioni sonore nelle prime raccolte, sembra indirettamente favorire nell'economia semantica complessiva un'amplificazione del descrittivismo visivo che contribuisce ad accentuare il peso lirico di un'area lessicale tutt'altro che secondaria per numero di occorrenze[11] e che annovera in modo specifico lemmi come "occhio", "vista", "vedere", "guardare", "sguardo" e l'aggettivo "visibile" con il proprio opposto "invisibile", scelti questi ultimi da Quasimodo per l'intitolazione (*Visibile, invisibile*) della sezione di apertura di *La terra impareggiabile*. Questo insieme di lemmi restituisce in modo letterale lo sguardo del poeta per come emerge dai suoi versi, permettendo di ricostruire diacronicamente l'evoluzione di tale attenzione quasimodiana al visivo nel passaggio da una stagione all'altra e in parallelo al progressivo affinarsi della ricerca di dialogo con le immagini maturata nella storia editoriale dei testi.

Da una disamina generale delle occorrenze di questi lemmi emerge chiaramente come la componente visuale presente nei versi di Quasimodo, coerentemente dialogante con la sua attenzione per la contaminazione della parola poetica con le arti visive, subisca lente e impercettibili trasformazioni, passando appunto da una fase di astratto descrittivismo ad un più circostanziato ricorso semantico alla sfera della vista, in un percorso che nella fase iniziale prende paradossalmente le mosse da un'associazione dell'"occhio" e dello sguardo alla presenza della morte, laddove più sfaccettata articolazione mostrano invece le forme verbali "vedere" e "guardare" che sono per altro le prime a comparire nell'ordinamento finale dell'opera complessiva.

La prima occorrenza dell'area lessicale in questione all'interno delle liriche riordinate in *Ed è subito sera* si registra in *E la tua veste è bianca*, in cui il verbo "guardare" fa la sua apparizione nel verso di apertura («Piegato hai il capo e mi guardi») ad introdurre una parte iniziale del componimento tutta basata sulla visività. Il tu femminile guarda l'io lirico che dal canto suo ne tratteggia come in un dipinto le fattezze corporee, per farsi poi

[11] Cfr. G. SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Salvatore Quasimodo*, con una lettera-presentazione di O. MACRÌ, Olschki, Firenze 1994.

superare dalla luce («Mi supera la luce»), manifestazione visiva per eccellenza la quale, a propria volta, si poggia sul corpo di lei; ed è grazie a questa 'illuminazione' che, come dinanzi ad una inaspettata epifania, il poeta fa propria in modo esplicito la pratica della vista: «Ti rivedo». Questa concentrazione sulla visualità si accompagna nel componimento all'emergenza di parole chiave (e ad alta frequenza) del vocabolario quasimodiano come "parola", "cuore", "notte", "vento"[12], quasi ad agganciare direttamente la sfera del visivo ai nuclei portanti del vocabolario del poeta, tra i quali è del resto da annoverare lo stesso sostantivo "occhio" presente nel corpus lirico dall'inizio alle ultime prove.

L'"occhio" di Quasimodo registra anch'esso le sue prime occorrenze sin dalla *princeps* di *Acque e terre*, sebbene tra i versi poi confluiti in *Ed è subito sera* venga di fatto mantenuta un'unica lirica in cui il lemma compare: si tratta del componimento *I ritorni* all'interno del quale gli occhi si configurano immediatamente come veicoli privilegiati di un *nòstos* all'infanzia e alla terra natale:

> Piazza Navona, a notte, sui sedili
> stavo supino in cerca della quiete,
> e gli occhi con le rette e volute di spirali
> univano le stelle,
> le stesse che seguivo da bambino
> disteso sui ciottoli dei Platani
> sillabando al buio preghiere.
> Sotto il capo incrociavo le mani
> e ricordavo i ritorni.

In realtà, pochi versi dopo il poeta afferma però che «ai morti non è dato di tornare», associando da subito questa prima occorrenza del lemma in *Ed è subito sera* al motivo della morte, secondo una linea di sovrapposizione semantica che ritornerà con costanza nei versi quasimodiani[13]. Sulla stessa falsariga di questa amara ma ancora nostalgica caratterizzazione degli occhi si muovevano d'altronde anche le altre liriche della prima edizione di *Acque e terre* in cui il lemma appariva, e in particolare il componimento *Solitudini* in cui l'ascolto di canzoni perdute richiamava ritorni e partenze che lasciavano in eredità «occhi di bimbi stranieri» e «alberi morti su prode di strade / che non m'è dato di amare», prima della chiusa della lirica sui tre versi che andranno poi a comporre in autonomia l'incipitaria *Ed è subito sera* («Ognuno sta solo…»), in una conferma della saldatura del motivo dell'occhio e della vista con snodi poetici fondanti del sentire qua-

[12] Sul tema del vento nell'immaginario lirico quasimodiano, cfr. R. Emmolo, *Quasimodo e il vento*, in «Soglie», 1, 2007, pp. 39-47.

[13] Sul motivo centrale della morte nell'opera quasimodiana, cfr. gli specifici contributi di G. Baroni, *Tempo: subito sera*, in «Italianistica», 2-3, 2002, pp. 29-34; e Y. Gouchan, *"Forse muoio sempre". Images et pensée de la mort dans la poésie de Salvatore Quasimodo*, in «Revue des études italiennes», 3-4, 2012, pp. 235-245.

simodiano (e in qualche modo riconducibile alle atmosfere semantiche di queste due liriche è pure un'ulteriore occorrenza di "occhio" nell'originaria *Acque e terre* all'interno del componimento *Io e Volker dei Nibelungi* in cui l'ombra dell'esilio avvolge il canto di Volker e spinge il poeta a ricercare le stelle con gli occhi come in *I ritorni*: «se chiudiamo gli occhi nostra è l'armonia dei firmamenti»).

Anche nelle liriche di *Oboe sommerso* raccolte in *Ed è subito sera* gli occhi si ripropongono in associazione a «figure dell'infanzia» e al ricordo di «un cane che m'uccisero» con «mitissimi occhi di pecora trafitta», nella riattualizzazione del connubio tra occhi e morte posto indirettamente a ipotecare anche «gli occhi di terra» di *La mia giornata paziente* che nei primi versi della successiva *Metamorfosi nell'urna del santo* si completano nell'immagine dei morti che maturano nell'ultimo umore della terra.

Questa sovrapposizione semantica arriva presto d'altronde a palesarsi apertamente in *Oboe sommerso* con un titolo come *Dove i morti stanno ad occhi aperti* e con la contemporanea esplicitazione dell'assimilazione dei morti ai vivi («avremo voci di morti anche noi, / se pure fummo vivi talvolta») che fissa un punto fermo nella casistica abbastanza coerente e compatta relativa alla manifestazione delle dinamiche visive nella prima poesia di Quasimodo.

Contestualmente è possibile sottolineare come il ricorso alle forme verbali "vedere" e "guardare" solleciti nei versi un rapporto dell'io lirico con l'altro da sé, piuttosto che una mera e asettica visione della realtà circostante, facendosi quindi la vista indirettamente latrice di un'uscita da quell'isolamento posto a fondamento dell'opera in versi del poeta nel celebre attacco di *Ed è subito sera*. All'interno di *Oboe sommerso* è possibile riscontrare questa disposizione in riferimento alla relazione con la figura femminile (si veda ad esempio *Fatta buio ed altezza*) o nel confronto del poeta con il Tu con lettera maiuscola che gli consente anche di superare per un momento l'ombra della morte («nessuna cosa muore, / che in me non viva. / Tu mi vedi», *Seme*). Ma è solo l'illusione di un'apertura, visto che già nei versi di *Erato e Apollion* le parole «E vidi l'uomo» del *Canto di Apollion* preludono ad una presa di coscienza sulla condizione umana culminante nella morte («consegnato alla terra, / le mani congiunte, / gli occhi arsi e la mente»); così come l'essere visto e conosciuto dal Tu di *Al tuo lume naufrago* non mette l'io lirico a riparo dalla solitudine («Tu m'hai guardato dentro / nell'oscurità delle viscere: / nessuno ha la mia disperazione / nel suo cuore. / Sono un uomo solo, / un solo inferno»).

A questa altezza cronologica, timide sottrazioni della sfera del visivo all'ipoteca della morte e della solitudine si registrano sporadicamente in relazione al motivo dell'isola, come accade – sempre in *Erato e Apollion* – nei versi di *Sardegna*, rievocanti, in un'atmosfera mitica e in un paesaggio rarefatto, la figura di un ciclope («l'isolano antico») che «ricerca il solo occhio / sulla sua fronte, infulminato, / e il braccio prova / nel lancio delle rupi maestro»: in quella «fraterna aura» isolana che conforta all'amore, l'occhio del ciclope non ha forse ancora subito l'accecamento, e del resto anche in *Nuove poesie* (*L'alto veliero*) la vista rivolta al veliero dalla sponda dell'isola spinge l'io lirico ad immaginare impossibili fughe salvifiche e vitalistiche, mentre contempla «i forti riflessi d'acqua marina / che l'aria mi portava sugli occhi / dal volume dell'alto veliero».

Nell'atmosfera di passaggio di *Nuove poesie*, il motivo della vista recupera anche altre delle accezioni in cui si era già presentato nella precedente produzione quasimodiana e nello specifico torna ad esempio a saldarsi con quello del confronto con l'altro da sé, magari associato alla rievocazione dell'infanzia, come in *Delfica* (ispirata da Maria Cumani: «Segreta la notte […] ti dorme negli occhi: / a questa quiete di cieli in rovina / accade l'infanzia inesistente»), o in *Inizio di pubertà* nei cui versi il poeta mette in sequenza i motivi della vista, della fanciullezza e della voce: «E vedo in me fanciulli / leggiadri ancora sull'anca, […] turbarsi alla mia voce mutata», scrive Quasimodo, quasi disegnando una simbolica immagine poetica del transito della propria scrittura lirica da una proiezione all'indietro alla stagione imminente della 'voce mutata'.

All'interno di *Giorno dopo giorno*, originariamente apparsa come silloge verbo-visiva con il titolo *Con il piede straniero*, la presenza della vista è legata principalmente alle due liriche più antiche non presenti nella versione del 1946 con disegni di Bassano Vaccarini, e cioè *Il traghetto* e *Il tuo piede silenzioso*, dedicate ad una amata scomparsa: il "vedere" si pone nuovamente in relazione al rapporto con l'altro, ma quest'altro (o meglio: l'altra) è in questo caso ormai rapito dalla morte, riproponendo la saldatura semantica già più volte esperita e cara al vocabolario quasimodiano: «Ma ti vedo: hai viole fra le mani / […] e lichene / vicino agli occhi. Dunque, tu sei morta» (*Il traghetto*). Nel testo illustrato del 1946, (nel quale le due liriche menzionate non erano inserite) il "vedere" compariva invece in posizione forte a chiusura della raccolta, nel componimento *Uomo del mio tempo* che, mantenuto come testo finale anche nell'edizione di *Giorno dopo giorno* dell'anno successivo, presenta per la prima volta lo sguardo del poeta puntato sulle brutture del reale:

> – t'ho visto – dentro il carro di fuoco, alle forche,
> alle ruote di tortura. T'ho visto: eri tu,
> con la tua scienza esatta persuasa allo sterminio,
> senza amore, senza Cristo. Hai ucciso ancora,
> come sempre uccisero i padri, come uccisero
> gli animali che ti videro per la prima volta.

La vista poetica quasimodiana sembra voler cambiare prospettiva anche se gli echi della passata stagione lirica non mancano di farsi sentire, facendo sì che pure in questo secondo tempo l'"occhio" quasimodiano non riesca del tutto a staccarsi dalle logiche semantiche che avevano coinvolto la dimensione della vista nelle prime raccolte; è così che in *La vita non è sogno* i primi occhi a comparire sono quelli di Bice Donetti e su di essi, nell'*Epitaffio* a lei rivolto,si apre il primo verso del componimento: gli occhi della donna morta guardano ora alla pioggia e alla notte «nel campo quindici a Musocco», mentre la saldatura tra il "guardare" e la morte viene ribadita dalla precisazione che la sfortunata protagonista dei versi «fu giocata dalla morte / mentre guardava quieta il vento dell'autunno / scrollare i rami dei platani e le foglie / della grigia casa di periferia». Bice Donetti tende così la mano, nell'ordinamento della raccolta, all'Euridice del successivo *Dialogo* (che nell'edizione di *Nove poesie* con due acqueforti di Cantatore, occupa invece

significativamente la posizione finale), anche lei prigioniera della morte, condannata dallo sguardo del suo cantore Orfeo che ora le chiede perdono: all'ombra dei versi del Virgilio georgico, il poeta della *Vita non è sogno* ammette di aver perduto la sponda, di non aver prestato attenzione reale a quanto lo attorniava drammaticamente («altri già affondavano nel fango, / avevano le mani, gli occhi disfatti, / urlavano misericordia e amore»); solo ora che riesce a vedere, l'io lirico – «sporco ancora di guerra, Orfeo» – sente di poter e dover gridare, riattivando il collegamento semantico tra visività e sonorità che nelle prime prove si era realizzato sotto ben diversa costellazione lirica.

In *Colore di pioggia e di ferro* Quasimodo ammette chiaramente che «ancora la verità è lontana» ma che non può più essere taciuta, che bisogna liberarsi dal «nostro chiuso ronzio di maledetti», e bisogna farlo subito, «prima che altro silenzio entri negli occhi», confermando la saldatura tra sonoro e visivo, nonché la necessità che il proprio sguardo si liberi da una lunga e silenziosa astrazione. Solo così la poesia può trovare un senso e spiragli di positività, veicolati ad esempio, subito dopo *Colore di pioggia e di ferro*, all'interno dei versi di *Quasi un madrigale* nei quali,benché nell'attacco del componimento l'«occhio» del girasole cada in rovina al calar di ogni giorno, il poeta sceglie di prendere fermamente le distanze dalle memorie e dalla morte, perché «la vita è senza fine» e a lui è quindi concesso di guardare l'acqua come fanno i fanciulli, senza più temere il silenzio, certo che «anche l'uomo che in silenzio s'avvicina / non nasconde un coltello fra le mani / ma un fiore di geranio».

Il falso e vero verde, la raccolta uscita in prima edizione con incisioni di Giacomo Manzù, registra significativamente una specifica concentrazione delle occorrenze di "occhio" e una ripetuta insistenza sull'area della vista, tanto nelle sette liriche contenute nella *plaquette* illustrata quanto nelle sette aggiunte l'anno dopo nella stampa mondadoriana. Entrambe si aprono su *Le morte chitarre* in cui, in una rievocazione della propria terra con le sue acque, l'io lirico scongiura il tu dal portarlo dinanzi a quello «specchio infinito» nel quale«si guardano dentro ragazzi che cantano»: il poeta sembra voler prendere le distanze da suo vecchio e regressivo "guardare", come indirettamente conferma la lirica eponima in cui egli si interroga se la donna abbia o non abbia più i suoi «occhi infantili», consapevole che l'urgenza della poesia presente sia ormai altra («Chi piange? […] / Io no, la mia razza ha coltelli / che ardono e lune e ferite che bruciano»). Nell'economia semantica del *Falso e vero verde* l'epifania felice di un corvo che vola come un acrobata dà al poeta la possibilità di gridare la verità del reale («grido per tentare il mondo / fermo, meravigliato di poter anch'io gridare») ribadendo la complementarietà tra visivo e sonoro che si ripropone nella raccolta anche nei versi dialogati di *Laude* in cui la madre chiede al figlio di mostrarle gli occhi scavati e martoriati, e lui le risponde che questo succederà ancora ma che «da secoli / la pietà è l'urlo dell'assassinato». Neanche il mito sembra soccorrere più il poeta del *Falso e vero verde*, che in *Tempio di Zeus ad Agrigento* guarda «in silenzio […] questo segno / d'ironica menzogna», che constata la «rovina / […] d'angeliche immagini e miracoli», mentre il mare invade la «luce stretta / d'un occhio», forse lo stesso del Polifemo di *Ai fratelli Cervi, alla loro Italia*, che piange la perdita della vista ad opera «del navigante / dell'isola lontana».

La 'riflessione' lirica quasimodiana sul senso della vista trova indubbiamente il suo momento più esplicito e dichiarato nella sezione di apertura della *Terra impareggiabile* intitolata *Visibile, invisibile* che supporta una sorta di posizione prometeica del poeta,restituita tanto nella lirica di apertura (*Visibile, invisibile*) quanto in quella di chiusura (*Un gesto o un nome dello spirito*) della sezione: nella prima egli prende le distanze dal pensiero della morte, dichiarando la propria estraneità alla dimensione stessa della fine; nella seconda inveisce contro la «vita pirata», confessando di vedere come «da una collina […] / il *su*o sguardo infantile»: l'io lirico guarda il proprio sguardo di un tempo, lontano e insieme vicino, uno sguardo che la lezione originaria presentava come dubbioso («che domanda») e che diventa poi «di rancore»[14], quasi a veicolare la piena consapevolezza del poeta di come l'inferno sia per lui e gli altri uomini nel qui ed ora. Nella sezione *Ancora dell'inferno*, ed in particolare nella lirica eponima, l'io lirico vede così gli «occhi umani» preda del fuoco, e l'unico occhio che ancora si salva e forse quello di un profanante emulo del saltimbanco baudelairiano che in *Quasi un epigramma* si congeda «con gli occhi di furetto» dal suo pubblico improvvisato augurando vincite alla Sisal.

La dinamica tra visibile e invisibile, messa apertamente in campo nella *Terra impareggiabile*, trova tuttavia la propria piena formulazione in alcuni passaggi di *Dare e avere*, in cui l'associazione dell'invisibile all'«arcata […] dell'Ade», evocata all'interno della precedente raccolta nei versi di *Eleusi*, trova il proprio controbilanciamento non mortifero nella rievocazione affidata a *La chiesa dei negri ad Harlem* dell'ultima silloge, in cui il poeta descrive «gli occhi bianchi» delle ragazze di pelle nera che durante la celebrazione verranno «penetrate dal soffio invisibile» che le farà danzare e cantare, mentre «Dio le guarda / da nubi barocche nell'odore di candele umane / accese da speranza e da dolore». Il Dio che le guarda da nubi barocche è chiaramente un Dio raffigurato, un'immagine dipinta nello spazio della chiesa, che attribuisce alla riproduzione visiva quasi un potere sovrannaturale in grado di mediare tra la speranza e il dolore degli uomini, tra la manifestazione vitalistica delle donne di colore che si abbandonano al canto e alla danza e la dimensione ascetica di quel rito[15]. In questa terra di mezzo tra bene e male, qui e altrove, vita e morte, si collocano pure i primi occhi che compaiono nella raccolta, quelli dell'infermiera Varvàra Alexandrovna («e gli occhi frettolosi, infermiera della sorte») che assistette il poeta durante un difficile ricovero moscovita e che nell'economia 'visiva' di *Dare e avere* precedono l'ultima e in qualche modo semanticamente risolutiva apparizione dell'occhio nel corpus lirico quasimodiano in *Non ho perduto nulla*:

Sono ancora qui, il sole gira
alle spalle come un falco e la terra

[14] Per questa variante genetica cfr. *Note* a Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 1296-1297.

[15] L'aggettivo "barocche", riferito alle "nubi" e che connota inequivocabilmente le stesse (e il Dio che da esse appare) come immagine pittorica, viene per altro indicativamente aggiunto dal poeta in un secondo momento rispetto alla lezione originaria, come a voler rendere chiara la natura di quella raffigurazione; per la lezione precedente a quella definitiva cfr. ivi, pp. 1313-1314.

ripete la mia voce nella tua.
E ricomincia il tempo visibile
nell'occhio che riscopre la luce.
Non ho perduto nulla.

Il ripetersi dei giorni ripete le voci e ripete (in una nuova associazione di visivo e sonoro) la riscoperta quotidiana della luce nel ricominciamento del tempo visibile: il poeta lo ritrova attraverso l'occhio, sanando così la percezione della perdita, e in quel limbo ostile che è poi l'esistenza stessa egli accetta ormai la propria condizione senza inutili agonismi. È quanto dichiara in *Ho fiori e di notte invito i pioppi* in cui la consapevolezza, la riflessione e l'ascolto si impongono su qualsiasi illusione di fuga:

Certo non potrò sfuggire;
sarò fedele alla vita e alla morte
nel corpo e nello spirito
in ogni direzione prevista, visibile.

La dimensione visiva (amplificata attraverso il raddoppiamento aggettivale di "previsto" e "visibile") si fa corrispettivo di lucida saggezza nella guida tanto del corpo quanto dello spirito, in una sovrapposizione semantica che nell'assetto editoriale finale dell'opera quasimodiana viene in qualche modo indirettamente ribadito attraverso la collocazione in coda a *Dare e avere* di *Una lirica d'occasione*, versi dedicati ancora ad una donna (*Versi ad Angiola Maria*), in cui la memoria di un mondo passato riaffiora, portando con sé messaggi antichi che riecheggiano attraverso la lontananza:

Forse i ragazzi delle tue scuole lontane
ti gridavano dentro,
e le filosofie mutevoli, aspre,
che ti aprirono sillabe non di cenere
ma certezze visibili,
lezioni dell'anima.

Le certezze visibili non sono cosa altra dalle lezioni dell'anima, non danno luogo a sillabe di cenere ma a versi e parole durature, che nella lirica ad Angiola Maria scaturiscono per di più, come in un cortocircuito tutto visivo, dalla rievocazione,ad inizio componimento, di Attilio Rossi, pittore amico di Quasimodo («come c'erano solo al tempo di Catullo»), presentato proprio nell'atto del dipingere, «nei suoi colori lenti a ellisse, / […] fiori di ginestra / su un infinito limite dell'aria». L'arte visiva entra nel corpo stesso della poesia, si fa tutt'uno con essa, si fa materia di essa, in un connubio sancito ancora una volta da un esplicito 'sposalizio' editoriale che Quasimodo ci tiene a dichiarare nella nota di fine libro della *princeps* di *Dare e avere* del 1966, in cui precisa come quei versi

fossero stati in realtà già pubblicati l'anno prima[16]: si trattava di «un'edizione particolare», a tiratura limitata, un'edizione per un'occasione celebrativa, corredata – neanche a dirlo – dalla riproduzione di un quadro di Attilio Rossi, come a suggello di un dialogo con la visualità portata avanti dal poeta fino all'ultimo verso.

[16] Quasimodo, *Versi ad Angiola Maria*, con un quadro di A. Rossi, Arti Grafiche Amilcare Plizzi, Milano 1965.

Giuseppe Palazzolo

«Il nostro più grande romanzo del '900». Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni

«Poco noto ad altrui, poco a me stesso: / Gli uomini e gli anni mi diran chi sono», scriveva un Manzoni sedicenne a chiusura del proprio autoritratto in versi. Nel 1983 lo prendono in parola Natalia Ginzburg e Mario Pomilio, che ritraggono don Lisander come personaggio, colto nella quotidiana liturgia familiare o nelle asperità del tempo dell'abbandono. Sono gli esempi più noti di un'attenzione degli scrittori non solo verso *I Promessi Sposi* – modello a volte ingombrante, in ogni caso ineludibile – ma nei confronti del Manzoni uomo, declinato di volta in volta come figlio, marito, padre, oltre che come poeta, romanziere, storico, teorico della lingua. «Dove va a finire, nei libri che leggiamo, la persona fisica che li ha scritti?»[1], si chiede Garboli, che aveva cucito un «romanzo mascherato di filologia»[2] addosso a un Manzoni padre distante, irresoluto e sordo alle richieste di affetto della figlia. I resoconti biografici, che non sono mai mancati, non bastano più: si rende necessaria una narrazione capace di intrecciare le speculazioni della critica con la sensibilità affinata nella fatica della costruzione letteraria.

Nel 1960 Alberto Moravia sale sulle spalle di Gramsci per combattere la propria angoscia dell'influenza nei confronti di Manzoni e scrive la prefazione[3] all'edizione dei *Promessi Sposi* per la collana «I Millenni» di Einaudi. A quattro anni dai fatti d'Ungheria,

[1] C. Garboli, *Leben und Werke*, in Id., *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002, p. 134.

[2] È naturalmente M. Manzoni, *Journal*, a c. di Garboli, Adelphi, Milano 1992; la pubblicazione del diario di Matilde, ultimogenita di casa Manzoni, è il pretesto per imbastire un 'romanzo' proteiforme, che suscitò le critiche di Fortini e la difesa dell'autore: vd. F. Fortini, *Sulla tomba di Matilde* e Garboli, *Matilde edita e inedita*, ora in Garboli, *Pianura proibita*, cit., pp. 184-190.

[3] A. Moravia, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, ora in Id., *Opere 1948-1968*, Bompiani, Milano 1989, pp. 1273-1311. L'edizione einaudiana era accompagnata dai disegni di Guttuso, che valorizzando la presenza del male nella storia costituivano un potente, quanto inascoltato, controcanto alle posizioni critiche di Moravia: cfr. S.S. Nigro, *Il braccio della morte: arte in parola e arte in figura*, in «Annali Manzoniani», 2018, 1, pp. 26-42, poi ripreso in appendice a Id., *La funesta docilità*, Sellerio, Palermo 2018, pp. 187-208, un saggio che si pone sulle orme di Sciascia per indagare la presenza nei *Promessi Sposi* di un 'rimorso' manzoniano per l'omicidio del ministro Prina.

Moravia[4] usa Manzoni per prendere le distanze dalla dittatura del «realismo socialista», altrettanto falso del «realismo cattolico» propagandato secondo lui dal romanziere dell'Ottocento. Nell'introduzione si coagulano spunti che Moravia nutriva da tempo, e contro cui già Brancati[5] era intervenuto, replicando alle accuse di «decadentismo» e di realismo e ribadendo l'altezza metafisica dei *Promessi Sposi*. È soprattutto un manzoniano d'antica ed eclettica osservanza come Gadda a rispondere al bisturi di Moravia con una penna ancora più acuminata. L'ingegnere, che già aveva dipinto nell'*Apologia manzoniana*[6] un compendio del romanzo chiaroscurato alla maniera del Caravaggio, concluso con l'ironico invito rivolto allo «scrittore degli scrittori» a «non fotografa*re* così spietatamente le magagne di casa» e a «non interpreta*re* così acutamente, ai fini di un ammonimento sublime, i fatti che sogliono ricevere espressione nella retorica del giorno», rimprovera a Moravia un eccesso di semplificazione nel notomizzare il complesso corpo del gran romanzo in tre strati – la «propaganda intenzionale», la «sensibilità politica e sociale» e infine il cosiddetto «"Manzoni decadente", dove "decadente" ha valore artisticamente positivo» – abbandonandosi alla «voluttà sistematrice» piuttosto che alla ricerca delle prove. Tra le righe della difesa fa capolino anche Alessandro Manzoni personaggio di un romanzo in cui Gadda intreccia i fili del proprio garbuglio interiore.

> E il Manzoni fu sicuramente un malato ereditario (nevrosi: psicosi) e un traumatizzato della vita, già in età tenera: (amori della madre, bambino abbandonato alle durezze d'un collegio). / Noi non possiamo ascrivere a sua colpa, e tanto meno a vergogna, o l'eredità nervosa o i traumi o il temperamento amatorio, da cui l'altezza del suo animo e la bellezza unica del suo lavoro emergono a risplendere sul nostro stesso male come lume di aurora che ci arrida. Qualche proposito rassegnato, cioè sommesso ai valori di una ipostatizzata Provvidenza, non basta a figurarne il tipo che si arrende a tutto pur di campare vita comoda. Aveva orrore alla folla, da cui troppo temeva d'essere stretto: orrore al vuoto, perché temeva di cadere: soffriva di vertigo e d'insonnia: provvedeva la cioccolata una

[4] Raffaele Manica ha ricostruito le ragioni politiche e culturali sottostanti l'opposizione moraviana nei confronti della poetica manzoniana: R. MANICA, *Moravia e Manzoni*, in «Studium», novembre/dicembre 2017, 6, pp. 44-59. Il saggio si inserisce all'interno di un numero monografico di «Studium» che, insieme al parallelo «Testo» (2, 2017), è stato concepito come un'indagine attorno a una possibile 'funzione Manzoni' nella letteratura italiana del secondo Novecento, esplorando scrittori come Sciascia, Pasolini e Bassani, poeti come Zanzotto, drammaturghi come Testori. Il risultato conferma la matrice profonda che ha animato anche la scrittura di queste pagine, attestando non solo la vitalità della lezione manzoniana – attiva su molteplici piani continuamente intersecati, dalla forma romanzo alla questione della lingua, fino ai grandi temi della responsabilità dell'uomo e del nascondimento di Dio – ma la pluridimensionalità della stessa figura dell'autore, capace di ricevere luce da letture differenti per metodo e taglio prospettico.

[5] Si possono leggere in V. BRANCATI, *Diario romano*, in ID., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a c. di M. DONDERO, Mondadori, Milano 2003, pp. 1588-1589.

[6] C.E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in «Solaria» II, gennaio 1927, 1, pp. 39-48, ora in ID., *Saggi Giornali Favole I*, a c. di D. ISELLA, Garzanti, Milano 1991, pp. 679-687. Per una valutazione complessiva del manzonismo dell'autore del *Pasticciaccio* si rimanda a C. LERI, *Il Manzoni di Gadda*, in EAD., *Manzoni e la «littérature universelle»*, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2002, pp. 97-169.

volta l'anno per sé, per tutta la famiglia, come il mezzadro o il colono rimette il grano per l'annata, o provvede a serbar patate e castagne dopo la colta. E va bè![7]

Per una di quelle bizzarre coincidenze che sembrano promettere rivelazioni, anche la data della morte accomuna i due scrittori a (quasi) un secolo di distanza: il 22 maggio 1873 moriva Manzoni, il 21 maggio 1973 Gadda. E leggenda vuole che al capezzale dell'ingegnere si alternassero gli amici a leggergli le adorate pagine dei *Promessi Sposi*, provocandogli «risate sussultorie». Tra i lettori c'è anche Pietro Citati, sodale ed editor per Garzanti, che nello stesso anno del centenario artiglia don Lisander con «spregiudicata violenza, e crudele eleganza» – a parere di Pier Paolo Pasolini[8] – in un ritratto per parole e immagini[9]. E sempre nello stesso anno Fortini invita a sollevare il velo di una vita «misteriosa e silenziosa» per riconoscere «un corpo che sotto apparenza di mitezza e urbanità era teso a lottare con se stesso con una dura carica di aggressività, ai limiti del sadismo, e quindi con un senso inestinguibile di colpa e di degradazione»[10]. Ed ancora nel 1973 Italo Calvino conclude la propria palinodia manzoniana[11] con il famoso saggio centrato sui «rapporti di forza»[12] nel romanzo, formula a cui non è estranea la memoria

[7] Gadda, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, in Id., *Saggi Giornali Favole I*, cit., p. 1177. Inserisce la polemica all'interno di un confronto più ampio tra Gadda e Moravia sulla 'rugosità' del reale e la lucidità della lama analitica il raffinato saggio di G. Alfano, *Rughe, lame e tenebre del cuore. Gadda legge Moravia (1945-1960)*, in «EJGS», 7, 2011 <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue7/articles/alfanomoravia07.php> [consultato il 30 aprile 2019].

[8] Con riferimento alla biografia di Leopardi per la penna di Iris Origo, Pasolini scrive: «L'attesa era che il Leopardi venisse aggredito, per esempio, con la stessa spregiudicata violenza, e crudele eleganza, con cui un uomo, in fondo della stessa destra a cui appartiene la Origo – ma assurda e inventata in quanto italiana – Pietro Citati, ha aggredito un altro mostro sacro, Alessandro Manzoni, e proprio nel suo centenario […] Citati non ha alcuna remora nel fare del Manzoni un ritratto, stupendo, che non si ferma davanti a niente, e meno di tutto di fronte alla sua nevrosi e alla sua disastrosa figura paterna, sfiorata dall'abiezione. Questo Manzoni "disgraziato" è naturalmente infinitamente più grande di quello ufficiale.» (P.P. Pasolini, [*Autori «di destra»*], 18 ottobre 1974, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a c. di G. Chiarcossi, Einaudi, Torino 1979, p. 399). Ricorda ancora in un altro intervento che a Citati il ritratto di Manzoni «è infatti riuscito, non bene: straordinariamente bene. Crudele e commosso, cinico e comprensivo: tutto concreto, tutto presente. Irriverente per amore. Sacrilego per confidenza.» (Pasolini, *Pietro Citati, "Alessandro"*, ivi, p. 415).

[9] P. Citati, *La collina di Brusuglio*, in Id., *Immagini di Alessandro Manzoni*, con un'iconografia ordinata e commentata da Este Milani, Mondadori, Milano 1973.

[10] Fortini, *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a c. e con un saggio introduttivo di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1465-1466.

[11] «Amo Manzoni perché fino a poco fa l'odiavo»: Calvino sintetizza così, nel 1959, lo stato dei rapporti con il romanziere, rispondendo a un'inchiesta promossa da «Nuovi Argomenti»: *9 domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», maggio-agosto 1959, 38-39, pp. 6-12, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1521-1529. Ripercorre il confronto dello scrittore ligure con l'illustre predecessore E. Bellini, *Calvino e i classici italiani (Calvino e Manzoni)*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a c. di E. Elli, G. Langella, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 489- 534.

[12] Calvino, *I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza [1973]*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 328-341. Il saggio, presentato al Convegno manzoniano organizzato dall'Università di Nimega, è stato poi inserito in *Una pietra sopra.*

dell'attenzione gaddiana per gli «strati fondi e veritieri del conoscere e del rappresentare», tra i quali, innanzitutto, c'è la capacità di cogliere ed esprimere «la verità dei rapporti di fatto»[13].

C'è un Manzoni che viene allontanato, anche con la violenza dell'irrisione, ed è il Manzoni monumentato dalla tradizione scolastica. Sciascia si considera fortunato per aver letto il romanzo prima che glielo facessero leggere a scuola, dove vigeva una lettura crociana non troppo lontana dall'interpretazione moraviana: «per entrambi, di fatto, *I promessi sposi* viene ad essere il romanzo di un intellettuale organico, organico – si capisce – al cattolicesimo. Senza poesia, per Croce; quasi di propaganda ad un cattolicesimo che porta dritto alla Democrazia Cristiana, per Moravia»[14]. Bufalino, invece, ha dovuto faticare per liberarsi dall'assuefazione «alle contraffazioni scolastiche, alle infedeli e opposte maschere che i professori gli hanno cucito su gli occhi», e per tutta la vita ha fatto i conti con Manzoni, perché, «come con Dio, i conti col Manzoni con si chiudono mai»[15]. Sul crepuscolo del secolo un altro siciliano, Andrea Camilleri, confessa in una lettera indirizzata a don Lisander che *I Promessi Sposi* «è il nostro più grande romanzo del '900», ma anche che ha dovuto aspettare i trent'anni per capirlo e per scoprire «uno scrittore vivo, coinvolgente, ironico, spietato a volte», per niente simile all'«immagine scolastica del melenso moralista frequentatore di sacrestie»[16]. Infine Umberto Eco, aduso a falsificare l'opera manzoniana sotto vari travestimenti, ma pronto anche ad impegnarsi in un'affettuosa riscrittura per bambini e ragazzi[17], ha suggerito una lettura clandestina del romanzo, da fare sotto il banco, «come se fosse un libro proibito»[18], mentre Eraldo Affinati, scrittore e docente, ha proposto una lettura 'itinerante'[19], da compiere riper-

[13] GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, cit., p. 1180.

[14] L. SCIASCIA, *Goethe e Manzoni*, in *Cruciverba*, si cita da ID., *Opere. 1971-1983*, a c. di C. AMBROISE, Bompiani, Milano 2004, p. 1063.

[15] G. BUFALINO, *I conti col Manzoni*, in ID., *Saldi d'autunno*, ora in *Opere. 1989-1996*, a c. e con introduzione di F. CAPUTO, Bompiani, Milano 2007, pp. 732-735.

[16] A. CAMILLERI, *I Promessi Birrai di Preston*, in «La Stampa», 8 ottobre 2010. La lettera nasce dalla decisione di un Liceo classico di Ispica di far leggere *Il birraio di Preston* al posto dei *Promessi Sposi*. Per una ricognizione dei debiti contratti sotto forma di citazioni ed allusioni si può consultare E. PACCAGNINI, *Il Manzoni di Andrea Camilleri*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione di A. BUTTITTA, Sellerio, Palermo 2004, pp. 111-137.

[17] L'operazione si inserisce all'interno della collana *Save The Story* curata da Baricco; la versione di Eco, pubblicata nel 2010 con illustrazioni di Marco Lorenzetti, rispetta la trama senza banalizzarla, lavorando sulla semplificazione del lessico e della sintassi, ma nello stesso tempo alludendo costantemente alle grandi questioni aperte dal romanzo.

[18] U. ECO, *Quel ramo del lago di Como*, in «l'Espresso», 24 febbraio 1985; l'articolo contiene un'analisi delle tecniche 'cinematografiche' implicate nella descrizione d'apertura del romanzo, e poi confluita anche in una delle *Sei passeggiate nei boschi narrativi (Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993)*, Bompiani, Milano 1994.

[19] E. AFFINATI, *Peregrin d'amore*, Mondadori, Milano 2010. Il testo è una sorta di itinerario letterario in quaranta tappe per altrettanti autori compiuto alla vigilia della celebrazione dei centocinquant'anni dall'Unità d'Italia, in cui le impressioni di viaggio si intersecano con commenti alle opere, riflessioni sull'attualità, lezioni in presa diretta.

correndo i passi di Renzo verso l'Adda e lasciando che il romanzo divenga naturalmente un Baedeker per l'Italia di oggi.

Anche Natalia Ginzburg aveva avuto un pessimo rapporto scolastico con il romanzo manzoniano:

> Non so se *I promessi sposi*, oggi, venga letto nelle scuole e come. So che quando lo fecero leggere a me, a scuola, tanto tempo fa, trovarono il modo di sciuparmelo, e a questo romanzo stupendo e semplice io non mi avvicinai più per anni e anni. Esso veniva allora presentato in maniera ufficiale, funeraria e cerimoniosa. Era accompagnato da commenti che ne vantavano la qualità solenne e sublime. Ogni pagina, ogni frase era costellata di decorazioni, di insegne, di medaglie, e pareva di dovervisi accostare in punta di piedi e a testa bassa. Era come essere chiamati a visitare una salma illustre[20].

A sciupare il romanzo non era solo il corredo funebre e pletorico di commenti che soffocava la lettera viva del testo – vera tabe della didattica di ogni epoca – ma anche l'etichetta di 'romanzo storico' che lo accompagnava, e che funzionava da formidabile respingente per la giovane studentessa «ignorante di storia». Anche le pagine più potenti e affascinanti, «la fame, la carestia, la monaca malvagia», circonfuse dall'alone «di rispetto e noia» finivano per diventare episodi «cartacei, dissanguati, mummificati», utili solo ad essere venerati: «di penetrarvi, di camminarci e respirarne l'aria non se ne parlava». Il monumento funebre del romanzo – un «libro spento, venerabile, statuario, sepolcrale, immerso nella notte dei secoli» – si salda così, nel ricordo e nell'immaginazione della futura scrittrice, con il ritratto dell'autore anziano, «un piccolo vecchio, dal profilo arcigno e stizzoso», tanto da ingenerare la convinzione che la scrittura dell'opera fosse avvenuta in età avanzata. Solo la poesia, e il provvidenziale arrivo di un supplente, avevano in parte riscattato l'ostinata avversione verso Manzoni, ma avevano aggravato la scissione tra il romanziere e il poeta: il primo era immaginato con le sembianze del «piccolo vecchio», mentre i versi delle tragedie o degli *Inni Sacri* sembravano nascere «da voce ignota alzandosi nelle profondità dello spazio»[21].

L'occasione per riavvicinarsi a Manzoni è la stesura, nel 1981, di un'antologia scolastica insieme con l'amica Dinda Gallo, su incarico di Geno Pampaloni e intitolata *La Vita*. Da questa finestra il romanzo appare non più come un monumento celebrato e lontano, ma un organismo pulsante di vita, al cui interno «c'erano cose vere, vera codardia, veri sensi

[20] N. Ginzburg, *Un classico sciupato*, in «La Stampa», 10 gennaio 1982.

[21] *Ibidem*. Sullo stesso giornale Massimo Mila risponde alla Ginzburg, avanzando cautamente la speranza di essere stato l'insegnante capace di suscitare l'interesse per la poesia manzoniana, e allo stesso tempo indicando un'ermeneutica di lettura del testo: «Però bada che il libro è grande mica tanto perché tutti i suoi personaggi rassomiglino a Manzoni, ma perché tutti, da padre Cristoforo a Don Abbondio, da Don Rodrigo all'Innominato, da quello stupido onesto di Renzo a quella pudibonda Lucia, dal Conte zio al dottor Azzeccagarbugli, dai bravi alla Monaca di Monza, somigliano a noi. Anzi, più esattamente: sono noi. Con tanti saluti affettuosi dal tuo vecchio professore (supplente) d'italiano Massimo Mila» (M. Mila, *Lettera su Manzoni a un'antica scolara*, in «La Stampa», 13 gennaio 1982).

di colpa, vera conoscenza del male e vera grandezza»[22]. Si assiste quasi a un passaggio di consegne tra Citati e la Ginzburg, che sente l'urgenza di indagare l'autore dei *Promessi Sposi* non puntandogli addosso il riflettore della ricostruzione biografica, ma osservandolo «di profilo e di scorcio, e mescolato in mezzo agli altri, confuso nel polverio della vita quotidiana», come recita nel risvolto di copertina.

Nella sua indagine la Ginzburg si costringe a non usare i testi letterari, ma solo le lettere e pochi altri documenti. È una regola che viola solo al momento della morte della figlia, Giulietta, che segue quasi di un anno la dipartita dell'amata Enrichetta. In questa occasione riporta e poi commenta i primi versi del *Natale del 1833*. «Dio è lontano. Le sue dimore, cieli foschi solcati dai lampi, mettono spavento. Lagrime e grida e preghiere Dio le vede e le sente, in quelle sue dimore lontane, ma la sua volontà non muta. Dopo qualche strofa, la pagina restò bianca. Impossibile proseguire. Un Dio che appare così lontano, alto e inesorabile, come invocarlo, come rivolgergli parole? Si può soltanto dire come agisce, e piegare il capo»[23]. La Ginzburg limita la sua lettura alle prime due strofe della lirica incompiuta, si interrompe prima di «Ma tu pur nasci a piangere», prima dell'avversativa, marca distintiva della manzoniana configurazione della realtà, che introduce la solidarietà di Dio all'uomo nella sofferenza. Si ferma al primo quadro, quello che ritrae la capricciosa potenza del «Fanciul severo» sul quale convergono gli attributi iconografici del Giove pagano e dello Jahvè veterotestamentario. Non le appartiene, questo Dio dalle fattezze troppo umane e nello stesso tempo così astratto, distante dalle case e dalle strade degli uomini. Ma in fondo non appartiene neanche a Manzoni.

Di segno diverso è l'indagine di Pomilio, che sempre nel 1983 dà alle stampe *Il Natale del 1833*, destinato a vincere il premio Strega nello stesso anno. È un romanzo-saggio, manzonianamente definito dallo stesso autore «componimento di storia e d'invenzione», che sceglie un solo episodio della vita di Manzoni per inquadrarne l'esistenza e scrutargli l'animo. È un'operazione parallela e complementare a quella compiuta dalla Ginzburg, ma realizzata con strategie, metodi ed obiettivi completamente diversi, se non opposti. Sciascia aveva guardato con sospetto a questo convergere di sguardi sul personaggio Manzoni, considerandolo il sintomo di una certa cultura laica che cerca di fare ammenda della propria sottovalutazione del fenomeno cattolico, nel momento in cui ne rintraccia le insorgenze nei movimenti eversivi, rivolgendo l'attenzione al suo monumento più illustre e celebrato. E rifiuta «il gioco dell'immaginazione» applicato a uno scrittore, considerandolo «una specie di tradimento del commensale»[24].

Sciascia avanza un problema di tipo storico-politico su cui in quegli anni si era non poco arrovellato, e per il quale Manzoni funziona da reagente. La questione del ruolo della «matrice cattolica» nella genesi degli anni Settanta vibrava tra le pagine di articoli,

[22] GINZBURG, *Un classico sciupato*, cit.

[23] GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, cit., p. 174.

[24] SCIASCIA, *Manzoni non è un pettegolezzo*, in «Tuttolibri» - «La Stampa», 19 febbraio 1983. Anna Stella Poli inquadra le opere della Ginzburg e di Pomilio alla luce dell'intervento sciasciano: cfr. POLI, *«Manzoni non è un pettegolezzo». Ginzburg, Pomilio, Sciascia*, in «Autografo», 2017, 58, pp. 69-95.

romanzi e pamphlet, dal *Contesto* all'*Affaire Moro*, passando naturalmente anche da *Todo modo* e dal *collage* di *Nero su nero*; ma per comprenderla si dovrebbe aumentare l'apertura del diaframma, e allargare il campo a una salienza metafisica, in modo da inquadrare anche la 'funzione Manzoni' all'interno dell'inquieta e mai interrotta inchiesta sciasciana sul pascaliano *Dieu caché*[25]. Il Manzoni di Sciascia è «un Manzoni con cui instaurare un rapporto di reciproco chiarimento, per cui la lettura di Sciascia ci restituisce riverginata la possibilità di rileggere un Manzoni spregiudicato e spietatamente analitico, e questa rilettura problematizza a sua volta la rilettura di Sciascia, suggerendo una chiave coscienziale ignota ai critici *engagés*»[26]. Come dirà Pontiggia, Sciascia «converge con Manzoni nell'angoscia dello scacco, non nella speranza della redenzione»[27]. Ma dietro il fastidio dello scrittore siciliano per l'improvvisa fioritura di romanzi sul Gran Lombardo c'è anche l'allergia per l'impostazione dualistica, polarizzata tra laicismo e cattolicesimo, con cui Vigorelli l'aveva attirato nel campo del manzonismo, in una posizione parallela e contraria rispetto a Pomilio: «anche Sciascia, non soltanto per il frequente richiamarsi alla *Colonna infame*, ma per una vocazione ossessiva a fare luce congiunta tra verità e giustizia, batte spesso la strada del Manzoni, in una direzione certo più laica, mentre Pomilio va sempre più quasi unicamente in ultimativa direzione religiosa»[28]. Già in occasione del primo centenario manzoniano, infatti, Sciascia aveva denunciato la nomea di 'insopportabile' affibbiata a Manzoni – e su cui aveva la sua quota di responsabilità la consuetudine scolastica di distinguere i personaggi toccati dalla Grazia e la Provvidenza «da seguire nel corso delle vicende come una di quelle carte geografiche che si dicono "mute"» – e ne aveva riconosciuto la ragione profonda nel fatto che Manzoni era stato autore di «un libro cattolico», ma di un cattolicesimo che non rimane riservato alle pratiche chiesastiche, ma innerva la vita reale e quotidiana. Nel suo essere un libro cattolico, dunque, è anche profondamente e sinceramente laico, perché inquieta e non rassicura:

> Forse il nodo della sfortuna manzoniana sta nell'aver scritto un libro (fermiamoci al più famoso) che i cattolici non amano in quanto cattolico e i laici non amano in quanto laico. E sarebbe come dire che da noi laici e cattolici sono della stessa pasta. È un libro, insomma, che inquieta la coscienza laica come la coscienza cattolica – o per meglio dire: che equamente la non-coscienza cattolica e la non-coscienza laica allontanano appunto perché inquietudine. E davvero non c'è nella nostra letteratura libro più inquietante. E se poi vi aggiungiamo la *Storia della colonna infame*, come bisogna aggiungerla, l'inquietudine può arrivare all'insonnia (l'insonnia pascaliana e altra, non metafisica). In definitiva Manzoni

[25] Rilegge *Il contesto* in questa chiave ermeneutica, individuando anche riverberi manzoniani nel pozzo più intimo del pascalismo sciasciano, A. Sichera, *La chiave metafisica del Contesto. Breve saggio sul pascalismo (borgesiano) di Sciascia*, in Id., *Ceux qui cherchent en gémissant. Crepuscolo e nascondimento di Dio nella scrittura letteraria*, Bonanno, Acireale 2012, pp. 431-444.

[26] A. Di Grado, *Leonardo Sciascia*, Pungitopo, Messina 1986, p. 15.

[27] G. Pontiggia, *Investigazioni di un illuminista*, in «Corriere della Sera», 21 novembre 1989.

[28] G. Vigorelli, *Il Natale del 1833*, in «Nuova Rivista Europea», gennaio 1983.

> è uno scrittore su cui si verificano sconcertanti paradossi, disastrose incongruenze: molto italiano senza gli italiani; molto cattolico senza i cattolici; molto laico senza i laici. Che non c'erano[29].

Seppur così motivata, l'accusa di Sciascia sbaglia bersaglio. Se Sciascia avesse letto il romanzo di Pomilio, si sarebbe accorto che il 'pettegolezzo' era tenuto a debita distanza ed emergeva invece, tramite un calcolato lavoro d'intarsio e di cesello tra documenti[30] ed invenzione romanzesca[31], l'«uomo terribilmente visitato da Dio», come Alessandro si confessa nella lettera al Granduca di Toscana del 19 febbraio 1834[32]. È il saggio di un'ermeneutica che dall'eredità della migliore lezione continiana[33] ricava l'avvio per un ingaggio esistenziale, intimo, mimetico. Tra Pomilio e Manzoni si può riconoscere l'affinità elettiva nella fede in una Parola che interroga e inquieta[34]: Manzoni ha vissuto l'avvento deflagrante della modernità, tra Lumi e Rivoluzioni, e ha trovato nella fede non

[29] SCIASCIA, *I cattolici allergici al cattolico Manzoni*, in «Il Lombardo», 26 maggio 1973.

[30] «Le fonti principali della nostra narrazione sono state le quattro lettere (del 19 febbraio, del 31 ottobre, del 5 e 23 dicembre 1834) dove Manzoni accenna alla scomparsa della moglie e della figlia primogenita, e i due abbozzi del *Natale del 1833* che si riportano qui appresso» (POMILIO, *Il Natale del 1833*, Bompiani, Milano 2003 [1ª ed. Rusconi, Milano 1983], p. 132). Le prime tre sono le lettere a Leopoldo II di Toscana, l'ultima a Luigi Guicciardi. Nella stessa appendice l'autore mette in chiaro la natura dell'opera: «Sarà appena il caso di ricordare che questo è un romanzo o, più precisamente, un componimento misto di storia e d'invenzione, come avrebbe detto il suo protagonista. / Tuttavia, per non compromettere più del lecito Manzoni nel nostro discorso e anche per prevenire eventuali curiosità, ci pare non inutile chiarire quanto segue: sono immaginari sia quello che abbiamo chiamato il quadernetto, sia i progetti d'un *Giobbe* attribuiti a Manzoni, è immaginario il fatto che nel 1835 egli si provasse a riscrivere la *Colonna infame*, immaginario lo scambio di lettere tra lui e Fauriel a proposito di quest'ultima, immaginario il carteggio tra Giulia Beccaria e Mary Clarke».

[31] Cfr. C. DAMNOTTI, *Il Natale del 1833: «un componimento misto di storia e d'invenzione»*, in *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine di Biase*, a c. di F. PIERANGELI e P. VILLANI, Edizioni Studium, Roma 2014, pp. 328-352.

[32] MANZONI, *Tutte le lettere*, a c. di C. ARIETI, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a c. di ISELLA, Adelphi, Milano 1986, II, pp. 25-26.

[33] È un altro versante della fortunata formula della «filologia fantastica» coniata da Gibellini per Pomilio, capace di muoversi tra la variantistica d'ascendenza continiana e la *critique génétique* maturata in Francia: «L'opera interessa dunque *in fieri* piuttosto che come un *factum*, come una perenne approssimazione al valore piuttosto che come oggetto statico: ebbene, Pomilio aveva una consimile tensione – direi proficuamente morbosa – verso il *fieri* di un testo che nel romanzo del 1983 diventa un testa a testa con la coscienza di Alessandro Manzoni.» (P. GIBELLINI, *La filologia fantastica di Pomilio*, in *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento*, Atti del Convegno, 19-20 aprile 1991, introduzione di C. DI BIASE, Guida Editori, Napoli 1995, p. 59).

[34] Si possono sottoscrivere le parole di Elli: «l'analisi di Pomilio, infatti, non è freddo referto, ma è appassionata partecipazione alle personali vicende del suo personaggio: la fede di Alessandro è la sua stessa fede, i dubbi e le crisi sono i suoi stessi dubbi e crisi, perché anche oggi, come ieri e come sempre, l'uomo di fronte ai drammi della società contemporanea non può non interrogarsi sui temi fondamentali della sofferenza dell'innocente, del male nella storia individuale e collettiva, all'interno di un disegno che per il credente è piano provvidenziale di Dio e non cieca casualità del fato.» (E. ELLI, *Quale Manzoni? Appunti in margine ai libri della Ginzburg e di Pomilio*, in «Vita e Pensiero», 1983, 66, p. 57).

un approdo accomodante, ma la semantica di un'interrogazione esigente ed inquieta. Pomilio, collocato nella pienezza di un tempo che ha esperito tutte le declinazioni della 'morte di Dio', attraversa le stagioni pre- e post-conciliari maturando un cristianesimo che accetta la sfida del dubbio, che si fa carico del silenzio di Dio nella storia degli uomini, o meglio, come scrive nel *Quinto evangelio*, sente «la persistenza del suo silenzio come un mutismo deliberato. O, più verosimilmente, come una delega permanente della Parola»[35].

La «filologia fantastica» di Pomilio inventa così un Manzoni impegnato a scrivere un'opera apologetica in cui alla sofferenza di Giobbe si affianca quella di Cristo, che giunga a redimere Dio, a rimediare «all'assurdo della sua inaccessibilità». Lo immagina dopo la morte della primogenita Giulietta impegnato a riprendere il manoscritto dell'*Appendice storica su la Colonna infame* per ricavarne qualcosa di nuovo[36]. Siamo, è evidente, al cuore del Manzoni 'novecentesco'. Quel Manzoni che Bufalino, facendo ammenda di anni di esilio nei piani alti della sua biblioteca, aveva riscoperto come «un eroe solitario e infelice, prigioniero d'una ragnatela di nervi feriti, ostaggio balbuziente e vitalizio dello spavento» che per difendersi ha eretto «risorse di fuga e amuleti, volti in vario modo a esorcizzare le furie, a scongiurare il doppio delirio di "negar la Provvidenza o accusarla"»[37]. Alla fine, si torna sempre sulla *Colonna infame*, che si rivela la specola da cui osservare, insieme a Sciascia, la letteratura e il mondo, e in cui si situa il dilemma della coscienza di fronte al male: nodo che Manzoni non risolve, ma rende visibile. In un articolo[38] Pomilio si era rammaricato per quel «grande romanzo non scritto» che è appunto la *Storia della Colonna infame*, e che si può solo intuire nella potenza delle descrizioni, nella capacità di penetrazione psicologica, nella concisione di alcune frasi dal fulgore aforistico. *Il Natale del 1833* è la storia di questo romanzo mancato, nel quale Alessandro si scopre

[35] Si cita dall'edizione più recente del romanzo pubblicato nel 1975 per i tipi di Rusconi; cfr. Pomilio, *Il quinto evangelo*, nuova edizione con una nota archivistica di W. Santini e un saggio di G. Frasca, L'orma, Roma 2015, p. 19.

[36] Il collegamento tra la morte di Enrichetta e la ripresa della *Storia* era stato già avanzato da Giulio Salvadori (*Enrichetta Manzoni Blondel e il Natale del '33*, Fratelli Treves Editori, Milano 1929), una delle fonti che Pomilio annota nei suoi appunti. Carla Riccardi ha puntualmente dimostrato che il maggior lavoro di elaborazione della *Colonna infame* può essersi svolto tra il 1831 e il 1833 (cfr. C. Riccardi, *Il «reale» e il «possibile». Dal «Carmagnola» alla «Colonna infame»*, Le Monnier, Firenze, in particolare pp. 31-89).

[37] Bufalino confessa il suo «antico peccato di arroganza», attribuendolo in parte, anche lui, alla «benigna e tiepida controfigura scolastica» dipinta addosso a Manzoni. Ma ammette la propria ignavia, elencando le mistificazioni della critica: «mentre mi scontentavano le due tre maschere che i professori gli avevano aggiustato sugli occhi, non trovavo poi mai la voglia di guardarci sotto, né mi chiedevo fino a che punto lui somigliasse veramente al venerando vegliardo, museificato da una rosea agiografia; o al panegirista eloquente, curvo a leggere nella storia i disegni oscuri del cielo; o al timorato patrono degli umili, imputato di non assolverne le intemperanze e le collere.» (Bufalino, *Prigioniero dello spavento*, in «Il Giornale», 23 settembre 1983, poi con il titolo *Ostaggio dello spavento* confluito in *Cere perse*, ora anche in Id., *Opere 1981-1988*, a c. di M. Corti e F. Caputo, introduzione di Corti, Bompiani, Milano 1992, 2001², pp. 906-911).

[38] Pomilio, *A proposito del Manzoni minore*, in «Il Popolo», 28 luglio 1959; quindi, col titolo *A centotrent'anni dalla «Colonna infame»*, in «Leggere», 1959, 8-9, pp. 35-36 e ora ripubblicato su «Studium», novembre/dicembre 2017, 6, pp. 77-81, con una presentazione di Tommaso Pomilio e accoppiato a un altro saggio di natura manzoniana, *Dal versante di Enrichetta Blondel* (1985).

compagno del Mora, ne condivide l'agonia e la tristezza, consapevole che «occorre in breve l'ardimento tipico del romanzo, che per raggiungere la verità esplora l'impossibile e chiama in aiuto l'immaginazione là dove i documenti non sono bastanti»[39].

Manzoni non aveva fatto della *Colonna infame* un romanzo, ma l'aveva collocata come il secondo pannello di un dittico, che dona senso e significato all'intera composizione, perché ci sono «cose che in un romanzo sarebbero tacciate d'inverisimili, ma che pur troppo l'accecamento della passione basta a spiegare» (*Storia della Colonna infame*, I, 7). Per questa scelta Pomilio immagina un Alessandro dalla fede 'dissestata' impegnato a confrontarsi con questioni radicali e fondanti:

> In che modo riferire, ad esempio, alla vicenda del povero Mora il concetto del dolore come prova del giusto e insomma farne un altro Giobbe? E in che modo scagionarne Dio? E dove trovarvi, come invece nella Bibbia, qualcosa di simile al gesto riparatore che alla fine, riabilitando Giobbe, riabilita in fondo anche Costui? Non c'è posto in questo chiuso cielo per una ragione provvidenziale, a meno di volerla tenere a responsabile[40].

Anche Primo Levi presta ascolto alla lezione manzoniana. E ne *I sommersi e i salvati*[41], quasi ispirato alla consegna di Renzo[42] di «formare un buon processo addosso a tutti quelli che hanno commesso di quelle bricconerie» (*I Promessi Sposi*, XIV, 14), sviluppa la sua meditazione sulla «zona grigia» partendo da un celebre luogo del romanzo: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi» (*I Promessi Sposi*, II, 47)[43]. Il brano è ben più di una citazione: è il seme, piantato nel buco nero di Auschwitz e vegliato fin da *Se questo è un uomo*[44], da cui si sviluppa la riflessione sulla mancata solidarietà degli «oppressi» del Lager e sul potere di corruzione che l'oppressore esercita nei confronti della vittima. Non si metterà mai abbastanza in evidenza come la lettura dei *Promessi Sposi* da parte di Levi sia un'applicazione che ha l'intensità di una relazione corporea, profonda, immersiva. Traspare nell'attenzione alle parole, oltre che ai gesti. E questa lettura dialogica, che coinvolge il

[39] POMILIO, *Il Natale del 1833*, cit., p. 113.

[40] POMILIO, *Il Natale del 1833*, cit., pp. 114-115.

[41] P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in ID., *Opere*, II, a c. di M. BELPOLITI, Einaudi, Torino 1997, p. 1023.

[42] Si tratta di uno dei fili della ricca trama intertestuale tra i due autori seguiti da A. RONDINI, *Manzoni e Primo Levi*, in «Testo», luglio-dicembre 2010, 60, pp. 49-86.

[43] È il luogo in cui il narratore commenta l'impulso a vendicarsi di Renzo. Cfr., a commento del passo manzoniano e leviano, S. NATOLI, *L'animo degli offesi e il contagio del male*, prefazione di BARENGHI, il Saggiatore, Milano 2018.

[44] Sulla scorta del commento di Tesio e Cavaglion, si può individuare nel seguente frammento l'incubazione della riflessione: «Ci rendiamo conto che tutto questo è lontano dal quadro che ci si usa fare, degli oppressi che si uniscono, se non nel resistere, almeno nel sopportare» (LEVI, *Se questo è un uomo*, in ID., *Opere*, I, cit., p. 87).

soggetto rimettendone a nudo le ferite, inesauribile come il midrash biblico, trova il suo suggello in un passaggio che non ha davvero bisogno di commenti:

> Subito dopo, nel famoso, conciso episodio (poco più di una pagina) della madre che rifiuta di affidare ai monatti la bambina morta «ma tutta ben accomodata,… come… adornata per una festa», e la depone essa stessa sul carro, è adombrato il più grande dei dubbi che affliggono gli animi religiosi, il problema dei problemi, il perché del male. È l'enigma su cui si tormentano Giobbe e Ivan Karamazov, e la macchia più nera sulla Germania di Hitler: perché gli innocenti? perché i bambini? perché la Provvidenza si ferma davanti alla malvagità umana e al dolore del mondo?[45]

[45] Levi, *Il pugno di Renzo*, in «La Stampa», 29 febbraio 1980, e poi in Id., *L'altrui mestiere*, *Opere*, II, cit., p. 700. La citazione continua paragonando i monatti ai diavoli di Malebolge, e quindi affiancando Dante a Manzoni.

Natalia Proserpi

«Forse la realtà è fantastica di per sé»[1] Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (*Donna di Porto Pim* e *Notturno indiano*)

La letteratura – ha detto un poeta – è la dimostrazione che la vita non basta.
Perché la letteratura è una forma di conoscenza in più[2]

I. *Presenza e funzione della scrittura nell'opera tabucchiana*

1. Posta a cavallo tra gli ultimi decenni del XX secolo e il nuovo millennio, l'opera narrativa di Antonio Tabucchi presenta come elemento centrale e significativo una riflessione ampia e complessa sulla scrittura. Portata a confrontarsi con un universo contemporaneo multiforme, intricato, la letteratura novecentesca deve infatti misurarsi con i propri stessi limiti, cercando insieme nuove possibilità narrative, capaci di far fronte alla sempre più difficoltosa e incerta rappresentazione – e comprensione – del reale[3]. Una simile questione sta a cuore a buona parte della narrativa postmoderna, caratterizzata appunto da riflessioni e scelte analoghe direttamente connesse con gli interrogativi che ci si pone in quest'epoca sul reale e la sua raffigurazione, così come sul rapporto ambiguo esistente tra mondo e scrittura, tra realtà e *fiction*[4].

---

[1] A. Tabucchi, *Su «Donna di Porto Pim». Labirintite*, in *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, in Id., *Opere*, a cura di P. Mauri, notizie sui testi e bibliografia di T. Rimini, Mondadori, Milano 2018, p. 871.

[2] A. Tabucchi, *Lo zio di Lucca a Singapore. Conversazione con Paolo Di Paolo*, in Id., *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P. Di Paolo, Feltrinelli, Milano 2010, p. 14.

[3] R. Ceserani, *Raffinati giochi intertestuali: Tabucchi e altri*, in Id., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 [I ed. 1997], p. 203; L. Surdich, *I libri dell'inquietudine*, in *Adamastor e dintorni. In ricordo di Antonio Tabucchi*, a cura di V. Tocco, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 124-125, pp. 128-129; A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 121-124 e F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Pellegrini Editore, Cosenza 2002, p. 88, p. 126.

[4] Per gli aspetti generali del clima postmoderno, cfr. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit.; L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London, New York 1988; F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989; B. McHale,

In tale quadro, l'esame dell'opera tabucchiana rivela la presenza di numerosi elementi che sollecitano su diversi piani la riflessione sulla scrittura, sulla sua funzione e soprattutto sulla sua ambiguità nei confronti di un contesto di realtà a sua volta equivoco, incerto e sfaccettato come è appunto quello secondo-novecentesco. La pratica letteraria viene dunque posta al centro di una vasta e complessa indagine che sonda il suo rapporto con tale indecifrabile e labirintica realtà[5]. Spia di un analogo ragionamento, particolarmente diffuso in questo periodo, è innanzitutto la presenza nei testi di figure di scrittori, alle quali si affiancano poi numerosi commenti sull'attività letteraria[6] e una generale tendenza ad accentuare le strutture narrative e la pratica della scrittura. Obiettivo di questo contributo è mostrare come tali elementi siano funzionali a esprimere una riflessione estesa e articolata sulla scrittura e mettere in luce le varie direzioni che essa, attraverso i vari romanzi e racconti, assume. Per questo, è opportuno dividere in quattro categorie i molteplici riferimenti all'atto letterario; tali linee di riflessione – fortemente radicate, come vedremo, nella narrativa di fine Novecento –, rientrano tutte in maniera diversa ma continua nel ragionamento condotto da Tabucchi sui limiti e le possibilità della letteratura[7].

2. Una prima spia volta a mettere in rilievo la presenza marcata della scrittura nell'opera tabucchiana è offerta dall'intervento ricorrente nella narrazione di figure di scrittori, tanto fittizi e inventati quanto reali[8]. Troppo frequenti per passare inosservati, tali personaggi ci permettono di considerare quale funzione l'autore attribuisca allo scrittore e in genere alla letteratura. È possibile notare infatti come queste figure siano accomunate da una tendenza a cercare, a indagare, con l'obiettivo di arrivare a comprendere il senso profondo e la verità ultima delle cose; un desiderio di comprensione che mette in luce il ruolo e l'importanza che Tabucchi assegna alla letteratura, concepita appunto come uno strumento di indagine del reale, che si vuole osservare andando oltre le apparen-

Postmodernist fiction, Methuen, New York, London 1987. Riguardo al Postmodernismo in Italia ricordiamo AA.VV., «La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno», a cura di N. Ciampitti, Atti del Convegno Roma, 13-14-15 ottobre 2004, Marsilio, Venezia 2006.

[5] La centralità degli interrogativi sulla scrittura nei testi tabucchiani è tale da spingere Claudio Pezzin a considerare la sua opera come un «discorso metanarrativo sulla narratibilità e sulla letteratura», come una «riflessione sulla narrazione», una considerazione che sostiene e spiega la nostra intenzione di analizzare tale esteso ragionamento. C. PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, Cierre Edizioni, Sommacampagna 2000, pp. 9-21.

[6] W. SPAGGIARI, *I "coccodrilli" di Monteiro Rossi: presenze letterarie italiane nella narrativa di Tabucchi*, in *Tabucchi o del Novecento*, a cura di V. Russo, Ledizioni, Milano 2013, p. 25.

[7] La riflessione sulla scrittura espressa da Tabucchi nella sua opera narrativa non segue un ordine lineare e coerente, presentando al contrario direzioni e ripensamenti continui che non permettono di riconoscere una vera progressione. Perciò la suddivisione dei vari elementi in quattro categorie, che qui si propone, distingue linee tipologiche e non corrisponde necessariamente a uno sviluppo diacronico nel pensiero e nell'opera di Tabucchi.

[8] Y. GOUCHAN, *La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, in «Italies», 2007, No. spécial, *Echi di Tabucchi*, p. 191.

ze e le visioni univoche[9]. O, come dice l'autore, esaminando «tra le sfumature […], le zone di intersezione, i margini ambigui»[10]. Capiamo perciò da quale profonda fiducia la scrittura tabucchiana sia animata; fiducia che, fondata sulle potenzialità conoscitive della letteratura[11], viene del resto ribadita in alcuni scritti saggistici[12].

Tale aspettativa non è tuttavia esente dalle difficoltà introdotte da una visione sempre più complessa della realtà postmoderna[13]. Sfaccettato, molteplice, equivoco[14], l'universo secondo-novecentesco pare infatti porre la letteratura di fronte a un chiaro limite conoscitivo e rappresentativo[15], che costituisce un impedimento serio alla continuità tra scrittura e realtà. Come comprendere e raffigurare infatti un mondo che si considera oscuro e indecifrabile? Questa domanda emerge nelle opere tabucchiane proprio attraverso i personaggi scrittori. Spinti a indagare e abbracciare il reale, essi si trovano quasi sempre posti di fronte al proprio insuccesso, al proprio fallimento – spesso rispecchiato attraverso narrazioni che presentano una certa circolarità o che rimangono senza conclusioni[16] –, esibendo un cortocircuito evidente tra la funzione conoscitiva attribuita alla scrittura e i limiti che un mondo sempre meno leggibile impone[17]. Lo scacco subito da queste figure introduce dunque una riflessione più ampia sulle restrizioni e gli ostacoli addotti alla letteratura secondo-novecentesca, così come sulla insorgente complessità del rapporto tra scrittura e realtà e sull'incertezza di una sua comprensione definitiva e certa[18]. Tuttavia, Tabucchi non esprime mai una rinuncia alla conoscenza attraverso la scrittura, in un circolo che mette in luce una tensione continua tra la tendenza della letteratura a interrogarsi e la difficoltà di una risposta univoca e risolutiva[19]; un attrito efficacemente espresso dalla qualifica assegnatale di strumento orientato a «conoscere

[9] F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, Edizioni Polistampa, Firenze 2015, p. 11, p. 13, p. 102; A. Perli, *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2010, p. 73 e M.C. Mannocchi, *La trama dell'invisibile. Sulle tracce di Antonio Tabucchi*, Edizioni Ensemble, Roma 2016, p. 105.

[10] Parole di Tabucchi tratte da *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, a cura di C. Gumpert, in *Dedica a Antonio Tabucchi*, a cura di C. Cattaruzza, Associazione Provinciale per la Prosa, Pordenone 2001, p. 81.

[11] Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 146.

[12] Si pensi in particolare alla *Gastrite di Platone* (1998) e a *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando* (2006).

[13] Si vedano a questo proposito i contributi di F. Juri, *Il postmoderno nella narrativa italiana degli anni Ottanta: (Quali linguaggi?)*, in «Acta Neophilological», 1991, Vol. 24, pp. 107-113 e G. Patrizi, *Introduzione. La prosa del mondo e l'ordine del romanzo: su alcune teorie narrative del Novecento*, in Id., *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Liguori Editore, Napoli 1996, pp. 5-31.

[14] Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, cit., p. 134.

[15] N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 51.

[16] Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 19.

[17] Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, cit., p. 91 e Surdich, *I libri dell'inquietudine*, cit., p. 131.

[18] Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 26, p. 88.

[19] M. Alloni, *Una realtà parallela. Dialogo con Antonio Tabucchi*, ADV, Lugano 2008, p. 34.

l'inconoscibile»[20]. Le numerose figure di scrittori che compaiono nelle opere tabucchiane, e che costituiscono un primo elemento nella sorta di grande intreccio di riferimenti alla pratica letteraria rilevabile nei vari romanzi e racconti, avviano dunque la riflessione, la quale, come osserveremo, assume direzioni e prospettive differenti attraverso le varie linee che ci siamo proposti di esaminare.

3. A ribadire lo scarto tra letteratura e realtà e la incomprensibilità e irrappresentabilità del mondo postmoderno contribuiscono strutture narrative come il racconto nel racconto, la metanarrazione, l'accentuazione della letterarietà[21], che esaltano la natura fittiva della narrazione e infrangono il normale rapporto tra scrittura e realtà, denunciando appunto l'illusione di mimesi[22]. Le opere tabucchiane sono infatti percorse da svariati personaggi intenti a raccontare o a scrivere una storia, spesso rispecchiante la narrazione di primo grado – che viene così distanziata da una resa piana e ingannevolmente mimetica, alla quale si rinuncia sottolineando invece l'atto creativo e artificiale che dà origine alla scrittura[23]. Si può osservare anche la presenza, all'interno del racconto di primo livello, di altri racconti che complicano l'esposizione marcando la problematicità di una rappresentazione semplice, così come l'equivocità e la frammentarietà della realtà dipinta[24]. Da notare inoltre, in relazione con queste scelte narrative, l'intervento di personaggi intenti a discorrere di un altro testo tabucchiano, il quale viene di frequente affiancato da affermazioni che ne negano l'esistenza, secondo l'idea di una letteratura incerta sulle sue possibilità conoscitive e rappresentative[25] e che sostituisce alla narrazione il racconto della scrittura e la riflessione connessa sui suoi stessi limiti[26]. Tutte strategie, dunque, che attirano l'attenzione sull'atto letterario[27], mettendo in discussione la linearità del suo

[20] F. BRIZIO-SKOV, R. FERRUCCI, E. GRANGERAY, *Rapport d'Antonio Tabucchi à l'histoire, au politique*, in AA.VV., «Pour Tabucchi. Les Rencontres de Fontevraud», Colloque littéraire dirigé par B. Comment, 8-9 mai 2008, Maison des Ecrivains Etrangers et des Traducteurs, Saint-Nazaire 2009, p. 116 e ZANGRILLI, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, cit., p. 45.

[21] Si veda a questo proposito I. PIAZZA, *Dalla lettura "en abyme" alla lettura in cornice*, in *Tabucchi o del Novecento*, cit., pp. 61-74.

[22] PERLI, *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi*, cit., p. 60 e J.-M. YVARD, *Métatextualité et histoire*, in AA.VV., *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, Ouvrage collectif du Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2002, pp. 55-56.

[23] L. LEPALUDIER, *Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs*, in AA.VV., *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, cit., pp. 33-34; W. KRYSINSKI, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione*, in «Signótica», 2005, Vol. 17, No. 1, p. 163 e YVARD, *Métatextualité et histoire*, cit., p. 53.

[24] PERLI, *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi*, cit., p. 62, pp. 94-95 e PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, cit., p. 23.

[25] DOLFI, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 121-122.

[26] A proposito di tale impiego di strutture metanarrative, Brizio-Skov afferma: «Nelle opere di Tabucchi al posto di un mondo mimetico dove le parole corrispondono alle cose, troviamo un universo frammentato dove nulla è sicuro. Qui la realtà è problematica e il "che cosa accade" è scomparso dalla pagina scritta». BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 83.

[27] L. LEPALUDIER, *Introduction* à AA.VV., *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, cit., p. 10.

rapporto con la realtà e portando di conseguenza a ragionare sul suo statuto artefatto e sulle restrizioni che un universo sempre più indecifrabile le impone[28].

A rendere più evidente tale discorso è il contesto letterario nel quale Tabucchi si situa. Egli si inserisce di fatto, per il ricorso a simili strategie, nel panorama della metanarrazione e della metatestualità postmoderne[29], caratterizzato dall'utilizzo di particolari scelte narrative impiegate con l'obiettivo di esprimere un interrogativo diffuso in questi decenni su limiti e possibilità della scrittura[30]. Superando l'ideale di una letteratura realista, posta in continuità con il mondo ritratto, la produzione narrativa secondo-novecentesca – in particolare a partire dagli anni '60-'70 – inquisisce in effetti l'artificialità e la finzionalità della scrittura, il suo necessario scarto rispetto al reale[31] e, come conseguenza, la sua impossibilità di comprenderlo e raffigurarlo[32]. La capacità di delineare la realtà, in questa totale rottura della continuità tra mondo e *fiction*, è perciò sentita come puramente illusoria[33], e le strategie metatestuali hanno la funzione di denunciare questo miraggio[34]. Tale questione, per di più, è trattata talvolta in maniera molto esplicita nelle opere tabucchiane. Numerosi sono infatti i commenti di personaggi che, ponendosi a fianco di queste strutture narrative, denunciano l'insufficienza della scrittura, chiarendone i limiti e la mancata capacità conoscitiva. Pur collocandosi su un piano differente, tali inserti permettono di portare avanti il ragionamento, rendendo evidente l'intento che Tabucchi persegue, attraverso gli elementi presentati e in genere attraverso i vari riferimenti alla scrittura che stiamo osservando.

A questo proposito, occorre fare riferimento alla metafinzione postmoderna, una categoria che, più vasta e comprensiva rispetto alla metanarrazione – ma a questa fortemente connessa –, definisce i testi che impiegano una serie di accorgimenti metatestuali con l'obiettivo di mettere allo scoperto e riflettere sulla propria finzionalità e artificialità[35],

[28] G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Garzanti, Milano 1980, pp. 8-9.

[29] Si ricordano, per citare solo alcuni nomi, autori come Borges e Calvino, riconducibili al medesimo contesto in cui si situa Tabucchi per le loro scelte narrative e le riflessioni che esprimono.

[30] Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, cit., p. 22.

[31] Flavia Brizio-Skov parla a questo proposito di un «divario ontologico tra mondo fenomenico e scrittura», una formula che esprime bene il sentimento di incomprensibilità e di irrappresentabilità del reale che contraddistingue in genere la letteratura postmoderna; un «divario ontologico» che, come afferma, «impedisce alle parole di afferrare le cose che come la vita sono inafferrabili». F. Brizio-Skov, «*Si sta facendo sempre più tardi*», «*Autobiografie altrui*», e «*Tristano muore*» di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?, in «Italica», 2006, Vol. 83, No. 3/4, p. 684.

[32] F. La Porta, *Introduzione* a Id., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 17.

[33] P. Waugh, *What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?*, in *Metafiction*, Edited and introduced by M. Currie, Longman, London, New York 1995, pp. 41-43.

[34] J. Sohier, *Les fonctions de la métatextualité*, in AA.VV., *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, cit., p. 40.

[35] M. Currie, *Introduction* to *Metafiction*, cit., p. 2; *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, a cura di Gumpert, cit., p. 94 e D. Lodge, *The Novel Now*, in *Metafiction*, cit., p. 154.

così come sul proprio rapporto complesso con la realtà e la rappresentazione[36]. Fra le strategie metafinzionali – che possono essere linguistiche, strutturali o tematiche – vanno ricordati, oltre alle costruzioni metanarrative e all'intervento di figure letterarie[37], le riflessioni e i commenti sulla scrittura che compaiono nel corso della narrazione[38], tesi a concentrare lo sguardo del lettore sull'atto letterario e la creazione della mimesi. Le constatazioni più esplicite sull'insufficienza della letteratura si affiancano così alle strategie metanarrative illustrate, rendendo l'opera tabucchiana pienamente metafinzionale, vale a dire una costruzione autoriflessiva che interroga la letteratura sulle sue potenzialità e che mette in crisi l'idea di mimesi, di referenzialità[39] e di romanzo realistico[40].

La seconda linea di ricerca sviluppa quindi il ragionamento introdotto con l'esame delle figure letterarie e tende a illustrare le possibilità di una letteratura che, di fronte a una realtà multiforme, sembra incapace di rappresentare in modo coerente il mondo contemporaneo[41]; un mondo nei confronti del quale ogni continuità pare essere infranta e che spinge perciò a compiere scelte narrative che esibiscano i limiti della *fiction* e che esprimano i dubbi di una scrittura costretta ad abbandonare la scelta del realismo[42]. Sono questioni sulle quali Tabucchi ragiona anche in sede teorica, chiarendo come le strategie narrative manifestino una riflessione estesa e articolata sulla letteratura in epoca postmoderna:

> Certo non si può più pensare al romanzo di tipo ottocentesco in cui lo scrittore è onnisciente e conosce perfettamente la vita di tutti i suoi personaggi, le loro storie, le loro vicende. Lo scrittore del Novecento non dispone di questa sicurezza epistemologica, e va a tentoni, ha perso delle categorie, ha perso anche la fiducia nella decifrazione della realtà[43].

4. La terza linea di ricerca si concentra sul senso e la funzione delle molteplici figure di autori storici che compaiono nelle opere tabucchiane e che si pongono a fianco dei numerosi personaggi-scrittori, con i quali condividono spesso la tendenza a indagare e a indagarsi. Tali personaggi sono solitamente inseriti in contesti del tutto fittizi, inven-

[36] M. RYAN-SAUTOUR, *La métafiction postmoderne*, in AA.VV., *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, cit., p. 70 e P. WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London, New York 1984, p. 2.

[37] Ivi, p. 117 e C. PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012, pp. 27-28.

[38] L. MCCAFFERY, *The Art of Metafiction*, in *Metafiction*, cit., p. 183 e LEPALUDIER, *Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs*, cit., pp. 27-34.

[39] WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, cit., p. 3.

[40] CURRIE, *Introduction* to *Metafiction*, cit., p. 7.

[41] WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, cit., pp. 6-7.

[42] A questo proposito, Ceserani parla delle opere tabucchiane come di «costruzioni narrative che mettono in scena il dubbio ontologico della conoscibilità o interpretabilità di ciò che avviene in noi e nel mondo in cui viviamo». CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 203.

[43] Frase di Tabucchi tratta da TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, cit., p. 50.

tati, talvolta addirittura fantastici, onirici e surreali, coinvolgendo in questo modo una riflessione sul rapporto ambiguo esistente tra realtà e finzione[44].

A questo proposito, è necessario premettere che nella seconda metà del Novecento, oltre a interrogarsi sui limiti della scrittura e sulla problematicità del suo rapporto con il reale, gli autori riflettono sulla stessa nozione di realtà, considerata come sempre più incerta e «sfuggente»[45]; essa deriverebbe infatti, ai loro occhi, da una "ricostruzione"[46], da una elaborazione dell'uomo attraverso il linguaggio[47], e non sarebbe perciò in questo differente dalla *fiction*. La stessa realtà assume perciò delle dimensioni e dei confini sempre più labili, che ne mettono in dubbio la definizione spingendo a ritenere le due nozioni – in fondo non così contrapposte – come sovrapponibili e indistricabili[48]. Affiancandosi alla tendenza della letteratura di fine millennio a illustrare i limiti della *fiction* – tendenza che la seconda linea di analisi aveva messo in evidenza –, questa ulteriore direzione assunta dalla metafinzione postmoderna spinge a cercare nuove possibilità narrative, capaci di esprimere gli interrogativi sul mondo contemporaneo e sul concetto stesso di realtà[49]. In sintonia con questi temi, l'opera tabucchiana presenta una commistione continua tra reale e fittizio[50], un amalgama reso evidente in modo particolare attraverso l'intervento di personaggi-scrittori reali all'interno di scenari fantasiosi[51]. Una scelta che non è appannaggio del solo Tabucchi, ma che corrisponde a una propensione più generica della letteratura secondo-novecentesca a fondere, tramite l'impiego di figure storiche, *fiction* e realtà[52], con l'obiettivo appunto di mettere in crisi simili nozioni dando al contempo una rappresentazione della confusione e dell'ambiguità che caratterizzano il mondo contemporaneo[53]. Si pensi infatti alla diffusione, negli ultimi decenni del secolo, di

[44] Si veda a questo proposito il contributo di S. Zangrandi, *Impossibile dire cosa. L'avventura del fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in *Adamastor e dintorni. In ricordo di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 145-159.

[45] Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 117.

[46] Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, cit., p. 18, p. 48.

[47] Waugh, *What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?*, cit., p. 41, p. 51 e L. Hutcheon, *Historiographic metafiction*, in *Metafiction*, cit., p. 79.

[48] Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, cit., p. 29.

[49] R. Wilson, *"Speech within speech": The writing of Antonio Tabucchi*, in «Literator», 1996, Vol. 17, No. 1, p. 83.

[50] D. Ferraris, *Tabucchi et les réalités du rêve*, in «Antonio Tabucchi narratore», Atti della giornata di studi (17 novembre 2006), a cura di S. Contarini e P. Grossi, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, Parigi 2007, p. 71 e R. Ceserani, *Sulle curiosità intellettuali di Tabucchi e i suoi modelli, non solo letterari*, in *Adamastor e dintorni. In ricordo di Antonio Tabucchi*, cit., p. 62.

[51] Si pensi alla figura di Pessoa presente in *Requiem* (1992), ad Antero de Quental in *Donna di Porto Pim* (1983), a Pindaro in un racconto de *Il gioco del rovescio* (1991), allo stesso Tabucchi in svariate opere, e a tutta la serie di figure storiche che compaiono in *Sogni di sogni* (1992).

[52] V. Bramanti, *Sulla biografia letteraria novecentesca*, in *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, a cura di Bramanti e M.G. Pensa, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano 1996, p. 113 e Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, cit., p. 13. Sulla presenza dello scrittore reale nella letteratura secondo-novecentesca si veda anche R. Dion, F. Fortier, *Ecrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2010.

[53] Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, cit., p. 217.

generi letterari che presentano tale commistione – biofiction, metabiografia, biografia finzionale, romanzo biografico, autofiction eccetera[54] –, interrogandosi in questo modo sull'illusorietà di una scrittura biografica oggettiva e veridica[55], sulle nozioni di finzione e realtà[56] e sul loro rapporto equivoco[57]. Un incrocio tra le due dimensioni che, nell'opera tabucchiana, viene oltretutto accentuato attraverso episodi, riflessioni sulla scrittura o inserti di libri immessi nella narrazione[58] che, portando a un livello altissimo l'ambiguità, contribuiscono al ragionamento illustrato.

Ponendosi dunque – per le scelte narrative e la loro funzione – sullo stesso versante di autori come Schwob, Borges e più tardi Marías, Tabucchi supera in definitiva la percezione di una scrittura insufficiente e precaria – visione che emergeva attraverso la seconda linea. L'incertezza dell'esistenza di una realtà univoca e pienamente definibile costituisce infatti, come mostra la terza categoria, il punto di partenza per l'ideazione di mondi dove realtà, immaginazione e sogno convivono[59], a farsi specchio dell'universo attuale, indecifrabile e messo in dubbio nella sua conoscibilità[60]. La letteratura, prima messa in luce nella sua postura problematica, riacquista perciò la sua legittimità, ribadendo la funzione interrogativa e conoscitiva che Tabucchi spesso le attribuisce – sebbene si tratti sempre di una conoscenza parziale e provvisoria[61], volta a far riflettere il lettore

[54] In relazione a tali generi o categorie letterarie si vedano in particolare A. IOVINELLI, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004; PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, cit.; P. GASPARINI, *Autofiction. Une aventure du langage*, Editions du Seuil, Paris 2008 e L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.

[55] Oltre a mettere in rilievo l'ambiguità insita nel mondo contemporaneo, questi generi oscillanti tra biografia e invenzione esprimono il proprio dubbio sulla legittimità del genere biografico; ricollegandosi a quanto osservato in relazione alla seconda linea di analisi, gli autori riflettono infatti sull'impossibilità della scrittura – una costruzione e convenzione del linguaggio – di riprodurre fedelmente e oggettivamente una vita. La nuova tendenza a mescolare biografia e *fiction* ha quindi anche l'intento di manifestare tale dubbio, mostrando come la metafinzione postmoderna sia insieme una riflessione sui limiti della scrittura e sull'ambiguità della realtà. A.-M. MONLUÇON, A. SALHA, *Introduction. Fictions biographiques XIXe-XXIe siècles : un jeu sérieux ?*, in *Fictions biographiques XIXe-XXIe siècles*, dirigé par Monluçon et Salha, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2007, p. 24.

[56] IOVINELLI, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, cit., p. 54.

[57] PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, cit., pp. 39-40.

[58] Come già osservato in relazione alla seconda linea, i vari riferimenti alla scrittura, sebbene posti su piani differenti, si accostano e intrecciano di continuo. Anche i vari brani di libri o commenti volti ad attirare l'attenzione sull'atto letterario portano infatti a riflettere sulla scrittura, i suoi limiti e le sue possibilità, collaborando perciò ai vasti interrogativi che l'autore si pone. Tale partecipazione di elementi diversi ci spinge dunque a tenere presente, accanto all'esame delle figure storiche, e come abbiamo già fatto in precedenza, anche i commenti sulla scrittura e gli inserti letterari che si muovono nella medesima direzione.

[59] ZANGRILLI, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, cit., p. 95.

[60] F. BRIZIO-SKOV, *Dal fantastico al postmoderno: «Requiem» di Antonio Tabucchi*, in «Italica», 1994, Vol. 71, No. 1, p. 112.

[61] BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 111.

più che a dare soluzioni indiscutibili e «monolitiche»[62]. Questa fiducia "ritrovata" è sostenuta per di più da commenti e riflessioni espressi da personaggi e narratori, che, affiancando i brani che denunciavano i limiti della scrittura, ne evidenziano ora la forza conoscitiva, considerando addirittura la letteratura come una dimensione a sé, forse più autentica e vera della medesima realtà – come suo superamento[63] e «forma di conoscenza in più»[64], o come «realtà parallela»[65] che neghi «l'idea di *una* verità assoluta»[66]. Le strategie metafinzionali presentate sono viste infatti come uno strumento per riflettere sul mondo contemporaneo, per tentare, tramite vie che esulano da una rappresentazione mimetica, di farsene specchio e raffigurazione, e per portare il lettore a interrogarsi sulla sua complessità[67].

I molteplici rimandi alla scrittura presenti nell'opera tabucchiana – posti su piani differenti ma tutti implicati nel grande quesito sulla letteratura che questo articolo si propone di esaminare – consentono quindi di individuare una riflessione estesa e complessa, spesso contraddittoria, che si muove fra i due poli opposti del sentimento di insufficienza dello strumento letterario e della sua considerazione come mezzo conoscitivo capace di sondare la realtà. Due direzioni che, sebbene non si presentino in maniera separata e lineare nei vari testi[68], sono entrambe contemplate nella quarta linea, che permette di chiudere il discorso ripercorrendo i nodi centrali di un ragionamento ampio e intricato sulla scrittura e sul suo rapporto con un mondo apparentemente indecifrabile e oscuro.

5. L'ultima linea di ricerca si focalizza sul motivo della menzogna letteraria. Come si può vedere attraverso numerosi commenti dell'autore o dei personaggi presenti nella narrazione, la scrittura è spesso accusata di essere ingannevole, falsa[69], attirando nuovamente l'attenzione del lettore sulla creazione della *fiction*[70] – tale motivo si affianca perciò agli altri elementi osservati, inserendosi nella vasta rete di spie metafinzionali volte a esibire

[62] Brizio-Skov, *Dal fantastico al postmoderno: «Requiem» di Antonio Tabucchi*, cit., p. 106.

[63] Alloni, *Una realtà parallela. Dialogo con Antonio Tabucchi*, cit., p. 37.

[64] Frase di Tabucchi tratta da *Lo zio di Lucca a Singapore. Conversazione con Paolo di Paolo*, cit., p. 14.

[65] A. Tabucchi, *Portrait d'un écrivain en miroir*, in «Italies», 2007, No. spécial, *Echi di Tabucchi*, p. 410. Lo stesso concetto viene ribadito da vari critici, tra cui Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, cit., p. 353.

[66] *Ibidem*.

[67] Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 22, p. 88 e P. Abbrugiati, *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2011, p. 108.

[68] Pur non evidenziando una progressione del pensiero tabucchiano, i vari riferimenti alla scrittura sono stati riordinati in modo da osservare le direzioni e i nodi centrali della riflessione. L'evoluzione messa in luce nell'articolo – che non rispecchia appunto un ordine realmente individuabile nell'opera dell'autore – è stata dettata dal profondo sentimento di fiducia nutrito da Tabucchi nei confronti della scrittura, il quale, sebbene spesso messo in dubbio da scelte narrative e commenti, sembra in definitiva attribuire al gesto letterario una capacità interrogativa e conoscitiva essenziale e potente.

[69] Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, cit., p. 38.

[70] Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, cit., p. 153.

il gesto letterario e a far riflettere sulla scrittura e il suo statuto. L'accusa di falsità che gli viene rivolta porta quindi a interrogarsi sulle effettive possibilità dello strumento letterario, nuovamente messo in discussione nella sua capacità di comprendere e raffigurare la realtà. Come già accennato, due sembrano essere le direzioni in cui tale motivo si sviluppa: se da un lato l'idea di menzogna si lega infatti al sentimento di insufficienza della scrittura, incapace di dare una rappresentazione fedele e certa delle cose, dall'altro sembra piuttosto caratterizzare il concetto stesso di realtà, sempre più ambiguo e sfaccettato. Secondo quest'ultima accezione non sarebbe dunque la scrittura a essere menzognera, bensì il reale, l'universo complesso ed equivoco della postmodernità, di fronte al quale la letteratura può ora porsi come superamento, come strumento di analisi e di comprensione, come verità forse più autentica[71], più «vera»[72]; o, in ogni caso, come un'altra dimensione altrettanto valida[73]. Le vecchie dicotomie realtà-finzione, verità-menzogna, reale-irreale, vengono così superate, permettendo alla letteratura di riacquisire una piena legittimità[74] e di riaffermare la funzione conoscitiva[75] – o «interrogativa»[76] – sin dall'inizio attribuitale dall'autore. Il motivo della menzogna, assumendo, a seconda dei testi, questi due sensi – che sono del resto entrambi riconoscibili nel panorama letterario secondo-novecentesco, in cui l'accusa di falsità e ingannevolezza viene spesso rivolta alla scrittura[77] –, consente quindi di osservare l'opera tabucchiana alla luce dei vari ragionamenti individuati, ribadendo la problematicità degli interrogativi posti e mettendo nuovamente in rilievo le varie direzioni, anche contraddittorie, che la riflessione assume nei testi.

II. Scrittura e finzione in *Donna di Porto Pim* e *Notturno Indiano*

1. In questa seconda parte del saggio verrà esaminata la presenza di riferimenti alla scrittura in due opere tabucchiane dei primi anni '80: *Donna di Porto Pim* (1983) e *Notturno indiano* (1984). Mostrando una ricorrenza elevata di tali riferimenti, i due testi si prestano infatti a mettere in luce la centralità della riflessione metanarrativa e metafinzionale nell'opera narrativa tabucchiana, secondo le categorie illustrate nella prima parte.

Donna di Porto Pim si configura come una sorta di diario di viaggio che, mescolando i ricordi di un'escursione compiuta dall'autore alle isole Azzorre a brani letterari, tratta-

[71] ZANGRILLI, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, cit., p. 101.

[72] M. MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria testo traduzione», 2015, No. 4, p. 165.

[73] WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, cit., p. 90.

[74] ZANGRILLI, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, cit., p. 154.

[75] P. MAURI, *La voce di Tabucchi*, in TABUCCHI, *Opere*, cit., p. XLVI e D. FERRARIS, *Les vérités de la mémoire et de l'écriture dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, in «Italies», 2007, No. spécial, *Echi di Tabucchi*, pp. 101-102.

[76] T. RIMINI, *Il lusitanista quotidiano: Tabucchi tra «Repubblica» e «Corriere»*, in *Adamastor e dintorni. In ricordo di Antonio Tabucchi*, cit., p. 96.

[77] L. D'ANGELO, *Antonio Tabucchi e la contaminazione*, in *Tre corone postmoderne. Landolfi, Manganelli, Tabucchi*, a cura di E. Di Iorio e F. Zangrilli, Salvatore Sciascia Editore, Roma 2015, p. 175.

tistici o legali, e a cronache di viaggiatori[78] ed evocazioni mitiche e leggendarie – si pensi al testo che apre la raccolta –, assume tratti in parte favolosi e onirici, che conferiscono all'opera un tono irreale e stravagante. Fra i vari racconti – o sezioni – che lo compongono se ne riconosce uno che narra di uno scrittore chiamato Antero de Quental, un poeta originario delle Azzorre vissuto nel XIX secolo che viene presentato con i tratti che in genere, nell'opera tabucchiana, contraddistinguono le figure di scrittori. Sono di fatto la sua ansia di ricerca e il suo desiderio di comprendere la verità ultima del reale a essere messi in risalto:

> Prima di tornare a letto Antero prese un pezzo di carta e scrisse in fretta, senza riuscire a controllarsi, delle parole. E mentre scriveva si accorse che le parole si andavano ordinando sul foglio, quasi da sole, secondo la combinazione metrica del sonetto: ed egli lo dedicò, in latino, al dio ignoto che glielo stava ispirando. Quella notte dormì serenamente e all'alba sognò una piccola scimmia dal muso ironico e triste che gli tendeva un biglietto. Lui lo leggeva e capiva un segreto che non era dato a nessuno di sapere e che solo l'animale conosceva […]. La sera scriveva i suoi piccoli congegni misteriosi e astratti nei quali traduceva in parole la sua idea della macchina cosmica […]. Nella forma chiusa e perfetta del sonetto iscrisse l'ardore che lo dominava e la sua ansia di verità[79].

L'«ardore» e «l'ansia di verità» che lo caratterizzano esprimono l'idea di una ricerca continua e necessaria, che, già a partire da questa raccolta, viene associata alle figure letterarie, mettendo in luce la riflessione prima presentata sulla funzione conoscitiva della scrittura. La comparsa dai risvolti onirici della scimmia pare tuttavia già adombrare questa possibilità di comprensione, mostrando, attraverso l'accentuazione del suo «muso ironico e triste», l'illusorietà di un tale desiderio. L'ironia e la tristezza sembrano infatti significare da un lato l'irrisione dell'animale di fronte alla possibilità di conoscere, dall'altro la tristezza relativa alla consapevolezza che proprio di un'illusione si tratta. Ecco quindi che il ruolo conoscitivo della scrittura viene subito messo in dubbio, cosa a cui contribuisce il seguito della narrazione. Antero de Quental viene infatti dipinto come uno sconfitto, una delle tante figure di scrittori che, nel loro tentativo di ricerca e di comprensione, si trovano davanti a un muro; un muro che, nel caso del poeta azzorriano, assume le tragiche dimensioni del suicidio.

In *Notturno indiano*, a interessare è invece il protagonista Roux, un ricercatore d'archivio e scrittore – come si rivelerà nel finale – che, recatosi in India, si mette sulle tracce di un amico scomparso, Xavier. Nel suo viaggio, Roux incontra figure enigmatiche; l'indagine, che lo conduce attraverso un itinerario labirintico, lo porta nel finale a un albergo di Goa, nel quale ha luogo una scena equivoca e al tempo stesso fortemente simbolica: seduto a cena con una donna nel ristorante dell'hotel, Roux osserva Xavier,

[78] Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, cit., p. 207.
[79] A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim e altre storie*, in Id., *Opere*, cit., pp. 499-500.

a sua volta seduto a un tavolo con una figura femminile, e ora diventato a sua volta il personaggio-cercatore. Rispetto al resto del libro la prospettiva viene infatti totalmente invertita e Roux, che durante tutta la narrazione è andato alla ricerca dell'amico, diviene ora la figura ricercata. Si capisce così che l'indagine, presentata come un rincorrersi tra due amici, ha in realtà come suo oggetto l'identità dell'io, labirintica e sfaccettata[80]. La scrittura, che accompagna l'investigazione del protagonista, deciso, come risulta nella parte conclusiva del romanzo, a scrivere un libro che narri le sue ricerche, si evidenzia perciò ancora per la sua funzione conoscitiva, associata a una tematica fondamentale nella narrativa tabucchiana quale è appunto l'identità[81]. Non si tratta dunque propriamente, in questo caso, di una riflessione sulla conoscibilità del reale, ma più specificamente di un ragionamento sull'identità, centrale tuttavia nei quesiti che l'autore si pone sull'universo e l'individuo della postmodernità. Anche in questo caso, comunque, la scrittura viene messa in luce nella sua impossibilità; il finale del romanzo rimane infatti irrisolto e come sospeso, senza che abbia avuto luogo il ritrovamento tra i due amici[82] – o, a un livello più profondo, il ricongiungimento dell'identità in una e definitiva – e senza che venga prospettato un possibile seguito; l'epilogo del libro che il protagonista sta scrivendo e narrando alla sua compagna, e che rispecchia a un secondo livello ciò che avviene nella narrazione di primo grado, si chiude infatti sulla scena al ristorante, delineando perciò, come unica possibilità per la scrittura, l'insuccesso:

> «Insomma l'uomo che la cercava è riuscito a trovarla», disse Christine. «Non esattamente», dissi io, «non è proprio così. Mi ha cercato tanto, e ora che mi ha trovato non ha più voglia di trovarmi, mi scusi il bisticcio ma è proprio così. E anch'io non ho voglia di essere trovato. Entrambi pensiamo esattamente la stessa cosa, ci limitiamo a guadarci». «E poi?», disse Christine, «cos'altro succede?». «Che uno di noi due finisce di bere il suo caffè, piega il tovagliolo, si aggiusta la cravatta, supponiamo che abbia la cravatta, chiama con un cenno il cameriere, paga il conto, si alza, sposta educatamente la sedia della signora che lo accompagna e che si alza con lui, e se ne va. Basta, il libro è finito». Christine mi guardò dubbiosa. «Mi sembra una fine un po' scialba», disse posando la sua tazzina. «Già, sembra anche a me», dissi posando la tazzina anch'io, «ma non trovo altre soluzioni»[83].

2. Passando ora alla seconda linea di analisi, è possibile constatare come in *Donna di Porto Pim* la pratica letteraria venga volutamente accentuata, opponendosi in modo tale a un ideale di mimesi e impedendo al lettore di perdersi nella narrazione. L'ultima sezione, intitolata *Donna di Porto Pim. Una storia*, illustra infatti l'incontro e la breve storia d'amore tra Yeborath, donna misteriosa, e Lucas Eduino, cacciatore di balene e musicista, il quale, rivolgendosi a uno scrittore facilmente identificabile come lo stesso

[80] ABBRUGIATI, *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, cit., p. 41.
[81] PERLI, *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi*, cit., p. 79.
[82] ZANGRILLI, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, cit., p. 47.
[83] A. TABUCCHI, *Notturno indiano*, in Id., *Opere*, cit., p. 616.

Tabucchi, racconta la propria disavventura. Il lettore è quindi messo di fronte a una sorta di racconto nel racconto, in cui l'atto della narrazione viene rimarcato e l'illusione referenziale infranta. Ciò che viene raccontato è perciò solo una «storia» – come dice Lucas Eduino –, un sostantivo che sembra appunto voler esibire la finzionalità della narrazione, secondo l'impossibilità tipica della letteratura di fine secolo di «aderire al reale in modo immediato»[84]. Il baleniere, inoltre, chiede allo scrittore che lo sta ascoltando di riportare la sua vicenda, una richiesta che, tenuto conto della presenza di tale racconto nel libro, pare moltiplicare i livelli della narrazione, andando oltretutto ad attirare l'attenzione del lettore sull'atto della scrittura. Inserendosi in un insieme di testi che, come questo, sembrano esibire la convenzionalità e l'artificio della pratica letteraria, oltre che lo scarto esistente tra scrittura e contenuti della narrazione, *Donna di Porto Pim* porta quindi avanti la riflessione sulla difficoltà del rapporto tra letteratura e realtà; un ragionamento che, soprattutto considerando la sua implicazione con strategie narrative poste a conclusione della raccolta, coinvolge vari quesiti relativi alla complessità della realtà postmoderna e al dubbio sulla sua conoscibilità. Si noti infatti, a questo proposito, che la frammentazione del libro esprime a sua volta l'assenza di rappresentazioni certe del reale[85].

In *Notturno indiano* l'intervento di strutture metanarrative raggiunge un livello altissimo. L'indagine svolta dal protagonista lo porta a scrivere la storia delle sue peripezie in un libro che rispecchia perciò la narrazione di primo grado e che conferisce al breve romanzo la struttura del racconto nel racconto. Nella scena finale, Roux espone a Christine i contenuti del suo testo, il quale va a incrociarsi con lo scenario dipinto dalla narrazione di primo livello. La storia viene così intralciata, riproducendo attraverso le strutture metanarrative la complessità delle tematiche trattate, le quali, connesse al doppio e al rovescio, trovano un correlativo nella stratificazione del racconto nel racconto e nella prospettiva invertita che il primo presenta rispetto al secondo. I motivi centrali della raccolta – l'identità e la sua ricerca – vengono in definitiva problematizzati, mettendo in dubbio, di rimando, la possibilità per la scrittura di arrivare a comprendere e a rappresentare in maniera piana e lineare tematiche centrali quali la conoscenza di sé. Come afferma il personaggio, il suo libro riprodurrebbe oltretutto «frammenti di una storia», «un pezzo qua e uno là»[86], una dichiarazione che esprime bene tale difficoltà. Le strutture metanarrative di *Notturno indiano* mirano perciò a mettere in dubbio le possibilità conoscitive della letteratura, rivelando al tempo stesso l'equivocità e la complessità del mondo e del soggetto postmoderno[87].

[84] T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Sellerio Editore, Palermo 2011, p. 39.

[85] M. Nota, *«Donna di Porto Pim». Une géographie du rêve selon Tabucchi*, in «Antonio Tabucchi narratore», cit., pp. 105-106.

[86] Tabucchi, *Notturno indiano*, cit., p. 611.

[87] Perli, *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi*, cit., p. 84.

3. Considerando ora la terza linea di ricerca, possiamo constatare come anche nel caso di *Donna di Porto Pim* la figura di Antero de Quental venga inserita in una narrazione dai toni onirici e surreali. Benché la raccolta tragga origine da un viaggio effettivamente compiuto dall'autore nelle isole Azzorre, e sebbene il testo contenga numerosi inserti quasi trattatistici sull'arcipelago e racconti storici su viaggiatori che vi si recarono, il diario assume piuttosto i contorni del resoconto favolistico di un luogo immaginario e onirico[88], che mescola continuamente al dato reale narrazioni fittizie e stranianti – si pensi in particolare all'ultima sezione, in cui una balena osserva gli uomini e riflette sui loro strani costumi. L'immagine che il lettore trae dell'arcipelago dell'Atlantico è perciò quella di un universo ambiguo, non molto distante, in fondo, dalla realtà equivoca che in genere le opere tabucchiane dipingono, dove verità e immaginario convivono; una commistione che trova appunto una delle sue rappresentazioni più emblematiche proprio nella raccolta in questione. L'intervento nella narrazione di un autore storico, che rende evidente la continua mescolanza tra *fiction* e veridicità, sogno e referenti autentici, attira quindi l'attenzione del lettore sul rapporto complesso tra finzione e realtà, cosa a cui collabora per di più la presenza di una figura letteraria facilmente riconoscibile come lo stesso Tabucchi. Proiettandosi all'interno della raccolta a fianco di una serie di personaggi che fluttuano tra dimensione storica e fittizia, l'autore mette nuovamente in questione tali frontiere[89]:

> Il mondo è proprio strano, sapete? Circa vent'anni fa feci un viaggio alle isole Azzorre, arcipelago che mi sembrò più immaginario che reale. Anzi, così "fuori luogo" rispetto a tutto che quando tornai mi parve che anche il mio viaggio fosse stato immaginario […]. Affinché tutto quello che avevo visto e vissuto non svanisse nell'aria come un miraggio, pensai di raccontarlo. Ne nacque un piccolo libro che si chiamava (si chiama ancora) *Donna di Porto Pim*, e mi sentii molto orgoglioso perché pensai che finalmente il mio viaggio acquistava un senso di realtà, cominciava a esistere davvero. Con quale meraviglia invece, quando fu pubblicato, mi accorsi rileggendolo che tutto sembrava ancora più fantastico. La letteratura, con il suo potere di trasformare il reale in iper-reale, rendeva tutto quanto ancora più irreale di quanto non fosse sembrato a me. Mi rassegnai: forse la realtà è fantastica di per sé[90].

Oltre alle figure storiche, intervengono poi nella narrazione numerosi brani che, provenienti da opere letterarie, saggistiche o di altro tipo, si segnalano per il loro scarto rispetto al resto del racconto – sebbene non vengano espressamente indicati o tenuti distinti dalle parti più propriamente immaginarie –, attirando l'occhio del lettore su un altro elemento legato alla scrittura e portandolo nuovamente a riflettere sulla funzione

[88] NOTA, *«Donna di Porto Pim». Une géographie du rêve selon Tabucchi*, cit., p. 100.

[89] A. SEMPOUX, *Antonio Tabucchi: des frontières incertaines*, in «Les Lettres Romanes», 1990, Vol. 44, No. 4, p. 359.

[90] TABUCCHI, *Su «Donna di Porto Pim». Labirintite*, cit., p. 871.

della letteratura. Al confine fra testi scientifici e di *fiction*, questi inserti metatestuali vogliono accentuare la compenetrazione fortissima tra mondo reale – sono infatti testi quasi iper-reali –, onirismo e invenzione, complicando ulteriormente la distinzione tra finzione e realtà e portando ancora oltre l'amalgama attraverso il quale la scrittura vuole farsi specchio del mondo:

> I capodogli sono grandi cetacei che vivono in zone dei due emisferi ove la temperatura dell'acqua è abbastanza alta. Esistono differenze rilevanti fra la loro conformazione e quella delle balene: i fanoni, che guarniscono la bocca di queste ultime e che servono loro a triturare un cibo di piccole dimensioni, sono rimpiazzati nei capodogli da poderosi denti saldamente conficcati nella mascella inferiore e atti ad azzannare grosse prede […]. Ci sono poi nel comportamento di questi giganti delle sostanziali differenze che i balenieri hanno imparato a conoscere perfettamente nell'interesse della loro stessa incolumità. Mentre le balene sono animali placidi, i vecchi capodogli maschi, diventati solitari come è costume dei cinghiali, si difendono e si vendicano (Albert 1er Prince de Monaco, *La Carrière d'un Navigateur*, pagg. 277-278) [91].

Questi inserti, a cavallo tra «reportage e *fiction*»[92], provengono appunto da opere caratterizzate dall'accostamento di più generi, tra diari di viaggio, trattati scientifici e testi letterari e di finzione. Ripresi e immessi nella raccolta tabucchiana portano dunque a un grado massimo la confusione e l'ambiguità fra i vari piani di realtà, facendo convivere e fondendo mondo concreto, scienza, letteratura e immaginazione. L'intervento di simili passaggi metafinzionali collabora quindi, anche in questo caso, a esprimere l'interrogativo che l'autore si pone sull'equivocità dell'universo postmoderno.

Questa indeterminatezza dei confini tra le due dimensioni è riscontrabile anche in *Notturno indiano*. Roux – dietro al quale si può talvolta intravvedere la figura dello stesso Tabucchi[93] – vuole infatti scrivere un libro che rispecchia e addirittura si sovrappone a vicissitudini vissute, in un'indistinzione tra realtà e *fiction*, vita e arte, che lascia il lettore interdetto e costretto a dubitare.

4. Il motivo della menzogna interviene infine a ribadire quanto la riflessione in esame sia complessa e stratificata, portando dunque il lettore a continuare a interrogarsi sulla scrittura e il suo statuto. Nel prologo di *Donna di Porto Pim* l'autore, in maniera originale e diversa da quanto avviene in altre opere, in cui tale motivo compare all'interno della

[91] Tabucchi, *Donna di Porto Pim e altre storie*, cit., p. 511.

[92] Sempoux, *Antonio Tabucchi: des frontières incertaines*, cit., p. 358.

[93] Il personaggio si presenta in effetti come un ricercatore d'archivio italiano. Le sue varie amicizie lasciano inoltre intuire il suo contatto con il Portogallo, tanto amato da Tabucchi; Roux potrebbe quindi essere un soprannome, come si intuisce dalla narrazione, dietro al quale si nasconde la figura dell'autore – che, del resto, fece davvero un viaggio in India.

narrazione e attraverso le parole dei personaggi, confessa di essersi lasciato trasportare, durante l'elaborazione del libro, dalla sua «disponibilità alla menzogna»:

> Effettivamente io ho messo piede a terra e questo libretto trae origini, oltre che dalla mia disponibilità alla menzogna, da un periodo di tempo nelle isole Azzorre[94].

Trovandosi nel paratesto, solitamente destinato a chiarire ciò che viene narrato nella parte più propriamente finzionale, tale considerazione complica ulteriormente la lettura, confondendo il riconoscimento di una distinzione netta tra reale e fittizio[95] – grazie allo stravolgimento delle frontiere tra lo spazio adibito alla finzione e quello dedicato invece alla "realtà" e al chiarimento[96] –, accentuando l'ambiguità, già forte, della narrazione, e portando dunque oltre gli interrogativi su letteratura e realtà e sul loro rapporto incerto. Senza assumere qui una delle due direzioni illustrate nella parte introduttiva, il motivo della menzogna è quindi funzionale a problematizzare simili concetti. L'intero prologo, del resto, esprime una riflessione piuttosto contorta sul passaggio continuo, nel libro, tra le due dimensioni, mostrando come il paratesto abbia l'obiettivo di far riflettere il lettore su scrittura e realtà, portando oltre i quesiti e gli interrogativi connessi e confondendo inesorabilmente i vari piani. Si faccia anche caso, a questo proposito, a quanto viene detto in *Labirintite*, il testo concepito a posteriori come commento a *Donna di Porto Pim* – e il cui titolo suggerisce già un'idea di perdita di orientamento. Fra le altre cose, esso mette in dubbio la veridicità della storia narrata da Lucas Eduino nel finale della raccolta, storia che lì era presentata come vera e che viene ora contestata e ritenuta del tutto fittizia e immaginaria; una sconfessione che, inserita in un testo che fluttua fra la dimensione fantastica e quella reale, mette nuovamente in dubbio una loro visione semplice e univoca. *Balene d'altri tempi. Tango di ritorno*, commento che accompagna *Labirintite*, si chiude a questo proposito su una frase significativa dell'autore: «credo perfino di aver capito la differenza che c'è tra vita e letteratura»[97]– o, in altri termini, tra realtà e finzione –, una distinzione che non viene però chiarita e che lascia supporre una totale e definitiva indistinguibilità sulla quale il lettore non può fare altro che continuare a riflettere.

Che si faccia veicolo di una compenetrazione tra reale e fittizio, come in *Notturno indiano*, o che rispecchi la confusione e la mancanza di confini della realtà, come in *Donna di Porto Pim*, la scrittura, nell'opera di Tabucchi, diventa perciò uno strumento di indagine dell'universo postmoderno e della sua complessità, presentandosi al tempo stesso come una sorta di altra dimensione capace di mettere in discussione una concezione stantia e dogmatica di concetti divenuti ormai dubbi; un'altra dimensione che, proprio per la sua capacità interrogativa, pare assumere, agli occhi dell'autore, un'autenticità e

[94] TABUCCHI, *Donna di Porto Pim e altre storie*, cit., p. 471.

[95] BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 85.

[96] BRIZIO-SKOV, FERRUCCI, GRANGERAY, *Rapport d'Antonio Tabucchi à l'histoire, au politique,* cit., p. 117.

[97] A. TABUCCHI, *Su «Donna di Porto Pim». Balene d'altri tempi. Tango di ritorno*, in *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori,* cit., p. 881.

una veridicità forse superiori a quelle dello stesso reale. La scrittura, se si mostra a volte nella sua limitatezza di fronte alla complessità, offre tuttavia nuove possibilità narrative attraverso le quali osservare, interrogare e rispecchiare tale equivocità, riproducendo al suo interno l'incertezza dei confini tra vero e falso, reale e fittizio, e presentandosi in definitiva come uno strumento atto a riflettere su questioni centrali per l'uomo di fine millennio.

Carla Pisani

Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani

In occasione dei lavori in corso per l'Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* di Luigi Pirandello, si è ritenuto necessario avviare una ricognizione di tutti i manoscritti pirandelliani custoditi presso le Biblioteche, gli Istituti di Ricerca e le Fondazioni esistenti sul territorio nazionale, con l'intento di tracciare un quadro unitario e per quanto possibile minuzioso del lascito autografo del grande scrittore. Compito, questo, indubbiamente arduo e non sempre agevole, ma indispensabile per esplorare a fondo quella dimensione depositaria di notizie talvolta marginali ma spesso capitali per una ricostruzione scientifica e puntuale delle vicende biografiche. Operazione essenziale e di primaria importanza, specie se finalizzata allo studio storico-filologico delle opere dell'autore agrigentino in quanto consente, tra l'altro, di risalire al suo laboratorio di scrittura e al suo *modus operandi* in fase ideativa e compositiva.

L'indagine intrapresa ha dunque riguardato testimonianze epistolari, appunti e abbozzi aurorali, tracce per lo più neglette benché talora di grande rilievo, molto spesso indicative di rapporti amicali inaspettati o, d'altro canto, di costanti e varianti strutturali della sua opera: un prezioso lascito manoscritto che aiuta a perlustrare i meandri più segreti della sua vita, andando al tempo stesso 'dietro le quinte' dei suoi componimenti per meglio «auscultare» – per citare il Contini – ogni suo testo. Oggi, a un secolo e mezzo dalla sua nascita, appare doverosa una rivisitazione dell'intero patrimonio autografo, soprattutto alla luce di recenti rinvenimenti custoditi presso privati e di nuove acquisizioni da parte di Enti Pubblici quali Biblioteche e Archivi[1], che impongono una revisione critica di tutta

[1] Altamente esemplificative sono in proposito le numerosi acquisizioni - avvenute nel corso degli anni – da parte della Biblioteca Nazionale centrale di Roma che, grazie a una politica tesa alla valorizzazione di manoscritti, opere a stampa e cimeli di autori della letteratura italiana contemporanea, oggi può vantare la realizzazione di un vero e proprio museo letterario: *Spazi900*. A riguardo si vedano gli esaustivi saggi rispettivamente di A. De Pasquale, *I fondi di letteratura del '900 della Biblioteca nazionale centrale di Roma e le collezioni pirandelliane* e di A. Andreoli, *Accertamenti pirandelliani* in *Pirandello mai visto*, Catalogo della mostra a cura di A. Andreoli e A. De Pasquale, De Luca Editore, Roma 2019, pp. 11-34 e pp. 65-71.

la produzione artistica pirandelliana, così come risulta imprescindibile la compilazione di una biografia scientifica[2].

È noto come la maggior parte del voluminoso lascito cartaceo è principalmente dislocato nei due luoghi più strettamente legati agli eventi biografici dell'artista siciliano, quali la Casa Museo di Agrigento e l'Istituto di Studi pirandelliani di Roma. Ma ciò non toglie che anche al di fuori di queste due dimore sia ancora possibile scoprire numerose testimonianze in Archivi e Fondi spesso tralasciati o del tutto elusi – sebbene un passaggio obbligato della verifica deve comunque consistere nel confronto dei reperti centrifughi con quanto viene tuttora lì custodito, sia per controllare l'esistenza di abbozzi preparatori, anche embrionali se non fulmineamente progettuali, sia per controlli di cronologia operati attraverso l'analisi della corrispondenza. Tuttavia, nonostante la maestosa e lodevole opera di digitalizzazione dell'intero patrimonio manoscritto, iniziata già da alcuni anni dal Ministero dei Beni Culturali e Ambientali (e in particolare dal DGA – Direzione Generale Archivi – che ha il compito di promuovere e coordinare le attività relative alla conservazione, tutela e valorizzazione del patrimonio archivistico nazionale)[3], molti autografi di cui si ha notizia risultano, ancora oggi, difficilmente reperibili o irrimediabilmente perduti.

Esito significativo del capillare lavoro di ricerca è stato sicuramente il rinvenimento del *Fondo Wanda Capodaglio-Pio Campa*. Donato nel 1980 dal figlio della Capodaglio, Roberto Campa, alla Biblioteca Alfonso Spadoni del Teatro della Pergola di Firenze, il fondo è dal 2012 di proprietà della Regione Toscana e oggi in deposito presso la Biblioteca Nazionale Centrale del capoluogo toscano. Raccolte in 66 Album di diverse dimensioni, le carte – visionate e solo in parte rese note da Leonardo Bragaglia[4] – rappresentano preziosi documenti, tasselli indispensabili per ripercorrere l'intera Storia del Teatro Ita-

[2] In proposito si veda il saggio di A. ANDREOLI, *Accertamenti pirandelliani*, cit., dove si sottolinea come la «biografia sia indispensabile al filologo. Perché la biografia scientifica consente l'acquisizione di notizie sull'uso compositivo, sul rapporto dell'autore con la materialità di quanto scrive (distruzione o meno di abbozzi, prime stesure; donazione del manoscritto ad amici o personalità di rilievo; rapporto fra manoscritto e dattilografia etc.). La biografia consente poi di stabilire cronologia e ubicazione delle varie stesure. Circostanze che disegnano, a tacer d'altro, un quadro generale utilissimo ai fini del reperimento di quanto manca all'appello» (p. 67).

[3] Cfr. *SIUSA - Sistema informativo unificato per le soprintendenze archivistiche. Genesi e sviluppo di un progetto* a c. di D. BONDIELLI, in «Bollettino d'informazioni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XI (2001), 2; D. GRANA, *Il Sistema informativo degli Archivi di Stato*, in «Archivi e Computer», XIV (2004), 2, pp. 78-84; M. TOSTI CROCE; M.N. TREVISANO, *Thematic Portals: Tools for Research and Making the Archival Heritage Known*, in «Journal of Modern Italian Studies», vol. 20, 5, 2015, pp. 732-739.

[4] Il lascito autografo in questione fu visionato da Leonardo Bragaglia, allievo della Capodaglio nonché regista e storico del teatro, all'indomani della scomparsa dell'attrice, per tracciarne un esaustivo profilo biografico: cfr. L. BRAGAGLIA, *Wanda Capodaglio attrice*, Bulzoni, Roma 1981. Dello stesso autore cfr. inoltre *Luigi Pirandello in 100 anni di rappresentazioni teatrali 1915-2015*, Persiani Editori, Bologna 2015. Sulle vicende biografiche di Wanda Capodaglio si veda anche lo studio di S. ANTINORI, *Ritratto controluce. Wanda Capodaglio*, Bulzoni, Roma 1989.

liano del primo Novecento. Per di più giovano a far luce sugli avvenimenti riguardanti il reclutamento degli attori alla vigilia del debutto del 'Teatro d'Arte di Roma', inaugurato il 2 aprile del 1925 sul palcoscenico dell'Odescalchi con la *Sagra del Signore della nave*. L'Album n. 34 [*Carte C.-Palmarini (1919-1924/1928-1932*)] del fondo in questione contiene due lettere[5] di Pirandello indirizzate a Pio Campa, valido interprete e coniuge della Capodaglio nonché *factotum* di Virgilio Talli, all'epoca direttore della Compagnia Capodaglio-Campa-Calò-Olivieri dove la debuttante Marta Abba recitava. La prima lettera, dattiloscritta con firma autografa, è datata 21 gennaio 1925 e riguarda appunto la «Signorina Abba», richiesta da Pirandello con urgenza e in anticipo rispetto al previsto, per l'esordio del suo Teatro d'Arte. La seconda missiva, autografa e senza data [ma 1925], vede come protagonista un altro «caro e valorosissimo» interprete pirandelliano, Egisto Olivieri, che già durante la prima assoluta dell'*Enrico IV*, in scena il 24 febbraio del 1922 al Teatro Manzoni di Milano con la Compagnia Nazionale Talli-Ruggeri-Borelli, si era distinto per la sua esibizione nel ruolo del 'Dottor Dionisio Genoni', personaggio interpretato con successo anche l'11 giugno del 1925 al debutto dell'opera nel Teatro d'arte. Nella lettera, il capocomico ringrazia il Campa per aver «rilasciato» l'Olivieri – che in quel periodo aveva abbandonato la compagnia pirandelliana – mostrando sincera riconoscenza per la preziosa e indispensabile «restituzione». In questo caso, i due reperti senz'altro contribuiscono a precisare la tempistica degli avvenimenti di quell'importante e densa stagione teatrale che ebbe come protagonisti il capocomicato pirandelliano e i suoi abili interpreti, aggiungendo nuovi dettagli a cose note e gettando una luce nuova sul primo anno di vita del Teatro d'Arte.

Altrettanto rilevante risulta la lettera reperita nell'Archivio del *Gabinetto Vieusseux* di Firenze[6], datata Napoli, 11 ottobre 1927 e indirizzata da Pirandello ad Angelo Conti. Testimonianza, questa, rivelatrice di precisi trascorsi – per giunta poco documentati e per nulla indagati – tra il drammaturgo e il *Doctor Mysticus*[7], «il dolce filosofo» noto come interlocutore privilegiato dell'estetismo dannunziano, nonché teorico del preraffaellismo nostrano. Si tratta di una traccia autografa del drammaturgo ormai maturo che ricorda, non senza una vena di rimpianto, gli anni «della prima giovinezza» trascorsi insieme al Conti nella «Roma bisantina». Entrambi insediati nella Capitale degli anni '80 e accomunati dal clima culturale in cui si formano, si trovano a condividere ideologie e aspirazioni. Ripercorrendo le tappe della formazione dei due interlocutori e considerata l'importante funzione del Conti nella temperie «mentale» *fin de siécle*, non si può di certo

[5] Le due lettere sono ora pubblicate in C. Pisani, *Autografi e testimonianze di Luigi Pirandello nelle Biblioteche e negli Archivi*, in «La modernità letteraria» vol. 11, Serra Editore, Pisa 2018, pp. 145-152.

[6] La lettera autografa è custodita al Vieusseux nel *Fondo Angelo Conti* [Segnatura: (A.C. I a)] ed è ora pubblicata in C. Pisani, *Luigi Pirandello e Angelo Conti alla luce di una lettera inedita*, in «La modernità letteraria» vol. 12, Serra Editore, Pisa 2019, pp. 117-127.

[7] Angelo Conti (1860-1930). Studioso di medicina, di filosofia e di arti figurative, nonché giornalista con lo pseudonimo di *Doctor Mysticus*, ebbe un'influenza significativa sulla formazione di d'Annunzio e su quella dei letterati a lui contemporanei, fungendo da mediatore culturale nella temperie letteraria tardo ottocentesca.

ignorare la concomitante assimilazione di tutta una vasta gamma di dottrine scientifiche e filosofiche del tempo che conducono i due verso un analogo orientamento teoretico. Non per nulla, anche qui il testimone rinvenuto concorre a riscrivere alcuni tratti della biografia pirandelliana, attestando chiaramente una significativa consentaneità teorico-ideologica rivelata anche dalla comune predilezione per alcune fonti legate ai nomi di Ruskin, Shopenhauer, Pater, Wagner o di Gabriel Séailles.

Numerose sono dunque le presenze pirandelliane disperse nei luoghi più disparati, come – per fare solo alcuni esempi – la Biblioteca degli Attori di Genova, custode del Fondo Guido Salvini – di estrema importanza in quanto conserva l'abbozzo aurorale del primo atto di *Diana e La Tuda*[8] e fornisce una documentazione unica, illustrata anche iconograficamente, sull'attività di Pirandello regista – e del Fondo Martoglio che contiene numerosi manoscritti, sceneggiature cinematografiche e per giunta il copione autografo dell'opera *Capidazzu paga tuttu*. O, ancora, la Fondazione Giorgio Cini di Venezia dove l'Archivio iconografico musicale e teatrale custodisce – nel Fondo Gian Francesco Malipiero e nel Fondo Alfredo Casella – ulteriori documentazioni non solo epistolari ma anche fotografiche, riguardanti la messa in scena delle opere pirandelliane con le relative partiture musicali (in particolare quella de *La favola del figlio cambiato*, opera composta da Pirandello tra il 1930 e il 1932 e musicata appunto da Malipiero).

Testimonianze, queste appena citate, che configurano solo un preliminare rendiconto di quanto ci sia ancora da rinvenire quanto a manoscritti di Pirandello, al fine di ricomporre quel fitto reticolato di rapporti familiari, amicali e di lavoro, indispensabile per supportare con nuovi scenari la filologia pirandelliana.

****

BIBLIOTECHE E ARCHIVI

Si riporta qui di seguito l'elenco dei fondi di alcuni degli Archivi finora visionati che attualmente conservano testimonianze pirandelliane[9]:

Biblioteca civica di Como

- [Fondo Gian Pietro Lucini]. Ereditato dalla vedova Giuditta Cattaneo Lucini, il fondo è stato affidato a Terenzio Grandi, che nel 1972 l'ha ceduto alla Biblioteca comunale di Como. È costituito da un centinaio di cartelle di materiali eterogenei relativi alla vita e all'attività letteraria di Gian Pietro Lucini, delle varie stesure delle sue opere e materiali preparatori (opuscoli, appunti, ritagli di giornale), sommariamente ordinate

[8] Il testimone autografo é ora pubblicato in L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, (a c. di A. ANDREOLI), Oscar Mondadori, Milano 2018, pp. XIX-XXII.

[9] Per rendere più agevole la consultazione del presente lavoro di ricerca, si riporta una breve descrizione dei fondi e delle testimonianze pirandelliane (evidenziate in grassetto) in essi attualmente custodite.

per temi dallo stesso Lucini; un ricco carteggio (30 cartelle + lettere sparse nei fascicoli monografici relativi alle opere di Lucini; almeno 3.500 unità). [Contiene: 3 lettere, 2 cartoline postali e 6 biglietti di Luigi Pirandello a Gian Pietro Lucini (Segnatura: b. 57, fasc. e (95)[10]; Bozze di un profilo di Luigi Pirandello a cura di Gian Pietro Lucini, con correzioni autografe dell'autore].

Biblioteca comunale Federiciana di Fano

- [Fondo Ruggero Ruggeri] La quasi totalità del materiale che costituisce questo fondo proviene dal "Museo Teatrale alla Scala" di Milano. Fanno eccezione i documenti riguardanti i "Premi Teatrali Ruggero Ruggeri" e pochi altri. Nel fondo sono conservati alcuni copioni appartenuti a Ruggeri e documenti vari che lo riguardano. [Contiene: 2 telegrammi di Luigi Pirandello a Ruggero Ruggeri (Segnatura: XXI, 107); 1 Testo dattiloscritto di Luigi Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* (Segnatura: XXI, 115)].

- [Fondo Cesare Rossi]. Il fondo comprende una copiosa ed importante raccolta di lettere, la maggior parte di illustri letterati e commediografi italiani e stranieri, indirizzate al grande attore drammatico Cesare Rossi, fanese (1829-1898) che fu maestro di Eleonora Duse. [Contiene: 1 Testo manoscritto di Luigi Pirandello *L'Epilogo* (Segnatura: 29-53/474)][11].

Archivio della Fondazione Primo Conti di Fiesole

- [Fondo Primo Conti]. L'Archivio Primo Conti è stato acquistato dalla Fondazione nel 1985. Il materiale archivistico che lo compone, circa 25.000 pezzi tra lettere, manoscritti, disegni, fotografie, libri, periodici, è stato raccolto dall'artista durante tutta la sua vita, a cominciare dal 1911 fino all'anno della morte, 1988. [Contiene: 1 foto riproducente Primo Conti mentre dipinge il ritratto di Luigi Pirandello seduto in poltrona, con dedica autografa di Pirandello: «a Primo Conti mentre con l'illuminata maestria d'antico e

[10] Sulla camicia, che contiene le missive autografe, si legge l'appunto di Lucini: «*Luigi Pirandello*: è un uomo onesto, ed onesto letterato: *rara avis*. È una delle persone più argute, meglio humoristiche nel senso inglese della parola. Se vi fosse qualche lettore vago e di buon gusto, non si troverebbe ad ogni libro nel caso di un novellino al primo suo libro. I critici lo oppongono, e perché lo fanno seriamente non gli procacciano clientele. Lo Streglio, editore a Torino, ora tenta lanciarlo. Mi duole, al tempo della ditta di non avergli giovato come meritava». Inoltre vi è l'etichetta originaria con il n. 95 del fascicolo e un biglietto di Terenzio Grandi: fatte xerocopie V-69. (Cfr. P.L. Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio: Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Mimesis Edizioni, Milano 2014, p. 53 [cfr. *Carteggio Pirandello-Lucini*, pp. 83-89].

[11] In proposito cfr. D. Saponaro, L.Torsello, *La prima pubblicazione de 'l'Epilogo'*, in «Biblioteca teatrale. Rivista trim. di Studi e ricerche sullo spettacolo», n. 67-68, luglio-dicembre 2003, pp. 197-229; B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Marsilio, Venezia 2017.

novissimo pittore fissa per sempre la fragilissima immagine di uno che si chiamò Luigi Pirandello». (Segnatura: IT FPC AC.F. 696)].

- [Fondo Giovanni Papini]. Il fondo conserva una corrispondenza sistemata in 94 scatole e raccoglie oltre trentamila lettere che fanno capo a circa tremilacinquecento corrispondenti. Documenta l'intensa attività di Papini carteggiatore, abile tessitore di lunghi e complessi rapporti epistolari con gli interlocutori più vari. [Contiene: 1 biglietto di Luigi Pirandello a Giovanni Papini (Segnatura: FC/AP LXV C. 2544)].

- [Fondo Corrado Pavolini]. Il fondo è diviso nelle seguenti sezioni per un totale di circa 6.000 unità: Corrispondenza, che raccoglie le lettere indirizzate a Pavolini da vari corrispondenti. [Contiene: 1 telegramma di Luigi Pirandello a Corrado Pavolini (Segnatura: IT FPC CP.C. 1271 / 1271)].

- [Fondo Emilio Settimelli]. Il fondo si divide nelle seguenti sezioni: Corrispondenza, che raccoglie le lettere indirizzate a Settimelli da vari mittenti; Manoscritti, raccolta di autografi e dattiloscritti riconducibili alla stesura di varie opere. [Contiene: 1 Testo manoscritto (fotocopia) di Luigi Pirandello in *Raccolta di recensioni a Emilio Settimelli/* Autori: Carli, Mario; Buzzi, Paolo; Deledda, Grazia; Marinetti, Filippo Tommaso; Sarfatti, Margherita; Negri, Ada; Soffici, Ardengo; Pirandello, Luigi; Corra, Bruno; Dessy, Mario; Antonelli, Luigi; Simoni, Renato. Titolo: *Emilio Settimelli, Strangolato sui suoi capelli* (Segnatura: IT FPC ES.Ms. 13)].

Biblioteca Nazionale centrale di Firenze

- [Fondo Angelo De Gubernatis] Il fondo, donato dallo stesso De Gubernatis, in momenti successivi (1888; 1901; 1907) comprende un vastissimo carteggio (oltre 26.200 autografi di scrittori, letterati, uomini politici, editori, intellettuali sia italiani che stranieri); altro materiale comprendente lettere, documenti, appunti, schede e scritti vari. [Contiene: 2 lettere di Luigi Pirandello ad Angelo De Gubernatis (Segnatura: 100, 4)][12].

- [Fondo Capodaglio Wanda e Campa Pio]. II fondo è stato donato dal figlio della Capodaglio, Roberto Campa, alla biblioteca del Teatro della Pergola all'indomani della scomparsa dell'attrice, avvenuta il 30 agosto 1980. È giunto al Teatro della Pergola interamente inventariato e in seguito è stato trasferito alla Biblioteca Nazionale di Firenze. [Contiene: oltre ai copioni dattiloscritti con correzioni autografe de *L'amica delle mogli* e di *Liolà*, numerosi ritagli di giornale, testi di conferenze e lezioni, appunti, documen-

[12] Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a c. di), *Carteggi inediti (con Ojetti - Albertini - Orvieto - Novaro - De Gubernatis - De Filippo)*, Bulzoni, Roma 1980.

tazione fotografica e altro materiale di vario genere e 2 lettere di Luigi Pirandello a Pio Campa (Segnatura: Album n. 34, Fondo C.-Palmarini (1919-1924/1928-1932)][13].

Archivio contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' del Gabinetto Viesseux di Firenze

- [Fondo Emilio Cecchi]. Il fondo contiene una corrispondenza indirizzata a Emilio Cecchi: carteggi ricevuti da Emilio Cecchi da circa 2000 mittenti, a cui corrispondono – complessivamente – poco più di 9000 documenti. Tra i nomi dei mittenti si trovano i protagonisti della storia di un intero secolo, e l'ambito di interesse non è circoscritto al solo mondo culturale italiano. [Contiene: 5 lettere e 1 biglietto di Luigi Pirandello a Emilio Cecchi. (Segnatura: IT ACGV EC.I. 52.1-6)] [14].

- [Fondo Angelo Conti]. Il fondo contiene una corrispondenza di circa 2500 lettere indirizzate al critico da importanti personaggi della cultura del tempo e circa trecento lettere inviate dallo stesso Conti a vari destinatari. [Contiene: 1 lettera di Luigi Pirandello ad Angelo Conti. (Segnatura: (A.C. I a)] [15].

- [Fondo Edoardo De Filippo]. Il fondo è stato affidato in comodato dagli eredi De Filippo, la moglie Isabella Quarantotti e il figlio Luca. Una prima parte, costituita dai manoscritti, è giunta nel 1991; una seconda, riguardante la corrispondenza, nel 1992. [Contiene: 1 telegramma e 1 lettera di Luigi Pirandello a Eduardo De Filippo (Segnatura: IT ACGV EDF.1 3883.1 e 3883.2)[16]; 1 Testo manoscritto *L'abito nuovo*, Autori: Eduardo De Filippo e correzioni autografe di Luigi Pirandello (Segnatura: IT ACGV EDF. 2.1.7)].

- [Fondo Angiolo, Adolfo e Laura Orvieto]. Donazione da parte di Adriana Guasconi Orvieto nel 1978, il fondo è costituito da corrispondenza generale, in gran parte relativa ai periodici degli Orvieto; corrispondenza familiare, comprendente i carteggi dello zio Alberto Cantoni; documenti biografici e personali, manoscritti e dattiloscritti delle opere di Angiolo, Adolfo e Laura, nonché di Alberto Cantoni; materiale amministrativo relativo

[13] In proposito cfr. C. Pisani, *Autografi e testimonianze di Luigi Pirandello nelle Biblioteche e negli Archivi*, cit.

[14] Nel fondo Cecchi è presente un testo manoscritto (si tratta di una copia, ed è fuori catalogo) di G.F. Malipiero con in calce le firme di Walter Ruttmann e di Luigi Pirandello. È conservata anche la sceneggiatura del film *Acciaio* di Ruttmann su soggetto di Pirandello [Segnatura: EC. 6. 5. 4]. Il fondo inoltre custodisce un ritratto di Pirandello ad opera di Leonetta Cecchi Pieraccini. Gli autografi pirandelliani del fondo Cecchi sono stati parzialmente pubblicati in *Emilio Cecchi*, Palazzo Strozzi - Firenze, 28 aprile - 26 maggio 1979, mostra bio-bibliografica a c. di R. Fedi, con la collaborazione di C. D'Amico de Carvalho, tip. Mori, Firenze 1979; poi in G. Faustini, *Pirandello critico di se stesso*, in «Nuova Antologia», n. 2220, vol. 136, a. 2001. Cfr. anche *Cecchi al cinema*, Firenze, Palazzo Strozzi, 15 dicembre 1984 - 5 gennaio 1985, mostra e catalogo a c. di M. Ghilardi, tip. Mori, Firenze 1984.

[15] Cfr. C. Pisani, *Luigi Pirandello e Angelo Conti alla luce di una lettera inedita*, cit.

[16] Cfr. *Carteggi inediti*, cit.

alle riviste degli Orvieto, fotografie, disegni, opere d'arte. Fanno parte del fondo anche le collezioni complete dei periodici fondati dagli Orvieto (Il Marzocco, Germinal, Vita Nuova, La Nazione Letteraria) e la biblioteca di Adolfo, donata insieme a librerie, mobili e suppellettili. [Contiene: 18 lettere, 7 cartoline postali, 1 telegramma e 1 biglietto di Luigi Pirandello ad Angiolo Orvieto e 1 cartolina postale a Pietro Gori (Segnatura: IT ACGV Or. 1.1891.1-29); 12 lettere, 25 cartoline postali, 2 cartoline illustrate, 1 telegramma, 4 biglietti ad Adolfo Orvieto e 1 cartolina postale all'amministrazione 'Il Marzocco' (Segnatura: IT ACGV Or. 1.1891.30-72)][17].

- [Fondo Mario Puccini]. Nel 1987 il fondo è stato donato dal figlio dello scrittore, Dario Puccini, all'Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti'. In un primo momento sono arrivati i manoscritti; successivamente, nel 1992, è arrivata la corrispondenza. Il fondo contiene corrispondenza di circa 2.000 lettere, comprese tra il 1900 e il 1957. [Contiene: 2 lettere di Luigi Pirandello a Mario Puccini (Segnatura: IT ACGV MP)][18].

- [Fondo Bino Sanminiatelli]. In deposito dal 1990, proprietà della Regione Toscana che lo ha acquistato nello stesso anno, il fondo contiene circa 4.000 pezzi di corrispondenza suddivisi in 15 scatole (1 di sola corrispondenza con case editrici), 48 scatole (47 + 32 bis) con prose e appunti, documenti e carte, articoli e materiale preparatorio, articoli e ritagli di giornale, 1 scatola di manoscritti di altri autori, 5 scatole di grande formato con articoli su B. Sanminiatelli, circa 300 volumi della sua biblioteca. Corrispondenza, manoscritti e materiali di lavoro, diari, agende, taccuini, manoscritti di altri autori, ritagli di giornale, materiale grafico ed iconografico, parte della sua biblioteca (conservata in Palazzo Strozzi). [Contiene: 1 biglietto da visita di Luigi Pirandello a Bino Sanminiatelli (Segnatura: IT ACGV BS)].

Archivio di Stato di Firenze

- [Fondo Ardengo Soffici]. Il fondo è costituito essenzialmente dal carteggio che l'artista mantenne con personalitá italiane e straniere del mondo artistico e letterario della prima metá del Novecento. Si tratta di lettere sparse più una miscellanea creata dallo

[17] Nel *Quaderno di nozze* (nozze tra Angiolo Orvieto e Laura Cantoni) [segnatura Or. 4.10.3], insieme agli omaggi di tanti altri personaggi illustri c'è anche una poesia (cc. 6) di Luigi Pirandello intitolata *Melbthal - Il patto*. Il quaderno di nozze è citato in «*Il Marzocco». Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887 - 1913)*, Catalogo della mostra documentaria a c. di C. DEL VIVO e M. ASSIRELLI, tip. C. Mori, Firenze 1983, p. 72 (con un rinvio a Diego Garoglio, *Per le nozze di un poeta*, in «Il Marzocco», a. IV del 5 novembre 1899). Inoltre, una lettera e una cartolina di Pirandello a Angiolo Orvieto sono presenti in una integrazione del fondo ("Lascito Asso"): cartolina del 7 settembre 1899 e lettera del 13 novembre 1899 (dal timbro postale della busta) [segnatura Or. 2.18.37.1-2]. Cfr. A. ORVIETO, *Prose*, a c. di C. PELLEGRINI, con appendice di lettere di Pascoli, Pirandello, D'Annunzio, Capuana, Cecchi, Cardarelli a c. di FEDI, Olschki, Firenze 1979.

[18] Cfr. D. PUCCINI, *Due lettere inedite di Pirandello*, in «Strumenti critici», a. VII, n. 2, maggio 1992.

stesso artista (10 pacchi). È stato conservato fino al 2004 presso la Signora Valeria Soffici Giaccai, in seguito è pervenuto all'Archivio di Stato di Firenze. [Contiene: 1 lettera di Luigi Pirandello ad Ardengo Soffici (Segnatura: Corrispondenza lettere Par-Pre; 18/18)]

Archivio de 'Il Vittoriale degli Italiani' di Gardone Riviera[19]

- [Archivio Generale]. Comprende materiali dal 1880 al 1940 stimabili in circa 400.000 pezzi. Il materiale è costituito dalla corrispondenza inviata a d'Annunzio dai diversi corrispondenti e da migliaia di estimatori. L'archivio è stato organizzato quando il poeta era ancora in vita e la sua corrispondenza veniva smistata e accorpata in cartelle. [Contiene: 3 lettere e 3 telegrammi di Luigi Pirandello a Gabriele d'Annunzio (Segnatura: AG, LX,2)].

- [Archivio Personale]. L'archivio é costituito da due sezioni: la prima raccoglie, in circa 200 scatole, manoscritti (generalmente di carattere letterario), bozze, stampe e ritagli annotati da d'Annunzio per un totale di circa 34.000 pezzi datati o databili tra il 1879 e il 1938; la seconda sezione comprende circa 130 scatole che raccolgono in originale o in copia lettere di d'Annunzio e corrispondenze diverse legate al mondo e agli interessi dannunziani, per un totale di 16.000 lettere provenienti anche da biblioteche e collezioni pubbliche e private. [Contiene: 1 lettera di Luigi Pirandello a Gabriele d'Annunzio (Segnatura: AP, 2863)].

Archivio della Fondazione Mario Novaro di Genova

- [Fondo Mario Novaro]. L'archivio di Mario Novaro costituisce insieme con la biblioteca personale dello stesso poeta-filosofo-imprenditore il nucleo storico e il più importante fra i Fondi conservati dall´ente. L'archivio raccoglie oltre 4000 pezzi; alla corrispondenza scambiata da oltre duecento collaboratori con il direttore della «Riviera Ligure» (testi manoscritti, lettere, minute e disegni dello stesso Novaro insieme con gli originali dei disegni e delle illustrazioni realizzati per le copertine e le pagine della rivista) si aggiungono le fotografie di famiglia e la corrispondenza tra Mario Novaro e i figli Guido e Cellino, combattenti nel primo conflitto mondiale, affiancata da una cinquantina di fotografie dal fronte. [Contiene: 9 lettere di Luigi Pirandello a Mario Novaro (Segnatura: F.18.20-28)][20].

Biblioteca dell'Attore di Genova

- [Fondo Guido Salvini]. Donato dalla vedova del regista teatrale, il fondo fornisce una documentazione unica, illustrata anche iconograficamente, sull'attività di Pirandello

[19] I testimoni pirandelliani presenti al Vittoriale sono pubblicati in E. MARIANO, *Pirandello e il teatro: con lettere inedite*, in «Nuova Antologia», n.1944 - Dicembre 1962, pp. 487-506.

[20] Cfr. P. BOERO (a c. di), *Lettere a la «Riviera Ligure»*, 3 voll. [1900-1905;1906-1909; 1910-1912], Edizioni di storia e letteratura, Roma 1980-1987-2003 [in particolare cfr. le *lettere a Mario Novaro*].

regista). Documenta, inoltre, spettacoli che segnarono tappe importanti nell'affermazione della regia in Italia: la prima realizzazione italiana di *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello; *La Nave* di D'Annunzio e molte altre opere. Il fondo comprende lettere, copioni di scena, bozzetti, fotografie, programmi di sala e spartiti musicali, oltre a circa 1000 volumi di argomento teatrale. [Contiene: 10 lettere di Luigi Pirandello a Guido Salvini; la documentazione sulla prima realizzazione italiana di *Questa sera si recita a soggetto* e un foglietto con l'abbozzo delle battute che aprono e chiudono il primo atto di *Diana e la Tuda* (s.n.i.)[21]].

- [Fondo Nino Martoglio] Donato dalle figlie, Vincenza e Angela, del famoso commediografo, il fondo é costituito da numerosi manoscritti e sceneggiature cinematografiche, da alcune centinaia di lettere (29 autografe dello stesso Martoglio), fotografie e ritagli a stampa. Tra i mittenti autorevoli presenti nei carteggi sono da segnalare Antona Traversi, Giannino Antona Traversi, Sem Benelli, Luigi Bertelli, Carlo Bertolazzi, Roberto Bracco, Luigi Capuana, Lucio D'Ambra, Salvatore di Giacomo, Ugo Fleres, Giuseppe Giacosa, Dario Niccodemi e altri. [Contiene: 1 Testo manoscritto, *Capidazzu paga tuttu* (s.n.i); 39 lettere, 1 biglietto da visita, 1 cartolina postale, 1 cartolina illustrata di Luigi Pirandello a Nino Martoglio; (s.n.i.)][22].

- [Fondo Lamberto Picasso]. Donato dalla vedova, Ginevra Cavaciocchi, dell'attore e regista, il fondo comprende, oltre a numerosi copioni, lettere di svariati mittenti quali Alberto Savinio e Stefano Pirandello. [Contiene: alcune fotografie e i costumi per *Sei personaggi in cerca di autore* (s.n.i.].

- [Fondo Silvio d'Amico]. Donato dai figli, Fedele e Alessandro, del grande critico teatrale fondatore, nel 1935, dell'Accademia d'Arte drammatica di Roma, il fondo comprende i manoscritti e gli appunti di D'Amico per le conferenze e lezioni, un vastissimo archivio di ritagli a stampa, circa 2000 programmi di sala e l'epistolario, un carteggio che il critico intrattenne per oltre quarant'anni di attività, dal 1910 al 1955, con scrittori, attori, registi italiani e stranieri. [Contiene: 4 lettere di Luigi Pirandello a Silvio d'Amico (s.n.i.)].

- [Fondo Orio Vergani]. Si tratta di un piccolo fondo, donato nel 1991 dai figli Guido e Leonardo Vergani, e comprende vari documenti, quali corrispondenza, contratti, fotografie e materiali di vario genere appartenuti allo scrittore e giornalista. [Contiene: 1 lettera di Luigi Pirandello a Giuseppe Stocchi (s.n.i.)].

---

[21] In proposito cfr. L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, cit., p. XIX.

[22] S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a c. di), *Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito*, Pan Editrice, Milano 1980. Inoltre cfr. anche A. BARBINA, *Lettere a Silvio D'Amico*, in «Ariel», n. 31, anno XI, gennaio/aprile 1996; ID., *Carteggi* (in particolare cfr. *Pirandello- Ruggeri. Lettere dal 1917 al 1936*), in «Ariel», n. 56/57, anno XIX, maggio/dicembre 2004, pp. 285-337.

- [Fondo Ruggero Ruggeri]. Pervenuto in parte da una donazione di Raul Radice e in parte dall'attore Aroldo Tieri, il fondo comprende i materiali del grandissimo attore di Fano: lettere, taccuini manoscritti rivelatori della sua attività di capocomico, fotografie e altro materiale. [Contiene: 2 lettere di Luigi Pirandello a Ruggero Ruggeri (s.n.i.)].

Biblioteca Universitaria di Genova

- [Fondo Umberto Fracchia]. Il fondo è composto da carteggi e altri materiali documentari estremamente eterogenei appartenuti all'autore toscano (Lucca 1889 - Roma 1930), depositati presso la Biblioteca Universitaria di Genova negli anni 1980-1982. Nella serie Corrispondenza spicca per interesse il fitto carteggio, ammontante a quasi 1800 pezzi, relativo al primo biennio di vita del settimanale «La Fiera Letteraria» (1925-1927) di cui Fracchia fu direttore. Alla serie Editoriale è riconducibile invece un gruppo di circa 270 documenti di prevalente natura amministrativa riguardanti i rapporti con la casa editrice Mondadori, della quale lo scrittore è stato direttore editoriale tra il 1921 e il 1925, e i progetti e contratti relativi alla collana «Vita dei Santi» dell'Agiografica. [Contiene: 1 lettera, 1 cartolina postale e 1 telegramma di Luigi Pirandello a Umberto Fracchia (Segnatura: C sc.3 cart.246/5; 246/5bis;246/6); 1 Testo 'Uno, nessuno, centomila', (Segnatura: A sc.6 cart/17/1)][23].

Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano

- [Raccolta Pirandello] La Biblioteca dell'Accademia raccoglie circa 10.000 titoli. Buona parte di essi datano dal 1500 al 1800. Trattasi dunque di fondo librario per lo più antico a tema esclusivamente teatrale. [Contiene: oltre a video e materiali di Studio, 1 Testo dattiloscritto, *L'altro figlio* [cc.22] con correzioni autografe. Sul frontespizio timbro della R. Prefettura di Milano Visto agli effetti dell'art. 40 della legge di P. S, Milano 14.10.1924. Sulla copertina: Società italiana del Teatro drammatico. Andata in scena il 1923 (Segnatura: 5521-X.III.27)].

Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli

- [Fondo Lucchesi Palli][24] Il fondo nasce dalla donazione della Biblioteca privata del Conte Edoardo Lucchesi Palli allo Stato nel 1888, ha tratto origine la omonima sezione della Biblioteca Nazionale di Napoli, con annesso Archivio Musicale. Il commediografo

[23] Per la descrizione del fondo e del lascito autografo di Umberto Fracchia cfr. M.T. Sanguineti, *Carte Umberto Fracchia* in *Biblioteca Universitaria di Genova: Fondi Storici*. Parte I, Ed. Biblioteca Universitaria, Genova 2015, pp. 63-65. Inoltre, su Umberto Fracchia e sulla collaborazione di Pirandello con la rivista «La Fiera letteraria» cfr. A. Aveto, *Umberto Fracchia. I giorni e le opere*, Società Editrice fiorentina, Firenze 2006; e D. Divano, *Alle origini della «Fiera letteraria» (1925-1926). Un progetto editoriale tra cultura e politica*, Società Editrice fiorentina, Firenze 2009 [in particolare cfr. il cap. *Un prestigioso lancio promozionale: La pubblicazione di 'Uno, nessuno e centomila'*, pp. 83-91).

[24] Per la descrizione della Biblioteca Lucchesi Palli cfr. G. Alifuoco, R. Borrelli (a c. di), *Le arti dello spettacolo in biblioteca: la "Lucchesi Palli"* in *La Biblioteca Nazionale di Napoli. Memoria e orizzonti virtuali*,

Achille Torelli, considerato l'innovatore del teatro moderno, fu il primo bibliotecario direttore della Lucchesiana; con l'apertura al pubblico, l'incarico passò al celebre poeta Salvatore Di Giacomo, che lo conservò per circa trent'anni (1902-1932). [Contiene: 1 lettera di Luigi Pirandello a Giuseppe Maria Viti (Segnatura: ms. L.P.2310)].

- [Carte Francesco Gaeta] - [Contiene: 3 lettere e 2 cartoline di Luigi Pirandello a Francesco Gaeta (Segnatura: Carte Gaeta B[a] V (39-43)][25].

- [Carte Eduardo De Filippo]. Il Fondo De Filippo proviene dalle Carte che fino agli anni Novanta erano custodite presso il Teatro San Ferdinando. Più di venti anni fa, quando iniziarono i lavori di ristrutturazione del Teatro, le carte furono trasferite presso la Società Napoletana di Storia Patria e sono state così custodite per circa venti anni, sempre di proprietà dell'erede Luca De Filippo. Nel marzo 2014 il corposo Archivio di Eduardo De Filippo, è stato ubicato, per motivi di sicurezza legati alla staticità dell'edificio, nella Quarta Sala della Sezione teatrale Lucchesi Palli, in regime di deposito temporaneo. [Contiene: 1 telegramma di Luigi Pirandello a Eduardo De Filippo].

Gipsoteca 'Libero Andreotti' di Pescia

- [Fondo Libero Andreotti]. L'archivio fu donato al Comune di Pescia dagli eredi di Libero Andreotti nel 1978, insieme alla gipsoteca. Inizialmente conservato presso la Biblioteca Comunale, nel 1991 il fondo fu spostato nel Palazzo del Podestà, al momento della creazione della "Gipsoteca Libero Andreotti". [Contiene: 1 lettera di Luigi Pirandello a Libero Andreotti (Foglio sciolto dattiloscritto con firma autografa + una foto su cartoncino con dedica autografa (Segnatura: n. inv. 3934)][26].

Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma[27]

- [Fondo Carteggio Spezi, A.R.C.46 AS] Il fondo è stato acquisito dalla Biblioteca Nazionale di Roma dagli eredi Spezi nell'aprile del 2004 e comprende circa 2450 lettere dirette a Pio Spezi da diversi corrispondenti e tre manoscritti autografi dello studioso, fra cui un Diario dell'anno 1888. Il fondo contiene anche un gruppo di lettere (circa 200) dirette al padre di Pio, il grecista Giuseppe Spezi. [Contiene: 20 lettere di Luigi

Napoli 1997; cfr. inoltre Il Catalogo della mostra (a c. di G. ALIFUOCO), *Tra le carte di Eduardo: Documenti e immagini dall'Archivio De Filippo*: Biblioteca Nazionale di Napoli, 5 ottobre - 8 novembre 2014, Napoli 2014.

[25] Cfr. A. BARBINA, *Quei Mattaccini «simpatici e animosi», Pirandello e Francesco Gaeta*, in «Ariel», n. 43, anno XV, gennaio/aprile 200, pp. 161-184. Si veda inoltre C. DI LIETO, *Francesco Gaeta. La morte, la voluttà e i "beffardi spiriti"*, Guida Editore, Napoli 2010 [in particolare cfr. le *Lettere di Pirandello a Gaeta*, pp. 79-82].

[26] In proposito cfr. *Introduzione* (a c. di A. ANDREOLI) a L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, cit., pp. V-XLIV.

[27] Per la dettagliata descrizione delle testimonianze pirandelliane custodite nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma si rinvia al saggio di DE PASQUALE, *I fondi di letteratura del '900 della Biblioteca nazionale centrale di Roma e le collezioni pirandelliane* cit., pp. 32-34.

Pirandello a Pio Spezi e appunti vari. Delle carte di interesse pirandelliano è stata fatta una riproduzione digitale, conservata nel Carteggio Spezi (A.R.C.46 AS Pirandello 13)][28].

- [Raccolta Gargano, A.R.C.17.I-V][29]. La Raccolta è formata da 5 volumi (I-V) in ognuno dei quali sono inserite soprattutto lettere indirizzate prevalentemente a Giuseppe Saverio Gargano con l'aggiunta di carte varie. [Contiene: 1 lettera di luigi Pirandello a Giuseppe Saverio Gargano del 30 agosto 1902].

- [Raccolta pirandelliana]. Il fondo, acquistato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali presso la libreria Philobiblon, è stato collocato nella Biblioteca Nazionale di Roma nel maggio 2011. La Raccolta è costituita da due parti: – autografi, fotografie e cartoline: materiale collocato A.R.C.56; – opere a stampa, collocate Fondo Pirandello 1-224. Allegati alla Raccolta: CD rom con la riproduzione digitale dei manoscritti e delle missive (A.R.C.56 Alleg.1); Catalogo di vendita della raccolta (A.R.C.56 Alleg.2).

Altri manoscritti pirandelliani (testi, taccuini, appunti) sono custoditi nei seguenti fondi: [Vitt.Em.1644, Numero di inventario 2836015, 1901-1936]; [Vitt.Em.1685/1-3, Numero di inventario 2836012-2836013,13 bis, 1867-1936]; [Vitt.Em.1741, Numero di inventario 2873021, 1889-1890].

Biblioteca Museo Teatrale Siae del Burcardo di Roma

- [Fondo Boutet] Un importante fondo di carteggi della Biblioteca teatrale è l'archivio Boutet, in maggior parte corrispondenza con autori ed attori tenuta da Edoardo Boutet durante il periodo della sua direzione della Stabile Romana. Numerosi anche i carteggi che compongono l'archivio Re Riccardi, relativo all'attività di Re Riccardi nella sua funzione di impresario e concessionario del repertorio francese in Italia. [Contiene: 1 lettera di Luigi Pirandello a Edoardo Boutet (Segnatura: AUT-104-A14-01][30].

- [Archivio storico SIAE] Una sezione a parte nelle raccolte di documenti d'archivio è costituita dall'Archivio storico della SIAE, composto di circa 2600 documenti. L'archivio è diviso in cinque sezioni: domande di iscrizione alla SIAE di autori ed editori; bollettini di dichiarazione per la tutela di una o più opere teatrali, musicali o letterarie; corrispondenza di autori italiani e stranieri con la SIAE; contratti di traduzione e cessione di diritti di rappresentazione di opere teatrali italiane e straniere; verbali delle riunioni

[28] Per il Fondo Spezi cfr. E. Cardinale, *«Mi hanno messo purtroppo il bollo del novellaro»: tra le carte pirandelliane "mai viste" della Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in *Pirandello mai visto*, cit. pp. 61-64.

[29] Cfr. L. Martinoli, *La raccolta Gargano*, in «Manoscritti antichi e moderni», Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma, 2005 (Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, 11), pp. 215-217. Si rinvia comunque al recente studio di De Pasquale, cit.

[30] In proposito cfr. A. Barbina, *Edoardo Boutet. Il romanzo della scena*, Bulzoni, Roma 2005.

di organi sociali della SIAE o di conferenze internazionali. [Contiene: Varia: Ordini del giorno del Teatro d'Arte diretto da Luigi Pirandello – Compagnia Teatro d'Arte di Roma (99 cc. a stampa con annotazioni ms.; 1 c. ms. con l'elenco delle compagnie affidatarie delle opere; 1 c. ms. firmata da Salvini); 1 domanda di iscrizione alla Società degli Autori; 7 Bollettini di Dichiarazione opere alla Società degli Autori (Segnatura: Fondistorici/MULTIMEDIA][31].

- [Fondo Manoscritti] La raccolta di copioni è costituita da circa 5 mila esemplari, molti dei quali manoscritti. Numerosi sono i copioni ottocenteschi, appartenuti ad importanti compagnie dell'epoca, che spesso recano visti e tagli di censura delle varie autorità politico-territoriali. Consistente è anche la raccolta di copioni del repertorio napoletano di fine Ottocento e primo Novecento. [Contiene: 1 Testo manoscritto di Luigi Pirandello, *Liolà*, nella doppia versione italiana e siciliana (Segnatura: C 067:09 (fot.); 241; 70818][32].

Archivio della Fondazione Giorgio Cini

- [Fondo Gian Francesco Malipiero] Il fondo comprende una vasta documentazione manoscritta e a stampa che copre l'intero arco della carriera del compositore Gian Francesco Malipiero (Venezia, 18 marzo 1882 - Treviso, 1 agosto 1973). [Contiene: la partitura e lo spartito per pianoforte de *La favola del figlio cambiato* (opera composta da Pirandello tra il 1930 e il 1932 e musicata appunto da Malipiero)].

- [Fondo Alfredo Casella]. Il fondo è stato donato dagli eredi Casella alla Fondazione Giorgio Cini il 25 ottobre 2001. Il complesso archivistico comprende circa 23.000 documenti in originale e copia fotostatica o fotografica, relativi alla carriera artistica di Alfredo Casella e riguardanti manoscritti musicali, scritti, programmi di concerti, recensioni e saggi scritti. [Contiene: insieme al Fondo A. Milloss, materiale iconografico e foto di scena delle opere di Luigi Pirandello].

[31] Cfr. A. D'AMICO; A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro D'Arte di Roma*, Sellerio, Roma 1987.

[32] Cfr. A. VARVARO, *«Liolà» di Luigi Pirandello fra il dialetto e la lingua*, in «Bollettino di Studi filologici e linguistici siciliani», n. 5, 1957, pp. 346 sgg. [poi in *Maschere nude*, Meridiani Mondadori, Milano 2007].

Valeria Puccini

La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo

Nella Napoli della prima metà del XVI secolo furono molte le persone che restarono affascinate dal rigore e dal carisma di Juan de Valdés, letterato e teologo spagnolo costretto a fuggire dal suo paese per aver pubblicato un *Dialogo della dottrina cristiana* in cui denunciava la corruzione della Chiesa, rifugiatosi nella capitale del Viceregno nel 1535. Sulla presenza a Napoli di Valdés abbiamo la testimonianza del padre teatino Antonio Caracciolo:

> Nel 1535 con Carlo V venne in Napoli un Don Giovanni Valdes, nobile spagnuolo, ma altrettanto perfido eretico. Era costui […] di bell'aspetto e di bellissime maniere e d'un parlar dolce ed attrattivo: faceva professione di lingue e di sacre scritture. S'annidò in Napoli, ove fece grandi rovine. Imperoché oltre a moltissimi studenti calabresi, infettò anche molti nobili di Napoli e di Terra di Lavoro[1].

Valdés, dunque, subito dopo il suo arrivo a Napoli riuscì a conquistare alle sue idee innovative un vasto uditorio composto da laici e religiosi, nobili e meno nobili, tutti accomunati dall'anelito ad un profondo rinnovamento spirituale e morale della fede cattolica: «Un nuovo alito di vita si sentiva allora per tutta l'Europa, e anche in Italia, e anche in Napoli: una insofferenza delle vecchie pratiche estrinseche, un bisogno di più intensa e interiore religiosità»[2]. Molte nobildonne frequentavano i circoli valdesiani, ma l'allieva prediletta era Giulia Gonzaga, con la sua carissima amica Isabella Bresegna: nei loro salotti, dove trovavano accoglienza tutti coloro che mal tolleravano l'oppressione e l'ingerenza del potere vicereale o che, più semplicemente, aspiravano ad una *renovatio ecclesiae*, si poteva discutere liberamente di tematiche culturali e religiose. Tuttavia,

---

[1] A. Caracciolo, *De vita Pauli quarti pontificis maximi collectanea historica. Opera et studio Antonii Caraccioli Clerici Regularis conquisita, digesta atque edita. Qui una cum Paulo IV tunc Theatino Episcopo, Ordinem Clericorum Regularium fundaverunt, vitae, ab eodem auctore descripta*, Kinckij, Colonia 1612, p. 127.

[2] B. Croce, *Giovanni de Valdés, Alphabeto cristiano: dialogo con Giulia Gonzaga. Introduzione, note e appendici di Benedetto Croce. Ritratto della Gonzaga conforme all'originale di Sebastiano del Piombo con la serie degli altri ritratti*, Laterza, Bari 1938, p. XVII.

Valdés non incitò mai i suoi adepti a prendere le distanze dalla Chiesa di Roma, invitandoli anzi ad un prudente atteggiamento nicodemita per poter continuare a praticare la propria fede nell'interiorità dell'animo, senza dare scandalo e senza correre il rischio di incappare nelle maglie dell'Inquisizione. Se consideriamo, infatti, che la maggior parte dei suoi seguaci napoletani apparteneva alla ricca aristocrazia del Viceregno spagnolo, è evidente che non tutti erano disposti a mettere a repentaglio la posizione sociale e le ricchezze per professare pubblicamente le proprie idee religiose. Lo stesso atteggiamento si ritrovava tra molti religiosi, come Fra' Paolo Sarpi, che predicava il ritorno della Chiesa alla povertà delle origini, il quale affermava: «La falsità non dico mai, ma la verità non ad ogni uno»[3].

Proprio per questo suscitarono grande scandalo ed incredulità le scelte irreversibili di Isabella Bresegna e Gian Galeazzo Caracciolo, unici tra i nobili napoletani che ebbero il coraggio di abbandonare la patria e le rispettive famiglie per non dover nascondere la propria fede. Scriveva di lei Benedetto Croce nel 1935, parlando della fuga di Caracciolo:

> Uno solo di quei riformati, dopo alcuni anni, lasciava come lui l'Italia, travagliato dalla stessa sua passione, fermo nello stesso proposito; e fu una donna, una dama spagnuola, diventata per lunga dimora napoletana, Isabella Briseña, figlia del conte Cristoforo e moglie di un capitano spagnuolo ben noto nelle guerre d'Italia del tempo di Carlo V, Garzia Manrique, cognata di due vescovi e arcivescovi e poi cardinali, uno dei quali, Alfonso Manrique, fu grande inquisitore di Spagna[4].

Tuttavia, mentre su Caracciolo esiste una buona letteratura, pochissimo si è scritto su Isabella, che viene solitamente citata soltanto di passaggio nei testi che parlano del suo ben più famoso concittadino. Isabella Bresegna (?, 1510 - Chiavenna, 18 febbraio 1567), nata probabilmente in Spagna da una nobile famiglia trapiantatasi a Napoli quando lei era ancora molto piccola, si considerò sempre una cittadina napoletana[5]. Come molte dame appartenenti al suo ceto sociale, ricevette una discreta educazione grazie soprattutto alle premure della madre, Donna Isabella de la Crapona, figura energica e decisamente portata per gli affari, dote questa che trasmetterà alla figlia. Su questa donna non ci sono molte notizie, ma Giacomo Beldando la menziona insieme ad altre vedove appartenenti all'alta società napoletana nel suo *Lo specchio de le bellissime dame napoletane*: «Ecco la cortesissima Brisegna / d'animo invitto e di giudizio intero / ecco con lei, sotto reale insegna / mille altre donne pur d'habito nero […]»[6].

Il padre Cristoforo è ricordato invece da Carlo De Lellis nel suo *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*:

---

[3] P. SARPI, *Lettere ai Protestanti*, a c. di M.D. BUSNELLI, II, Laterza, Bari 1931, p. 123.

[4] CROCE, *Vite di avventure di fede di passione*, Adelphi, Milano 1989, pp. 217-218.

[5] Il fatto che fosse una cittadina del Viceregno è attestato dai *Partium Summariae*, CXXXV, 117, conservati nell'Archivio di Stato di Napoli.

[6] G. BELDANDO, *Lo specchio de le bellissime donne napoletane*, Sultzbach, Napoli 1536, p. 53.

> È la Casa Bresegno naturale della città d'Arevolo […] Don Christofaro Bresegno fu il primo, che dalla Spagna portasse in Roma la sua casa, per assistere presso il Pontefice Leone decimo nell'anno 1513 a gli affari del Re Cattolico Ferdinando; indi nel 1516 ottenne privilegio dall'Imperadore Massimiliano di Conte Palatino, con concessioni amplissime, e non ordinarie […][7].

Sempre De Lellis ci fornisce qualche scarna informazione su Isabella e sui suoi tre fratelli:

> Da questo Don Christofaro Bresegno nacquero D. Michele, D. Baldassare, D. Berardino, e D. Isabella maritata a D. Garsia Manrichez, che fu madre di molti figli. D. Michele fu più volte Preside di Provincia nel Regno, e Capitano a tempo che si fecero le compagnie di Centurioni a loro spese […]. D. Baldassare Bresegno fu Barone della Foresta ne' tenimenti di Leccio, che morì molto giovane. L'altro figlio […] fu D. Berardino detto per ordinario l'Abbate Bresegno, che fu Proveditor generale dell'armata nella guerra di Siena, e quattordici anni Nuntio in Fiorenza, e sei altr'anni assisté in Roma in nome di Sua Maestà presso i Sommi Pontefici Gregorio XIII e Sisto V […]. Fu nominato poi da Filippo II d'immortal memoria per Vescovo di Vigevano, e Conte di Zeni, unico Vescovato Regio nello Stato di Milano, ove nel 1588 morì […][8].

Si trattava dunque di una famiglia potente e prestigiosa, che divenne ancora più ricca grazie all'abilità come amministratrice di Donna Isabella *senior* la quale, rimasta vedova e nominata dal marito tutrice dei figli maschi ancora minorenni, riuscì ad accrescere notevolmente il patrimonio familiare nonché ad ottenere da Carlo V, durante il suo soggiorno napoletano, l'assegnazione di una rendita annua di centocinquanta ducati[9].

Andata in sposa all'età di diciassette anni al capitano spagnolo Don Garcia Manriquez de Lara, Isabella ebbe da lui quattro figli: Giorgio, Pietro, Isabella e un'altra femmina della quale non conosciamo il nome. Ricevette dal padre una dote notevole per quei tempi (pari a novemila ducati[10]) che si andò a sommare al patrimonio del marito, appartenente ad una famiglia ancora più benestante ed altolocata della sua, facendo di lei una delle donne più ricche di Napoli. Naturalmente, Isabella era tra le protagoniste

---

[7] C. De Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, II, G. F. Paci, Napoli 1663, pp. 261-262.

[8] Ivi, pp. 262-263.

[9] B. Nicolini, *Una calvinista napoletana. Isabella Bresegna*, in *Ideali e passioni nell'Italia religiosa del Cinquecento*, Palmaverde, Bologna, 1962, p. 6.

[10] L'ammontare della dote di Isabella è attestato nei *Partium Summariae* CXXI e CLXIV: «[…] uno capitulo facto tra Garsia de Manriche et lo quondam magnifico Cristofano de Brisegna, per lo quale, *inter alia*, li promecte in parte de ducati novemilia de dote, che dicto Cristofano dona […] a Isabella sua figlia, ducati cinquecentocinquanta annui, quali tene, con carta de retrovendendo, in burgensatico, li quali ditto Garsia promecte quilli non alienare in tutto né in parte, senza consenso et autorità de la magnifica donna Isabella Crapona, Michele, Ramundo, don Bernardino et Baldaxarro, figli del ditto quondam Cristofano et de decta donna Isabella».

della brillante vita sociale dell'aristocrazia napoletana del tempo e riceveva – come era d'uso – apprezzamenti e lodi dai contemporanei, come si vede in questa ottava in cui Giacomo Beldando ne canta le virtù:

> Ecco le due magnanime Isabelle / ch'empiran di stupor quant'il sol vede / che se tal'hor tra l'altre donne belle / giungon costor, ogni bellezza cede, / ecco come non mai indi si svelle / il primo honor, la cortesia, la fede / Branchaza è l'una e l'altra è la Brisegna / che porta di valor l'altera insegna[11].

Luigi Tansillo la menziona nel *Capitolo VI*: «O mia Spinella, o mia Sanseverina, / o cara Pimmintella, o mia Brisegna, / aitate questa donna pellegrina!»[12]. Un'altra ottava elogiativa gliela dedica Mario Di Leo nel suo poemetto *Amore pregioniero*:

> E viddi voi non molto di lontano / degna d'onor fra le più dotte carte, / che vi mostraste buona a tor di mano / l'arme ad Amor non che la spada a Marte, / con forza d'un parlar divino umano, / d'una bellezza natural senz'arte, / che la via d'onestate al mondo insegna, / bella, saggia, cortese, alma Brisegna[13].

Tobia Toscano ipotizza che Isabella sia anche la dedicataria del manoscritto latino degli *Amori di Ismene* di Johann Albrecht Widdmanstetter, giunto a Napoli nel 1530 dalla natia Germania, colto umanista ed insegnante di letteratura greca all'Università, il quale al suo arrivo in Italia aveva prestato servizio agli ordini del marito di lei, Garcia Manriquez[14]. Famosa dunque per la sua saggezza oltre che per l'avvenenza, Isabella, che godeva della totale fiducia del marito spesso assente da Napoli per adempiere ai suoi doveri militari[15], passò i primi anni di matrimonio ad amministrare il patrimonio familiare, contribuendo peraltro ad accrescerlo notevolmente. Tra i pochi documenti superstiti di questo periodo che recano il suo nome vi sono, infatti, i cosiddetti *diritti fiscali*, «vale a dire rendite annue assicurate sulle riscossioni di arrendamenti, dazi, gabelle et *similia*»[16] conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, che ci attestano la sua notevole abilità di amministratrice del patrimonio familiare, capace di arricchirsi speculando con la compravendita di questi titoli. I suoi molti impegni, tra l'altro, le impediscono di

[11] BELDANDO, *Lo specchio de le bellissime donne napoletane*, cit., p. 44.

[12] L. TANSILLO, *Capitoli giocosi e satirici*, a c. di C. BOCCIA e T.R. TOSCANO, L'arcael'arco Edizioni, Nola 2010, p. 139.

[13] M. DI LEO, *Amore pregionero*, A. Bindoni, Venezia 1551, pp. 75-76.

[14] TOSCANO, *Letterati corti Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo Editore, Napoli 2000, pp. 272-273.

[15] Garcia Manriquez è menzionato nelle *Historiae* di Paolo Giovio: al servizio della corona spagnola, combatté contro l'esercito francese del Lautrec e nella battaglia navale di Capo d'Orso del 1528 contro Filippino Doria, agli ordini del Marchese del Vasto. Dopo l'assassinio di Pier Luigi Farnese, primo Duca di Piacenza, fu nominato governatore cesareo di quella città da Ferrante Gonzaga.

[16] NICOLINI, *Una calvinista napoletana. Isabella Bresegna*, cit., p. 5.

seguire immediatamente il marito a Piacenza, dove egli era stato chiamato nel 1547 da Ferrante Gonzaga, all'epoca governatore dello stato spagnolo di Milano, nel cui ambito territoriale ricadeva la piccola cittadina. Isabella si recherà a Piacenza soltanto nel 1548, dopo aver sistemato i suoi affari a Napoli, accompagnata dall'affetto e dal sostegno di Giulia Gonzaga che le era molto legata, come appare evidente in questa lettera che la nobildonna invia al suo agente Pietro Antonio Masserotto subito dopo la partenza dell'amica:

> Mando dui cavalli che hanno da servir per Vespasiano, su le galere che portano anchor la Signora Donna Isabella Manriquez che vene a Piasenza […]. Vui sapeti che la S. Donna Isabella è la più cara amica ch'io habi, per questo non mancate de farli tutti li servicii che serano possibili et li offerireti ogni cosa et la visitareti come facessivo a me propria[17].

In un'altra lettera, indirizzata alla Duchessa d'Ariano il 7 dicembre 1549, parlando dell'amica Giulia afferma che «quella signora è delle rare che se trovano tra ogni sorte de virtù e valere e di questo non m'inganna l'amore che li porto che l'è così como credo che V.S. conosca molto bene poiché l'ama tanto […]»[18]. Ed ancora, in una lettera a Diana Cardona datata 29 marzo 1550: «De la S. D. Isabella non so che dirle poiché credo che V.S. l'ama tanto che non c'è bisogno delle mie persuasioni, tutta volta V.S. saprà ch'ella è l'anima mia et che quello ch'ella farà per lei lo ponerò io a mio conto»[19].

Una volta a Piacenza, Isabella non tardò a prendere dimestichezza con le faccende di governo che il marito le delegava ben volentieri e ne divenne esperta al punto da divenire nota lei stessa con l'appellativo di Governatrice di Piacenza e firmarsi come tale nella corrispondenza col Gonzaga, amministrando la città con abilità e nell'interesse dei sudditi i quali, stando alle testimonianze delle fonti, apprezzavano molto la sua gestione. L'episodio più eclatante, ricordato da Cristoforo Poggiali nelle sue *Memorie storiche della città di Piacenza*, riguarda l'ottenimento del rinnovo dell'esenzione fiscale sulle imposte straordinarie, per il quale sia Isabella che suo figlio Giorgio si adoperarono attivamente, venendo poi ricompensati dalla città con una donazione liberale di diecimila scudi:

> Exemptione de Anni seii concessa per sua Maestà Cesarea a la Cità nostra […] & per tale exemptione, essendo stata solicitata per Don Georgio figliolo del Signor Garze Mandrico nostro Gubernatore, et promissa qualche gratificatione per la espeditione a persona grande, fu pagato in man de la Signora Dona Isabella, consorte di detto Gubernatore, scuti 10 milia da dispensarli dove paresse a Sua Signoria[20].

---

[17] B. Amante, *Giulia Gonzaga Contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel XVI secolo*, Zanichelli, Bologna 1896, pp. 443-444.

[18] Ivi, p. 444.

[19] Ivi, p. 445.

[20] C. Poggiali, *Memorie storiche della città di Piacenza. Tomo nono*, F.P. Giacopazzi, Piacenza 1761, pp. 305-306.

Su questa fase della sua vita siamo informati soprattutto grazie alle ventiquattro lettere autografe, indirizzate a vari personaggi e conservate nell'Autografoteca Campori della Biblioteca Estense di Modena, edite parzialmente da Alfredo Casadei nel 1937. La maggior parte di esse sono indirizzate al suo potente protettore Ferrante Gonzaga, signore della Lombardia e luogotenente di Carlo V in Italia, di cui Isabella sembra godere la piena fiducia ed al quale non ha timore di chiedere i favori più vari per sé e per la sua famiglia, ottenendone quasi sempre in cambio risposte positive. La governatrice è in grande intimità anche con la moglie di Ferrante, Isabella di Capua, la quale richiede sempre la sua compagnia. Queste lettere, tra l'altro, ci testimoniano della salute cagionevole di Isabella, come si vede da questo accenno ad una sua guarigione contenuto in una missiva indirizzata ad Isabella di Capua il 31 ottobre del 1548: «[…] io sto assai meglio et certo il medico fa miraculi»[21]. In un'altra lettera, datata 20 maggio 1549, Isabella informa Ferrante che sia lei che la sua consorte, nonostante il viaggio lungo e disagevole, sono giunte sane e salve ad Aqui, dove si erano recate per le cure termali:

> […] suplico la Ecc. V. a tener il suo animo quieto et non aver fastidio di cosa alcuna per che la mia S. Duchessa è cusì ben costumata che quelli che la servemo aremo poco da fare et io di mano in mano ne gli darò sempre aviso et spero in Dio che tornaremo con contentesa d'animo et sanità di corpo[22].

Le due donne trascorreranno insieme l'estate del 1549 tra Aqui Terme e Vigevano e la Bresegna riferirà puntualmente nelle sue lettere a Ferrante Gonzaga ogni particolare del loro soggiorno. Gli anni piacentini devono essere stati piacevoli per Isabella: oltre a godere della stima e della piena fiducia di Ferrante, era amata anche dai suoi sudditi, in favore dei quali si adoperò spesso con grande senso pratico e mostrando notevole abilità diplomatica e politica. Piero Castignoli ha ipotizzato che fra Isabella e Ferrante «vi fosse qualcosa di più di una semplice familiarità», visto anche il carattere personale e riservato delle lettere che i due si scambiavano[23]. Indubbiamente, ella riuscì ad ottenere da Ferrante incarichi importanti per i figli Giorgio e Pietro, nonché il suo aiuto per una ottimale sistemazione matrimoniale delle figlie, ma nulla di più si può ipotizzare basandosi soltanto sul linguaggio da lei usato nelle lettere, d'altronde tipico dell'epoca e di quel genere di corrispondenza.

Tuttavia, nel 1554 Isabella è a Milano: in quell'anno, infatti, Ferrante Gonzaga è stato travolto dalle accuse mosse contro di lui presso la corte imperiale e le sue funzioni sono state revocate; a Milano sono giunti due *sindicatori* con l'incarico di indagare su di lui, i quali accuseranno Isabella di essere stata una spia al soldo degli spagnoli, accusa probabilmente falsa e strumentale, che però la coinvolge nella disgrazia del suo potente

[21] A. CASADEI, *Donne della Riforma italiana: Isabella Bresegna*, in «Religio. Rivista di studi religiosi», XIII, 1937, p. 12.

[22] CASADEI, *Donne della Riforma italiana: Isabella Bresegna*, cit., p. 13.

[23] P. CASTIGNOLI, *Eresia e inquisizione a Piacenza nel Cinquecento*, Tip.Le.Co., Piacenza 2008, p. 282.

protettore. Saranno proprio i suoi ex sudditi piacentini a salvarla in tali circostanze, intercedendo in suo favore presso Filippo II il quale poi, l'otto aprile del 1555, scriverà una lettera, oggi conservata nell'Archivio di Stato di Piacenza, ordinando di sospendere ogni indagine su di lei:

> […] en lo que toca a Donna Ysabel Manrique y de Brizegno para que no se le de molestia por causa de los diez mill scudos que vosotros le distes por la solecitud y diligencia que uso en la impetracion de la exempcion que su Magistad concedio a essa ciudad […] y en conformidad y cumplimento de esto scrivimos a los syndacadores que non procedan contra ella […][24].

Nonostante la riabilitazione imperiale, il 05 ottobre 1557 Isabella è già a Tubinga in Germania, ospite dell'ex vescovo di Capodistria Pietro Paolo Vergerio, il quale secondo Casadei si era probabilmente innamorato di lei al punto da desiderare di sposarla[25]. Tale ipotesi, tuttavia, è decisamente respinta da Bainton, il quale afferma che in realtà Vergerio «desiderava che lei presenziasse alle sue nozze con un'altra, *in loco matris*»[26]. Le successive vicissitudini, che la vedono spostarsi in Svizzera, dapprima a Zurigo ed infine a Chiavenna, non sono – ad oggi – ancora ben chiare: nella prima metà del 1558 è a Zurigo con il figlio Pietro, unico della famiglia che aveva scelto di seguirla nell'esilio; ma nel giugno del 1559 si è già spostata a Chiavenna insieme con l'altro esule suo compaesano, Galeazzo Caracciolo, come apprendiamo da una lettera di Pietro Carnesecchi a Giulia Gonzaga datata 8 luglio 1559:

> Donna Isabella et Galeazzo Caracciolo sono finalmente arrivati là dove si aspettavano, il primo [Isabella] (per) abboccarsi con un suo figliuolo et fratello, et consultare con essi del luogo in che debba fermarsi, et del modo d'intertenersi, […]. Ma sia per quel che si voglia, se vede poca stabilità, et forse meno contentezza in loro[27].

A Zurigo, Isabella si era stabilita nel cuore della città in una sistemazione più che dignitosa, come ricorda Benedetto Croce: «Abitava in Zurigo alla Kirchgasse presso una signora von Schönau, con quattro cameriere e un cuoco, e aveva nella stessa città suo figlio»[28]. Non si capisce, pertanto, come mai se ne sia allontanata così presto, a meno di non dare credito a quanto affermato da Carnesecchi, che cioè ella desiderasse trasferirsi in un luogo più salubre per la sua salute, sempre malferma. Bisogna anche ricordare che la popolazione della città, in quegli anni, era in gran parte apertamente ostile alla

[24] Ivi, pp. 284-285.
[25] Casadei, *Donne della Riforma italiana: Isabella Bresegna*, cit., pp. 37-38.
[26] R.H. Bainton, *Donne della Riforma in Germania, in Italia e in Francia*, Claudiana, Torino 1992, p. 278.
[27] *Miscellanea di storia italiana*, vol. X (1870), Fratelli Bocca Librai, Torino, p. 357.
[28] Croce, *Vite di avventure di fede di passione*, cit., p. 249.

cospicua comunità degli esuli italiani, definiti da Casadei «turbolenti e spregiudicati»[29]. Un'altra testimonianza di Carnesecchi aggiunge un tassello importante, ovvero che anche Massimiliano d'Austria, alla cui corte viveva una delle figlie di Isabella, aveva provato a convincerla a stabilirsi a Vienna, inviandole del denaro:

> Quello ch'io dicevo circa il non voler la signora Isabella mutare loco, voleva inferire che Donna Isabella si voleva stare là dove era, et credo che fusse o a Zurrigho o a Chiavenna; […] se si può credere alle parole di Don Giorgio, havendomi egli detto che detta signora Isabella sua madre non era per mutar luogo, non obstante che, come sogiongo apresso, il figliolo del Imperatore, cioè il Re Massimiliano, li facesse instantia che lo mutasse, et che li havesse mandato dinari per quest'effetto[30].

Al suo arrivo a Chiavenna, Isabella cade però gravemente malata e la famiglia accorre ancora una volta per tentare di convincerla a rientrare in patria, inutilmente. Sulle ragioni che la indussero ad allontanarsi dall'Italia si discute ancora oggi, ma la situazione dei coniugi Manriquez era ormai decisamente sfavorevole: il 27 settembre 1556 Garcia era stato costretto a cedere il governo della città di Piacenza ad Ottavio Farnese; cosa ancor più grave, la corona spagnola appoggiava ormai apertamente l'Inquisizione nella sua lotta contro ogni forma di dissenso religioso ed il nome di Isabella era venuto fuori in più di un processo, dando corpo alla sua fama di eretica. Durante gli anni napoletani Isabella aveva frequentato con assiduità il salotto dell'amica Giulia Gonzaga e lì, certamente, aveva avuto modo di conoscere Juan de Valdés nonché altri personaggi gravitanti intorno al circolo valdesiano come l'abate Girolamo Busale, Lorenzo Tizzano e Giovanni Laureto. Questi tre personaggi, che dopo la morte di Valdés si attesteranno in verità su posizioni religiose ben più radicali, saranno tutti ospiti di Isabella a Piacenza, che nominerà addirittura Busale suo segretario. Saranno proprio le testimonianze rese da Tizzano ed altri eretici che avevano frequentato la corte dei Manriquez ad attirare su di lei i sospetti dell'Inquisizione, oltre naturalmente ai rapporti di amicizia che la legavano a Renata di Francia, consorte del Duca di Ferrara Ercole II. Secondo Castignoli, «Isabella, dopo le disgrazie dei suoi altolocati protettori e la rimozione del marito dalla carica di governatore di Piacenza nel settembre del '56 non poteva rimanere più a lungo a Milano senza subire un processo che l'avrebbe, come minimo, portata all'abiura»[31].

Considerando che anche i tentativi fatti dalla sua famiglia per convincerla a rientrare in Italia furono tutti fallimentari, non si può non sottolineare la fermezza e il coraggio di questa donna, abituata ad una vita di agi e di potere la quale, in età già avanzata e con la salute malferma, decise di abbandonare tutto per recarsi in luoghi stranieri e probabilmente ostili, resistendo alle suppliche disperate del marito e del fratello abate,

[29] CASADEI, *Donne della Riforma italiana: Isabella Bresegna*, cit., p. 44.

[30] La testimonianza del Carnesecchi, tratta dagli atti del suo processo inquisitoriale, è riportata in *Miscellanea di storia italiana*, cit., p. 234.

[31] CASTIGNOLI, *Eresia e inquisizione a Piacenza nel Cinquecento*, cit., p. 288.

Bernardino. Si veda, a questo proposito, la testimonianza di Vergerio in una lettera indirizzata al duca Cristoforo del Wurttemberg in data 1 gennaio 1558: «Deinde dixi, eam omnibus auditis permansisse constantem et respondisse in summa, se nunquam velle in papatum amplius redire»[32].

La fama di Isabella come paladina del libero pensiero è attestata anche da Celio Secondo Curione, che nel 1558 le dedica – definendola «illustri ac religiosae foeminae» – la prima edizione degli scritti di Olimpia Morato, dama di corte di Renata di Francia, la quale morirà anch'essa giovanissima in esilio dopo essere fuggita dall'Italia a causa delle sue convinzioni religiose. Curione ci conferma i tentativi dei parenti di riportarla in Italia («Nam simul ac Alpium iuga superasti atque isthic constitisti, illico missi sunt nuncii cum mariti, fratis, atque aliorum literis, qui te reducerent. Insecuti sunt duo filii tui charissimi […]»), tentativi destinati però a restare infruttuosi:

> Respondidisti enim te nihil magis in hac mortali expetere vita, quam cum marito tuo, cum dulcissimis liberis vivere, si modo id pacata conscientia tua liceret: itaque te paratam esse ubicumque ille velit, […] ea tamen conditione et lege, ut et Christo libera conscientia servire posses, fidemque ei datam (quae prima omnium est) non modo recte sentiendo, verum etiam religiosae colendo, conservare[33].

Di grande importanza è anche la testimonianza di Bernardino Ochino, che nel 1561 le aveva dedicato la sua *Disputa intorno alla presenza del corpo di Giesù Christo nel Sacramento della Cena*. Le parole di Ochino sono sincere ed appassionate, dettate probabilmente dall'amicizia che legava queste due anime, le cui vite erano state entrambe travolte dall'ansia di una spiritualità più vera ed intensa e dal desiderio insopprimibile di vivere secondo i dettami della propria coscienza; vale dunque la pena di riportarle, benché la citazione sia lunga:

> Quelli che in Italia vi hanno conosciuta, sanno qual sia stata la vostra sapienza, prudenza et honestà, quanto siate stata d'animo generoso et heroico, e quanto habbiate illustrato i vostri con lo splendore delle vostre virtù. Ma per che non poteva un sì bello e raro ingegno, una sì chiara mente, et un sì eccelso et elevato spirito star sepolto nelle papistiche gofferie, aprendovi Christo gli occhi della mente, e viste le horrende et abominabili superstitioni, idolatrie e antichristiane bestemmie, v'ingegnaste mentre che fuste in Italia di giovare quanto poteste alla Chiesa di Christo, ma scoperta per vera et sincera Christiana essendo venuta in pericolo, eleggeste di abbandonar tutto, per farvi tanto più intimo Christo: et inferma di corpo, ma sana di mente e di spirito, povera di cose terrene, ma ricca delle celesti, venendo ad habitare tra questi monti, preponeste gli improperii di Christo alle

[32] Casadei, *Donne della Riforma italiana: Isabella Bresegna*, cit., p. 41.

[33] C.S. Curione, *Olympiae Fulviae Moratae mulieris omnium eruditissimae latina et graeca, quae haberi potuerunt, monumenta, eaque plane divina, cum eruditorum de ipsa iudiciis et laudibus*, P. Perna, Basilea 1558, p. 4.

> ricchezze e delizie d'Egitto. Et qui, quali sieno stati i vostri pericoli, persecutioni, infermità, necessità e molestie; quale anco sia stata la vostra patienza, costanza, perseveranza e mortificatione: anzi quali sieno stati i vostri buoni essempi, e le vostre divine parole, e quanto habbiate edificato, lo sanno quelle persone che hanno conversato con voi[34].

La scelta di Isabella ci appare ancora più coraggiosa ed isolata se pensiamo che in quello stesso secolo, come abbiamo visto, la maggior parte di coloro che si accostarono alle nuove teorie religiose si guardarono bene dal palesare apertamente le proprie idee per non finire nel mirino dell'Inquisizione. Lo stesso Valdés, del resto, non aveva mai inteso invitare al martirio i propri seguaci e colei che ne raccolse il testimone, Giulia Gonzaga, non seguì mai le orme dell'amica carissima, pur continuando a preoccuparsi per lei e a sostenerla, anche economicamente, negli anni e nei vari spostamenti, con grande affetto e sincera preoccupazione, fino alla sua morte avvenuta due anni prima di Isabella, nel 1565. Anche Carnesecchi, pur non condividendo la scelta di Isabella e di Galeazzo, ne loda tuttavia

> la resolutione di andare in luogo dove potessino vivere secondo la religione che si havevano eletta per migliore, parendomi havessino fatto manco male che coloro, che havendo nel animo le medesime heresie che hanno li sudetti, per non lasciare la patria et le altre commodità loro, vogliano più presto vivere con mala conscientia, et offendere ogni giorno Dio con la idolatria et altre impietà, claudicando, come si dice, da tutte doe le parte[35].

Purtroppo, i pochi studiosi che si sono occupati di Isabella Bresegna non hanno espresso un giudizio benevolo su questa donna. Lo stesso Casadei, autore del saggio probabilmente più completo finora scritto su di lei, scrive:

> Dalle lettere e dai documenti che abbiamo riportati bisogna purtroppo concludere che la Bresegna non ebbe l'elevatezza morale ed intellettuale di altre donne sue contemporanee, famose per la parte avuta nel movimento riformatore dell'epoca, quali, ad esempio, Vittoria Colonna ed Olimpia Morato […][36].

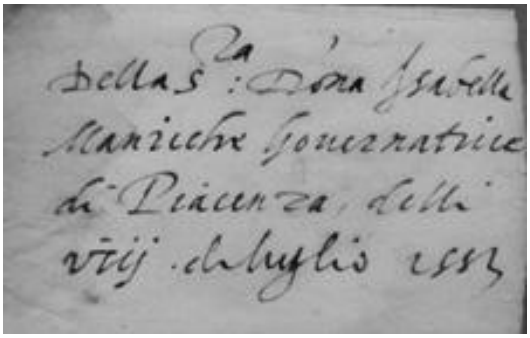
Certo, Isabella non fu né una famosa letterata né una grande riformatrice religiosa: ma fu, senza dubbio, una donna di potere abile e intraprendente la quale, in un periodo difficile e tormentato come quello della Controriforma, ebbe il coraggio e la forza morale necessari per abbandonare tutto e andare incontro all'ignoto, pur di non essere costretta all'abiura e a venire a patti con la sua coscienza.

---

[34] B. OCHINO, *Disputa di M. Bernardino Ochino da Siena intorno alla presenza del corpo di Giesù Christo nel Sacramento della Cena. Non mai per l'addietro stampata*, s.e., Basilea 1561, pp. 4-5.

[35] *Miscellanea di storia italiana*, cit., pp. 284-285.

[36] CASADEI, *Donne della Riforma italiana: Isabella Bresegna*, cit., p. 32.



Firma autografa di Isabella Bresegna Governatrice di Piacenza,
Autografoteca Campori, Biblioteca Estense, Modena

BIBLIOGRAFIA

B. AMANTE, *Giulia Gonzaga Contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel XVI secolo*, Zanichelli, Bologna 1896

R.H. BAINTON, *Donne della Riforma in Germania, in Italia e in Francia*, Claudiana, Torino 1992

G. BELDANDO, *Lo specchio de le bellissime donne napoletane*, Sultzbach, Napoli 1536

A. CARACCIOLO, *De vita Pauli quarti pontificis maximi collectanea historica. Opera et studio Antonii Caraccioli Clerici Regularis conquisita, digesta atque edita. Qui una cum Paulo IV tunc Theatino Episcopo, Ordinem Clericorum Regularium fundaverunt, vitae, ab eodem auctore descripta*, Kinckij, Colonia 1612

A. CASADEI, *Donne della Riforma italiana: Isabella Bresegna*, in «Religio. Rivista di studi religiosi», XIII, 1937, pp. 6-63

P. CASTIGNOLI, *Una "calvinista" a Piacenza: Isabella Bresegna "governatrice" della città durante l'occupazione imperiale (1547-1556)*, in «Bollettino storico piacentino», XCVI, 2, 2001, pp. 277-294

P. CASTIGNOLI, *Eresia e inquisizione a Piacenza nel Cinquecento*, Tip.Le.Co., Piacenza 2008

B. CROCE, *Giovanni de Valdés, Alphabeto cristiano: dialogo con Giulia Gonzaga. Introduzione, note e appendici di Benedetto Croce. Ritratto della Gonzaga conforme all'originale di Sebastiano del Piombo con la serie degli altri ritratti*, Laterza, Bari 1938

B. CROCE, *Vite di avventure di fede di passione*, Adelphi, Milano 1989

C.S. CURIONE, *Olympiae Fulviae Moratae mulieris omnium eruditissimae latina et graeca, quae haberi potuerunt, monumenta, eaque plane divina, cum eruditorum de ipsa iudiciis et laudibus*, P. Perna, Basilea 1558

G. DE BLASIIS, *Fabrizio Marramaldo e i suoi antenati*, in «Archivio storico per le province napoletane», III, II, Stabilimento Tipografico del Cav. Giannini, Napoli 1878

C. DE LELLIS, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, II, G. F. Paci, Napoli 1663

M. DI LEO, *Amore pregionero*, A. Bindoni, Venezia 1551

F. MEYER, *La comunità riformata di Locarno e il suo esilio a Zurigo nel XVI secolo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005

Miscellanea di storia italiana, X, Fratelli Bocca Librai, Torino 1870

C. MUTINI, *Bresegna, Isabella*, Dizionario Biografico degli Italiani, XIV, 1972

B. NICOLINI, *Una calvinista napoletana. Isabella Bresegna*, in *Ideali e passioni nell'Italia religiosa del Cinquecento*, Palmaverde, Bologna 1962, pp. 5-23

B. OCHINO, *Disputa di M. Bernardino Ochino da Siena intorno alla presenza del corpo di Giesù Christo nel Sacramento della Cena. Non mai per l'addietro stampata*, s.e., Basilea 1561

S. PEYRONEL RAMBALDI, *Gentildonne ed eresia nelle corti padane*, in «Schifanoia», 28-29, 2005, pp. 137-148

C. POGGIALI, *Memorie storiche della città di Piacenza. Tomo nono*, F.P. Giacopazzi, Piacenza 1761

P. SARPI, *Lettere ai Protestanti*, a c. di M.D. BUSNELLI, II, Laterza, Bari 1931

L. Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, a c. di C. Boccia e T.R. Toscano, L'arcael'arco Edizioni, Nola 2010

T.R. Toscano, *Letterati corti Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo Editore, Napoli 2000

Lorenzo Resio

Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante

1. *Pietà vaticana* e *Pietà lombarda*

La *Pietà vaticana*, capolavoro di Michelangelo con cui si aprì quel XVI secolo che avrebbe visto le opere di Cellini e Giambologna, fece subito il suo ingresso nella letteratura italiana, colpendo con il suo stile classico e realistico già Vasari, che nella sesta parte delle *Vite* la descrive come opera irraggiungibile per la sua perfezione[1]: somiglianza anatomica del cadavere e realismo eccezionale nella sofferenza del corpo di Cristo e del volto della Vergine avvalorano un capolavoro che non poteva non colpire l'immaginazione anche di altri autori nei secoli successivi. Simbolo stesso della Pietà, la posa della Madonna diviene infatti emblema del sacrificio per l'amore teologale. Il corpo del figlio sorretto dalla china figura sofferente della genitrice è una figura talmente emblematica da risultare quasi irrinunciabile per chiunque, in epoca moderna, voglia riallacciarsi a un preciso simbolismo cristiano, esaltandolo o, viceversa, rovesciandolo. In un genere moderno come il romanzo storico, la vittima sacrificale diviene però vittima della Storia e il novello Cristo – anche al di fuori di intenti blasfemi *à la Gide* – cade travolto dalla corsa degli eventi. Del resto, la vittima della Storia è uno dei *tòpoi* principali del romanzo storico: si pensi a Gavroche Thénardier colpito da un proiettile durante la rivolta a Parigi, oppure a Petja Rostov che muore, giovane e bello, in una battaglia in cui lui stesso, voglioso di emulare il fratello, si è lanciato; il suo spirare è avvolto dall'orrore e dalla paura e non c'è niente di epico ed eroico nella morte del bambino paffutello che accompagna i lettori di *Guerra e pace* sin dall'inizio. Anche Manzoni ci mostra il dolore, il perché senza risposta della Storia nel XXXIV capitolo dei *Promessi sposi*[2]:

[1] A proposito delle pagine di Vasari su Michelangelo cfr. P. Barolsky, *Vasari's «Lives»and the art of storytelling*, in K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova (a c. di), *Le «Vite» del Vasari. Genesi,* tòpoi*, ricezione*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 49-52; recentemente il passo sulla *Pietà vaticana* e le altre pagine sul Buonarroti sono state il soggetto del film di E. Imbucci *Michelangelo – Infinito* (Italia, 2018).

[2] Per cui cfr. O. Besomi, *Promessi sposi XXXIII-XXXIV*, in C. Caruso, W. Spaggiari (a c. di), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 417-424.

> Scendeva dalla soglia di uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunziava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione e da un languor mortale. […]. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Né la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono più forte del sonno: della madre, ché, se anche a somiglianza de' volti non n'avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente quello de' due ch'esprimeva ancora un sentimento.

La bella lombarda con Cecilia in braccio è effettivamente l'immagine della Pietà: una madre col cadavere del figlio tra le braccia (quasi a richiamare l'inno dedicato alla *Passione*, con la Madre «che immota vide / un tal Figlio morir sulla croce»). A firmare queste pagine è lo stesso Manzoni che aveva ricreato, qualche capitolo prima, un'altra celebre immagine dell'arte, questa volta proveniente dall'immaginario classico. Ci si riferisce chiaramente all'oste della Luna Piena che

> per quella specie d'attrattiva, che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari che un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro, si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stesa, ribatter sopra la luce; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte.

L'intento parodico non tanto della celebre opera del Canova (che notoriamente riproduce un altro momento della vicenda apuleiana), ma delle numerose stampe circolanti in territorio lombardo[3], si pone quasi come antitesi dell'immagine patetica posta nei capitoli della peste, ma anche come sua anticipazione.

Cercando un corrispettivo novecentesco a questa Pietà manzoniana, viene in mente il finale della *Storia*, terzo romanzo di Elsa Morante, tentativo post-sessantottesco di ricreare la grande narrazione storica. Anche qui le due madri di Useppe (Ida, quella naturale, e Bella, il pastore maremmano che accudisce il bambino quando viene lasciato solo), nel

[3] Si potrebbe citare la stampa di Giacomo Mercoli il Vecchio conservata a Milano nelle Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco (che riproduce un originale bolognese; cfr. il fondo «Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli»), come anche il lacunare ottagonale di Giulio Romano che decora la sala da pranzo del mantovano Palazzo Te. La scena è analizzata, insieme alle altre allusioni al romanzo di Apuleio, nel bell'articolo di F. TRIGILIO, *Renzo e Lucio: Manzoni e Apuleio a confronto*, in «Siculorum Gymnasium» LVI, 2, luglio-dicembre 2003, pp. 429-440. Cfr. inoltre O. CARBONERO, *Manzoni e Apuleio*, in «Sistematica» 98, 1995, pp. 101-109.

momento in cui egli cade sotto l'attacco del grande male, lo sorreggono e ne piangono la sorte. Rispetto a Manzoni, Morante decide di capovolgere la pagina, lasciando che i giornali, i portavoce del Novecento, descrivano la scena: «*Pietoso dramma al quartiere Testaccio – Madre impazzita vegliando il corpo del figlioletto*. E in conclusione vi si leggeva: *Si è reso necessario abbattere la bestia*»[4]. Ida e il cane Bella sono schiacciate, sconfitte dalla Storia; se la madre di Cecilia mostra dignità e accettazione della morte, che presto tornerà a prendere anche lei, Ida impazzisce e di lei non rimane che una spoglia che di più e rispetto a Useppe, ha solo le funzioni biologiche; allo stesso modo, Bella per un attacco di follia attacca e morde chiunque si avvicini, obbligando le forze dell'ordine a farne un terzo corpo, vicino a quelli di Ida e Useppe. Il ragazzino invece compie il suo destino, quello per cui era nato: per tutto il romanzo egli non è altro che l'agnello di Dio che muore per lavare i peccati della Storia (di cui si assume tutte le sofferenze nel momento in cui vi assiste, ad esempio quando vede il vitello destinato al macello o gli ebrei in partenza per il campo, il cavallo ucciso dal bombardamento o le foto esposte dai rotocalchi dell'edicola). Nasce da uno stupro «che è piuttosto un'Annunciazione»[5], recita poesie che «parlano tutte di DIO»[6] e, soprattutto agli occhi di Davide Segre, è l'incarnazione di quel santo anarchico sceso per rendere fedele anche gli atei:

> D'un tratto gli acchiappò una mano e rimirandola vi posò un bacetto, con la semplicità di chi *baciasse una immagine beata*. […]. «Tu», disse a Useppe con una serietà quasi amara, «sei così carino che il solo fatto che esisti mi rende felice. Tu mi faresti credere a… a tutto! a TUTTO! Sei troppo carino per questo mondo»[7].

---

[4] E. Morante, *La Storia. Romanzo*, Einaudi, Torino 1995², p. 647. Si noti l'aggettivo «pietoso», probabile rimando alla scultura di Michelangelo. L'utilizzo degli strilli del quotidiano rientra evidentemente nella scelta linguistica di Morante, tesa a riprodurre la lingua del periodo ritratto, favorendo tra l'altro anche l'imitazione delle varietà non solo diamesica, ma anche diastratica; nel saggio *Sul romanzo* Morante scrive a tal proposito: «a me sembra che, in una certa misura, l'adozione nel romanzo di parole e forme del linguaggio parlato (non solo dei dialetti, ma anche dei gerghi) sia, più che legittima, salutare e addirittura necessaria» (Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987, pp. 57-58). Morante, per risciacquare i panni della *Storia*, preferisce il Tevere all'Arno; ma il Tevere sporco, quello delle scorie lasciate dai media. E così troviamo «il romanesco e altri morantismi», per Garboli da digerire per potere apprezzare i lati positivi del romanzo (C. Garboli, *Il gioco segreto*, Adelphi, Milano 1995, p. 156), ma anche il linguaggio di Useppe, lingua dell'infanzia destinata a perdurare in lui anche quando in realtà avrebbe dovuto acquisire capacità linguistiche superiori. Il narratore invece assume «un linguaggio medio di lettura agevole e coinvolgente» (G. Rosa, *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 115-116). A smentire queste parole di è Rossana Dedola, che parla di «linguaggio stereotipato e ufficiale, che vorrebbe mettere spietatamente in luce gli orrori e le ingiustizie a cui da secoli sono sottoposti milioni di persone» (R. Dedola, *Strutture narrative e ideologia*, in «Studi novecenteschi» n. 15, novembre 1976, p. 247), e che si traduce nella «declamazione di slogan e formule» (ivi, p. 249). Pasolini espresse due anni prima di Dedola le medesime cose, facendo notare anche la scarsa attenzione dell'autrice alla lingua di Davide Segre (P.P. Pasolini, *La gioia della vita*, in «Tempo», 25 luglio 1974, p. 78).

[5] Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 166.

[6] Morante, *La Storia*, cit., p. 523.

[7] Ivi, p. 599 [*corsivo mio*].

Alla fine del romanzo di Morante, Useppe non è più solo tra i «piccoli» a cui sono stati regalati i doni nascosti «ai dotti e ai savi»[8], ma è anche colui che dona, che riesce a portare pietà nel vortice scandaloso della Storia. È insomma il «fanciullo sacro»[9] che lascia la terra, togliendo però la speranza: infatti la Storia continua e, più che la citazione da Gramsci, il vero finale del romanzo è costituito da quella di Hernandez:

> Muerto niño, muerto mio.
> Nadie nos siente en la tierra
> Donde haces caliente el frio[10].

La Pietà del Buonarroti in Morante viene svuotata dell'ideale di salvezza e rimane una figura sofferente e privata di ogni speranza. È chiaramente una risposta al pietismo manzoniano, alla sicurezza del perdono e della Misericordia espressa dal cardinale Borromeo e da Padre Cristoforo nelle pagine dei *Promessi sposi*. Una risposta preparata sin dall'inizio del romanzo: infatti, sebbene divise da circa seicento chilometri e da più di trecento anni, le due vicende cominciano con degli uomini che camminano per strada. Il primo è don Abbondio che, col breviario tra le mani, verrà fermato nei pressi di Lecco il 7 novembre 1628 da loschi energumeni che lo costringeranno, con la violenza, a compierne dell'altra sulle spalle di «*gente meccaniche*», ignoranti il suo «*latinorum*» e intenzionate solamente alla costruzione del nido familiare. L'altro è Gunther, che «sapeva 4 parole in tutto d'italiano / e del mondo sapeva poco o niente»[11]; spaesato, malinconico e ubriaco, nel gennaio del 1941 si scaverà a forza un varco nel ventre della povera maestrina Ida Ramundo vedova Mancuso, incapace di fare altro che guardarlo con gli «occhioni avversi e attoniti»[12]. Con questa violenza sessuale, posticipata e mai attuata da don Rodrigo nei *Promessi sposi*, comincia il rovesciamento del romanzo manzoniano e dell'idea di Pietà cristiana che lo sorregge.

2. La Realtà storica e quella del Beato Angelico

La realtà da descrivere è in linea con quella del *Mondo salvato dai ragazzini*, privata di un Dio ed elaborata in seguito ad alcune drammatiche vicende private[13] e alla lettura

[8] Lc 10, 21, citato anche da MORANTE in *La Storia*, cit., p. 1.

[9] S. SGAVICCHIA, *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della* Storia, in EAD. (a c. di), *«La Storia» di Elsa Morante*, ETS, Pisa 2012, p. 121. Cfr. inoltre M. BARENGHI, *Tutti i nomi di Useppe. Saggio sui personaggi della* Storia *di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi» XXVIII, 2001, n. 62, pp. 369-389.

[10] MORANTE, *La Storia*, cit., p. 651.

[11] Ivi, p. 13.

[12] Ivi, p. 67.

[13] Per cui cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012. Utile anche il profilo tracciato da N. SETTI in *Elsa Morante*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 76, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2012, *ad vocem*.

delle opere filosofiche e mistiche di Simone Weil[14], da cui nascono le prospettive reali che reggono anche i saggi *Pro o contro la bomba atomica*[15] e *Il beato propagandista del Paradiso*; è, per citare Cesare Garboli, «un mondo degradato e falsificato dove ogni creatura è dannata, per sopravvivere, a farsi strumento di tutto il potere di cui dispone (a farsi, per vivere, carnefice)»[16]. Oltre ad essere un reale multiforme, quello rappresentato nella *Storia* è avvelenato dalla «cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico»[17]. La vicenda fittizia della *Storia* è avvolta da un contesto ributtante, un mondo degradato che avvolge i quartieri di San Lorenzo e del Testaccio in maniera intrigante, avviluppandosi intorno alla vita di Ida, Useppe e gli altri con i suoi tentacoli viscidi, parallelo alla lingua violentata dai media del *Beato propagandista del Paradiso*, introduzione a un volume dedicato all'arte sacra del Beato Angelico[18]:

> La povera mia (nostra) lingua materna è cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate, fra le lotte evasive dei meccanismi schiavistici, e le ripugnanti, continue tentazioni della bruttezza. Ricevendo per dottrina imposta – come canoni di fede ecumenica – le tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazioni della Gerusalemme industriale, s'è ritratta a cercare le proprie immagini di salute nell'esclusione da qualsiasi chiesa. E forzata, fino dall'infanzia, a frequentare i gerghi obbligatorii dell'irrealtà collettiva, s'è ridotta a riinventare un proprio lessico, scavandolo, magari, da qualche vocabolario esotico, indecifrabile per i suoi contemporanei: e rifornendo il proprio tesoro magari dai loro rifiuti, piuttosto che dalle loro botteghe[19].

Per ritrarre perfettamente il tempo presente in un contesto simile, un autore può anche descrivere il passato, come ha fatto Manzoni[20]. Ed effettivamente è risaputo che la Milano sotto il dominio spagnolo nel diciassettesimo secolo potrebbe essere un equivalente del Lombardo-Veneto dominato dagli austriaci; allo stesso modo anche Morante attraverso *La Storia* tenta di creare un parallelo tra la vicenda dei protagonisti e la situazione sociale dell'Italia negli anni '60-'70. Si pensi solo all'esemplare personaggio dell'intellettuale Davide Segre che grida il proprio malessere in un bar, in preda alla droga e all'alcol, mentre

---

[14] A tal proposito, è fondamentale il saggio di C. D'Angeli, *La presenza di Simone Weil ne «La Storia»*, in AA.VV., *Per Elsa Morante. La narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del '900*, Linea d'Ombra, Milano 1993; cfr. inoltre R. Dedola, *Un leone con la pelliccia d'oro: Elsa Morante e l'India*, in E. Cardinale, G. Zagra (a c. di), *«Nacqui nell'ora amara del meriggio». Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2013, pp. 203-216.

[15] Per cui cfr. B. Frabotta, *Elsa Morante: nei dintorni della bomba*, in Cardinale, Zagra, *«Nacqui nell'ora amara del meriggio»*, cit., pp. 57-63.

[16] Garboli, *Prefazione*, in Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. XV.

[17] Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 99.

[18] Si tratta dell'introduzione a U. Baldini (a c. di), *L'opera completa dell'Angelico*, Rizzoli, Milano 1970, ora pubblicata in Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 119-138.

[19] Ivi, pp. 122-123.

[20] Ivi, p. 61.

in sottofondo ci sono le canzonette d'amore alla radio e i discorsi della domenica sportiva; è la medesima condizione denunciata da Morante nel saggio sul Beato Angelico in cui, analizzando la tempera intitolata *Giudizio universale*, fa notare come il comportamento degli spiriti nelle due città ultraterrene ritratte ricordi quello dei contadini e degli umili: in Paradiso i beati danzano come in una festa di paese, mentre all'Inferno i dannati sono (e si tenga ben presente sempre Davide Segre) in un'osteria con poca illuminazione. «La scelta definitiva fra la cittadinanza infernale e quella celeste viene proposta agli *idioti* in un documento smagliante»[21]: sono le «*gente meccaniche*» dell'Anonimo manzoniano coloro a cui verrà affidato il giudizio. Useppe, Ida, Eppetondo sono coloro ai quali è affidato il senso ultimo del romanzo (e il giudizio finale della Storia), al pari di Renzo che rischia di condannarsi con il sogno di sangue in cui uccide don Rodrigo, o Lucia che non si vuole sposare perché ormai ha fatto un voto, e scioglierlo è rischioso. I sogni dei personaggi della *Storia*, molto probabilmente legati alla Simone Weil mistica, esprimono l'avvicinarsi di questa scelta finale, del giudizio definitivo; e se gli incubi di Ida manifestano la paura e l'insicurezza nell'approccio con la società, Useppe ha vere e proprie estasi angeliche, simili (per restare in tema) a quella di Santa Teresa ritratta dal Bernini. La sua terribile malattia lo porta a divenire santo e profeta: mentre le orrende immagini che ci ha rivelato la guerra (anzi, il dopoguerra, periodo in cui si consuma il vero dramma della famiglia Ramundo) lo gettano nell'inevitabile corsa verso l'annichilimento, il contatto con la natura sulle rive tiberine gli mostra il Paradiso del Beato Angelico. Si tratta di un vero e proprio rimando all'opera dell'artista fiesolano, un'estasi propria del «propagandista», come quella del *Giudizio universale* conservato al Museo di San Marco di Firenze; estasi causata però dall'ennesima crisi epilettica, un'allucinazione in cui il bambino crede di nuotare con Bella e altri coetanei nel Tevere.

> Useppe, nel sogno, non si trovava a riva, ma nell'acqua del fiume-lago. E quest'acqua, sebbene chiusa in cerchio nelle colline, appariva di una grandezza infinita. Era tutta di un colore iridato, quieta e luminosa, e di un dolce, meraviglioso tepore, come fosse attraversata di continuo da sorgenti non viste, che il sole riscaldava. Useppe nuotava in quest'acqua naturalmente come un pesciolino; e intorno a lui per tutto il tiepido lago emergevano innumeri testoline di altri nuotatori compagni a lui. Costoro, gli erano tutti sconosciuti; ma lui li riconosceva lo stesso. E invero, non pareva difficile capire che là erano presenti tutti i numerosissimi nipoti di Scimò, sùbito ravvisabili per i loro musetti protesi, a imitazione del famoso animaluccio senza coda; come inoltre vi era una gran folla di capoccette tonde, dalla guancia colorita, con vivi e neri occhietti: tutte gemelle, o strette parenti, della Ninuccia nipote[22].

[21] MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 132. Si veda anche il discorso di G. ROSA in *Elsa Morante*, cit., pp. 107 sgg.

[22] MORANTE, *La Storia*, cit., pp. 552-553.

È a una visione così priva di quel realismo manzoniano che si dovrà guardare, leggendo la definizione di romanzo fornita da Morante: «*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle "relazioni" umane nel mondo) – dà intera una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)»[23]. Così si esprime la narratrice nell'articolo *Sul romanzo*: in poche righe viene descritto il fine non solo della sua produzione letteraria, ma di tutta la storia della letteratura, che diventa parallelo a quanto tentava di perseguire il Beato Angelico, la descrizione della «*verità* poetica» attraverso la «*realtà* degli oggetti»[24]. In questo senso va letta l'intera storia artistica, composta da «opere di pensiero»[25], volte a sostenere una tesi che dovrà essere colta dal lettore, purché sia intelligente; «ma purtroppo lettori simili sono molto rari, specie fra i critici»[26]. A possedere insomma le caratteristiche del lettore ideale è l'idiota dostoevskiano, l'umile che danza nel *Giudizio universale.*

Si tratta quindi di quei protagonisti che il lettore incontra nel corso del romanzo, in una narrazione della *Storia* che vede invece tutti gli eventi scivolare verso la distruzione di un nucleo familiare: personaggi che sono destinati ad essere spoglie, corpi senza vita che si infilano nel «mucchio»[27], mentre la Natura, vera custode dell'imbroglio segreto, canta «*È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo*!»[28].

3. *La libertà che guida il popolo* e il *Cenacolo* conclusivo

Il richiamo alla splendida cornice naturale del Beato Angelico si oppone a una città grigia e malvagia. Come Renzo si trova, abbandonato l'ambiente bucolico dei primi otto capitoli per viaggiare per una Milano prima in preda alla rivolta, poi decimata dalla pestilenza[29], anche Ida nel corso del romanzo viaggia per la Roma "città aperta". Si trova così, nel corso del 1944, in mezzo al saccheggio di un camion che custodisce la farina; fino a quel punto vera voce della coscienza nel romanzo, soprattutto di fronte alle malefatte del figlio Nino, in queste pagine si trasforma in ladra. A differenza di Renzo, che di fronte all'assalto al forno delle grucce recupera il buonsenso perso durante il sogno di sangue dei capitoli precedenti («Questa poi non è una bella cosa, […] se concian così tutti i forni, dove voglion fare il pane? Ne' pozzi?»[30]), Ida si unisce, con «la propria voce,

[23] Ead., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 44.

[24] Ivi, pp. 44-45.

[25] Ivi, p. 47. Sono inoltre ottimali se la presenza dell'autore non traspare con prepotenza, lasciando spazio alla «*pura rappresentazione*» (cfr. ivi, p. 48).

[26] Ivi, p. 47.

[27] Ead., *La Storia*, cit., p. 593.

[28] Ivi, p. 269.

[29] Per cui cfr. F. Ferrucci, *Il giardino di Renzo*, in *Addio al Parnaso*, Bompiani, Milano 1971, pp. 153-176.

[30] Si rimanda al commento fornito da G. Zaccaria, *Il tumulto, il buffone e la festa: sui capitoli XI-XV dei «Promessi sposi»*, in AA.VV., *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, L'arciere,

stridula, irriconoscibile nel suo eccitamento infantile», al coro che grida: «Zozzoni! Zozzoni! Zozzonii!»[31] ai pavidi soldati tedeschi di guardia. Anziché inorridire per la perdita di umanità a favore di una ferinità atavica, dettata dalle esigenze, come succede a Renzo di fronte al «vecchio mal vissuto», Ida si getta nel mucchio e chiede aiuto a un'altra fiera, la «bella ragazza […] scapigliata, con sopracciglia foltissime e more, i denti forti come di bestia», che «si reggeva innanzi per le cocche la vesticciola colma, e le sue cosce, scoperte fino alle mutande nere di raion, splendevano di un candore straordinario, come quello delle camelie fresche»[32]; e se in seguito, trasformata dal furto, potremmo facilmente immaginarla come la manzoniana «sconcia […] donna» con «un pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi; e di sotto a quel pancione uscivan due gambe, nude fin sopra il ginocchio, che venivano innanzi barcollando», – se possiamo effettivamente paragonarla alla belva resa concreta dalle laiche illustrazioni di Gonin (forse avendo in mente le smorfie dei personaggi ritratti da Caravaggio), nella prosa di Morante ella resta fieramente ancorata a un immaginario di differente natura. Il riferimento palese è all'arte romantica rivoluzionaria di Delacroix, in particolare ai moti parigini del luglio 1830 raffigurati nella *Libertà che guida il popolo*. Nel dipinto, la divinità pagana, nelle vesti di una popolana illuminata da un raggio che scende dal cielo, guida il popolo verso la Rivoluzione; così Ida stessa, nell'immaginario di Morante,diviene manifestazione del senso rivoluzionario di matrice anarco-marxista dell'autrice; eppure anche il messaggio contestatario, se usa lo strumento della violenza, così come fanno i popolani di Delacroix, nella *Storia* è destinato a fallire.

Tale vuole essere la morale lasciata alla voce Carlo Vivaldi *alias* Piotr *alias* Davide «Vvàvide» Segre, portavoce dell'autrice che si fa peso dell'idea anarchica alla base del romanzo[33], così come fa padre Cristoforo con il messaggio dei *Promessi sposi*. L'accostamento non è azzardato se si pensa che a entrambi i rispettivi autori dedicano lunghi *flashback* in cui viene narrato il loro rifiuto delle origini (Cristoforo-Lodovico cambia vita dopo un atto di violenza e prepotenza, come Davide decide di non volere essere più borghese dopo che vede il padre maltrattare un dipendente). A entrambi viene lasciato il messaggio finale del romanzo mentre sono in uno stato di malessere che li porterà alla morte: fra Cristoforo è appestato mentre dona il pane del perdono a Renzo e Lucia chiedendo loro di conservarlo come esempio per i figli che «verranno in un tristo mondo,

Cuneo 1984, pp. 507-526.

[31] MORANTE, *La Storia*, cit., p. 335.

[32] Ivi, p. 335.

[33] Cfr. E. PUGGIONI, *Davide Segre, un eroe al confine della modernità*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006; DEDOLA, *Strutture narrative e ideologia*, cit., pp. 250-251; ma anche GARBOLI, *Il gioco segreto*, cit., p. 175 (dove ci viene detto che però il personaggio più autobiografico è la gatta Rossella, simile ad Anna di *Menzogna e sortilegio* e al principe Andrej descritto da Morante in *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 23-26). Di idea assolutamente contraria è Giovanna Rosa: cfr. *Elsa Morante*, cit., p. 131: «l'io narrante tanto più si affratella alle nevrosi paralizzanti del povero studentello ebreo quanto meno ne giustifica l'impotenza esistenziale e la supponenza di idee».

e in tristi tempi»; Davide è sotto effetto della droga nel corso dell'ultima cena all'osteria, luogo infernale[34] in cui si chiude il sipario su uno dei personaggi principali della *Storia*.

Come Renzo nei capitoli XIV-XV dei *Promessi sposi*, anche Davide, esaltato dall'alcol e dalla droga giunge a rivolgersi al pubblico dell'osteria; e allo stesso modo, lo studente ebreo di Morante ha un uditorio di tutto rispetto. L'osteria diviene il luogo della desolazione del Novecento, l'antitesi delle immagini propagandistiche del Beato Angelico: come sottofondo all'utopico monologo di Davide, l'autrice di *Menzogna e sortilegio* inserisce i discorsetti sul calcio («"Intanto la vittoria di Torino" gli strillò fiero della propria competenza, "è stata merito di Gabetto, altro che Mazzola! Due goal gli ha fatto, Gabetto! DUE!"»[35]), le canzoncine del Quartetto Cetra («Guà-guà-guàrdami, bà-bà-bàciami, ecc.»[36]) e i tornei a carte («"dammi un carico" "io gli do tre punti" "liscio" "ammazza" "gioco denari" ecc.»[37]). In mezzo alle risate Renzo consigliava «pane per tutti»[38]; allo stesso modo Davide parla di comune anarchica e del «vero Cristo: ossia un uomo ANARCHICO!»[39], anticipando l'epilogo cristologico di Useppe; il bambino, presente nel corso del delirio, spesso ride, ma poi smette «per riguardo al luogo»[40]. Il rispetto è rivolto a una bettola che assume valore mitico e religioso grazie al discorso che Davide fa, al pari di quanto accade alla casa dove Cristo consumò l'ultima cena: un capovolgimento non parodico del *Cenacolo* leonardesco, come quello a cui partecipava padre Cristoforo nel capitolo V dei *Promessi sposi*. Eppure anche il valore cristiano del monologo di Davide si conclude con un nuovo rovesciamento, cioè col brindisi «al dio porco»[41]. La bestemmia apre la scena al ritorno a casa dello studente ebreo, accompagnato da Useppe e Bella; il bambino guarda Davide come l'oste guardava Renzo e come Psiche guardava Amore. Ma in questo caso è l'epigono del figlio di Afrodite, semiaddormentato, a urlare «pezzo d'asino» alla compagna, anzi: «vattene, brutto idiota, col tuo cagnaccio»[42]. La parodia infelice dell'abbraccio di Apuleio anche qui diviene l'anticipazione, come si è già visto, della *Pietà* del Buonarroti, ultimo abbraccio della madre alla vittima portata nel «mucchio» dalla Storia.

---

[34] Si veda ad esempio quanto si è detto sopra sull'Inferno del *Giudizio universale* del Beato Angelico. Le osterie, come nei *Promessi sposi*, anche nella *Storia* divengono luoghi importanti del romanzo. Se l'oste Remo è il contatto principale tra Ida e Nino, l'ultima osteria è invece il teatro del delirio finale di Davide.

[35] Morante, *La Storia*, cit., p. 568.

[36] Ivi, p. 577.

[37] Ivi, p. 578.

[38] Il contenuto del discorso di Davide è molto vicino alle idee che Morante esprime nei suoi saggi: cfr. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 69-73, 103-104, ma anche quanto dice Pasolini in *Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, in «Tempo», 1 agosto 1974, p. 76.

[39] Morante, *La Storia*, cit., p. 589.

[40] Ivi, p. 595.

[41] Ivi, p. 601.

[42] Ivi, p. 619.

Pietro Russo

L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino

«Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. […] Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica»[1]. Nel 1985 il Calvino che progetta le *Lezioni americane* per gli studenti di Harvard è ormai un maestro dell'*ars narrandi* che, condividendo la propria esperienza nel campo della letteratura, ha modo di ritornare su nodi alcuni cruciali della sua opera. Così, con la grazia e la «leggerezza» del Cavalcanti decameroniano evocato più avanti, lo scrittore ligure indica la via d'uscita da un'impasse che in apparenza sembra risolversi su un piano teorico ma che in realtà, se si guarda molto attentamente ai termini della questione, ripropone il rovello di un passato 'difficile' con il quale, a dispetto della significativa «pietra sopra» posta *illo tempore*, l'autore continua a fare i conti. Dietro lo schermo dell'eroe mitologico che è riuscito a vincere lo sguardo pietrificante della Medusa, questo Calvino 'americano' riconosce che «è sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello»[2]; e con ciò è come se lo scrittore fosse mosso dalla volontà di riallacciare un dialogo con le pagine inquiete e dilemmatiche de *La giornata d'uno scrutatore*, il «racconto più pensoso»[3] dell'opera calviniana pubblicato da Einaudi nel 1963 al termine di una travagliata gestazione decennale.

Il profilo intellettuale del protagonista, Amerigo Ormea, ennesima maschera narrativa di Calvino, sembra infatti il riflesso delle virtù di Perseo. Come l'eroe greco, egli ci viene presentato sin da subito alle prese con una realtà abitata da una popolazione di «mostri» (gli ospiti del Cottolengo) la cui opacità ed estraneità rispetto al suo retroterra ideologico finiscono per catturarne (e fossilizzarne) lo sguardo:

---

[1] I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, ora in Id., *Saggi (1945-1985)*, tomo I, a c. di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 635.

[2] Ivi, p. 633.

[3] Cfr. *Note e notizie sui testi*, a c. di M. Barenghi, B. Falcetto, C. Milanini, in Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano 1992, p. 1311.

> quanto al «Cottolengo», altrimenti detto «Piccola Casa della Divina Provvidenza» – ammesso che tutti sappiano la funzione di quell'enorme ospizio, di dare asilo, tra i tanti infelici, ai minorati, ai deficienti, ai deformi, giù giù fino alle creature nascoste che non si permette a nessuno di vedere – occorrerebbe definire il suo posto nella pietà dei cittadini, il rispetto che incuteva anche nei più distanti da ogni idea religiosa[4].

L'impatto di Amerigo con questo universo *unheimlich* è quindi caratterizzato da un «pathos della distanza»[5] che qui rimette in questione le forme e le modalità della visione, nucleo della scrittura di Calvino e di quest'opera in particolare[6]. Non è un caso che il sistema di certezze dello scrutatore, la cui attività consiste appunto nel «guardare, esaminare con attenzione, indagare per vedere, trovare, capire ciò che non è facilmente visibile»[7], entra veramente in crisi nel momento in cui egli ha «la sensazione d'inoltrarsi al di là delle frontiere del suo mondo»[8], cioè di varcare la soglia di un «mondo nascosto»[9] che si protegge da ogni sguardo estraneo che intenda sondarne i recessi. Tra il soggetto che guarda e l'oggetto posto al centro dell'osservazione è quindi impossibile rinvenire una sintesi dialettica che si assuma l'onere di tracciare una mappa del «labirinto».

Il «travestito autobiografismo»[10] della *Giornata* si configura allora come la proiezione sul piano letterario di quell'evidente disorientamento storico-esistenziale che era già stato espresso dall'autore ligure ne *Il mare dell'oggettività* e ne *La sfida al labirinto*. Dalla lettura di questi due saggi, che si intersecano con il lavoro di stesura del racconto del '63, emerge che la condizione dell'intellettuale a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta è quella di un uomo estraneo a se stesso e perduto nei meandri di un labirinto gnoseologico ed esistenziale in cui «viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose […] perché vede che *le cose* […] *vanno avanti da sole*, fanno parte d'un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un'idea di come è fatto, al comprenderlo, all'accettarlo»[11]. Compito della letteratura diventa pertanto quello di indicare «l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita»; pur nella consapevolezza che tale sforzo è già uno scacco, un «passaggio da un labirinto all'altro»[12].

---

[4] CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 7.

[5] Cfr. C. CASES, *Calvino e il «pathos della distanza»*, già in «Città aperta», II, 7-8, ora in ID., *Patrie Lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 160-166.

[6] Cfr. MILANINI, *Introduzione*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. IX-XXXVI (p. XVII): «Fra l'io che racconta la vicenda e l'io che la vive c'è, nella *Giornata*, un evidente rapporto di complicità: il narratore si configura come un Amerigo un poco più adulto […]. Tramite questa duplice rifrazione, Calvino guarda e si osserva guardare: con lo scopo di comprendere, non d'emettere sentenze definitive».

[7] M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006, p. 115.

[8] CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 8.

[9] Ivi, p. 20.

[10] Cfr. F. SERRA, *Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2006, p. 260.

[11] CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in ID., *Saggi*, I, cit., pp. 52-60 (p. 55).

[12] ID., *La sfida al labirinto*, ivi, pp. 105-123 (p. 122).

Attraverso *La Giornata d'uno scrutatore* Calvino quindi «matura il convincimento che l'antropocentrismo tradizionale sia ormai diventato una trappola, che per parlare dell'attualità (della condizione dell'uomo nella società contemporanea) sia necessario porsi in una prospettiva non solo post-copernicana, ma post-einsteiniana»[13]. Ri-definire le prerogative e i limiti dell'umano, cioè ripensare a una nuova collocazione dell'uomo in questo universo post-relativistico: è questa, di fatto, l'impresa immane che Italo-Amerigo-Perseo cerca di inseguire nel cronotopo di questa giornata elettorale del 1953, ben conscio che il prezzo da pagare è però altissimo. Amerigo, marxista dichiarato nonché «ultimo anonimo erede del razionalismo settecentesco»[14], riesce infatti a sottrarsi allo sguardo della Medusa solo con la rinuncia al proprio orizzonte ermeneutico e quindi con la contestuale assunzione del 'punto di fuga' del Cottolengo:

> visti da qui, dal fondo di questa condizione, la politica, il progresso, la storia, forse non erano nemmeno concepibili, […] ogni sforzo umano per modificare ciò che è dato, ogni tentativo di non accettare la sorte che tocca nascendo, erano assurdi. […] Quest'accolta di gente menomata non poteva esser chiamata in causa, nella politica, che per testimoniare contro l'ambizione delle forze umane[15].

Ne consegue che, di fronte alla condizione di 'minorità' (intesa soprattutto in termini kantiani) degli abitanti dell'Istituto di cura torinese, l'idea della «universalità dell'uomo», ricavata dalla prediletta lettura del Marx dei *Manoscritti* giovanili[16], conosce un sostanziale ridimensionamento semantico:

> La Chiesa, dopo un lungo rifiuto, aveva preso in parola l'eguaglianza dei diritti civili di tutti gli uomini, ma al concetto d'uomo come protagonista della Storia aveva sostituito quello di carne d'Adamo misera e infetta e che pur sempre Dio può salvare con la Grazia. L'idiota e il «cittadino cosciente» erano uguali in faccia all'onniscienza e all'eterno[17].

In maniera diversa, la «crisi religiosa» di Amerigo, il sentimento biblico della «vanità del tutto»[18] rinsaldato da una prestigiosa schiera di numi tutelari chiamati in causa dallo scrutatore (da Voltaire a Leopardi, da Kierkegaard a Kafka), si fonda sul presupposto che l'uomo del Cottolengo non coincide con «l'uomo dotato di tutte le sue facoltà mentali»[19]. Di fronte a questo vicolo cieco della ragione speculativa e 'scrutatrice' l'edificio ideologico di Amerigo non può che vacillare pericolosamente. Un dubbio, radicale, rischia di

[13] Milanini, *Introduzione*, cit., p. XII.
[14] Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 9.
[15] Ivi, pp. 40-41.
[16] Ivi, p. 49.
[17] Ivi, p. 22.
[18] Ivi, p. 42.
[19] Ivi, p. 41.

demolirne le fondamenta: «Già il confine tra gli uomini del "Cottolengo" e i sani era incerto: cos'abbiamo noi più di loro?»[20].

Ci troviamo dunque a un passo dalla *tabula rasa*, da quel gesto – tanto agognato dal Calvino di quegli anni – che con un colpo di spugna azzera il passato per proiettarsi, più leggero, su un nuovo inizio; se non fosse che il retroterra genetico di Amerigo, «scrutatore per indole e per elezione prima che per dovere elettorale»[21], non contempla la possibilità dell'azione. Incline a «interrogarsi più sulle strutture ultime dell'essere che sulle modalità del fare»[22], egli è per antonomasia l'abitante ideale di quel «confine» tra il 'noi' e il 'loro', tra i 'sani' e gli 'infermi', tra l'agire e il pensare. Solo da questa equidistanza, il protagonista di Calvino può assolvere alla sua reale funzione, che è quella di sfidare la complessità del reale:

> Pronto sempre a comporre gli estremi, Amerigo avrebbe voluto continuare a scontrarsi con le cose, a battersi, eppure intanto raggiungere dentro di sé la calma al di là di tutto… Non sapeva cosa avrebbe voluto: capiva solo quant'era distante, lui come tutti, dal vivere come va vissuto quello che cercava di vivere[23].

In forza di un rinnovato e più rischioso antropocentrismo, l'incedere della meditazione del protagonista, finora scandita dai tempi della dialettica marxiana, subisce qui un momento di arresto, si avvita sul proprio asse come in una *mise en abyme* o una spirale di fumo: «Bastava che Amerigo continuasse a farne il giro e sarebbe incappato cento volte nelle stesse domande e risposte»[24]. Se la ragione dialettica non si dimostra più in grado di affrontare la «sfida al labirinto», la sintesi tra Natura e Storia – che sono i poli concettualmente in antitesi ne *La giornata* – sarà dunque da rinvenire fuori di essa, in un principio tanto più imprevedibile quanto più irrazionale da cui si originano tutte le possibilità: il Caso.

> Era il rischio d'uno sbaglio che la materia di cui è fatta la specie umana corre ogni volta che si riproduce, il rischio (prevedibile del resto in base al calcolo delle probabilità come nei giochi di fortuna) che si moltiplica per il numero delle insidie nuove, i virus, i veleni, le radiazioni dell'uranio… il caso che governa la generazione umana che si dice umana proprio perché avviene a caso… E che cos'era se non il caso ad aver fatto di lui Amerigo Ormea un cittadino responsabile, un elettore cosciente, partecipe del potere democratico, di qua del tavolo del seggio, e non – di là del tavolo –, per esempio, quell'idiota che veniva avanti ridendo come se giocasse?[25]

---

[20] *Ibidem*.
[21] MILANINI, *Introduzione*, cit., p. XVII.
[22] Ivi, p. XIV.
[23] CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 35.
[24] Ivi, p. 43.
[25] Ivi, p. 21.

Prima ancora di essere possibilità combinatoria e narrativa, come avverrà nelle opere successive[26], ne *La giornata d'uno scrutatore* il Caso viene quindi a delinearsi come estrema e drammatica ipotesi di salvezza da contrapporre al naufragio nel «mare dell'oggettività».

Una tale svolta, cruciale per tutta l'opera di Calvino[27], può essere ravvisata nel capitolo undicesimo di questo racconto. Qui lo scrutatore, tornato a casa per un breve lasso di tempo, cerca di fare il punto sulla sua vita privata, nello specifico sulla relazione con l'amica-amante Lia. Si tratta di un intermezzo 'amoroso', cioè di una pausa dall'impegno elettorale in apparenza poco coerente rispetto agli umori politici de *La giornata* (come notato, con gran disappunto di Calvino, dalla maggior parte della critica[28]) ma che in verità assume un'importante funzione di perno narrativo. Per Amerigo, «per la sua abitudine a guardare le cose dal punto di vista dell'avversario»[29], Lia rappresenta più che altro l'alterità dialettica, l'antitesi della sua forma mentis. È lei, donna «prelogica»[30], a introdurre infatti il principio di casualità – precedentemente lambito in termini speculativi – nella vita reale dello scrutatore che ora è chiamato a confrontarsi con un evento inatteso, una possibilità di esistenza che si avvera nell'annuncio della gravidanza di Lia. Impegno, questo, che Amerigo non sente di poter affrontare poiché istinto e ragione concordano nel «voler ricacciare indietro, nel non essere, l'eventualità che s'affacciava, il pensiero che non permetteva altro pensiero»[31]. Così, se da una parte egli prova timidamente a convincere la compagna dell'opportunità dell'aborto, dall'altra un nuovo dilemma etico-biologico si fa strada tra i suoi pensieri ampliando lo spettro della riflessione sull'umano:

> qualcosa che ancora non era e che quindi si poteva ricacciare nel nulla (da che punto in poi un essere è davvero un essere?), una potenzialità biologica, cieca (da che punto

[26] Cfr. A. Asor Rosa, *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale* (Firenze, 26-28 febbraio 1987), a c. di G. Falaschi, Garzanti, Milano 1988, pp. 261-276 (p. 267): «l'abbozzo di dialettica messo in piedi con fatica da Amerigo Ormea ne risulta infatti immediatamente dissolto, e invece ne vengono aperte […] le porte a fasi successive di registrazione degli eventi. Infatti, qualsiasi attività combinatoria, – sia pure fermamente organizzata e ordinata da regole logiche e matematiche, – è costretta a prevedere il caso come inevitabile punto di partenza per la successiva organizzazione del discorso […]. Ma la presenza e la funzione del caso non nascono, nella storia dell'immaginazione calviniana, dall'applicazione di qualche gioco *oulipien*: nascono, assai più sostanziosamente, dall'impossibilità di far funzionare in assoluto la dialettica marxiana come strumento d'interpretazione e spiegazione del reale e, conseguentemente, dalla crisi di un intero *apparato conoscitivo*. In Calvino, cioè, il caso è, *ab origine*, un fatto più *drammatico* che *ludico*, più *esistenziale* che *tecnico-letterario*».

[27] Cfr. V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, ivi, pp. 87-112 (92): «Il vero punto di svolta è rappresentato da *La giornata di uno scrutatore*, perché nel libretto del 1963 l'esplorazione dell'universo della diversità, giunto ai limiti ultimi di deformazione e stravolgimento della natura umana, precipita in uno stato di crisi drammatica. Quando si sia toccata con mano l'insensatezza dell'esistere, che senso ha continuar a celebrare letterariamente l'individualità coscienziale?».

[28] Cfr., a titolo esemplificativo, le lettere di Calvino a Augusto Monti (30 marzo 1963) e a Claudio Varese (autunno 1963) in Calvino, *Lettere (1940-1985)*, a c. di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, pp. 741; 770.

[29] Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 52.

[30] Ivi, p. 53.

[31] Ivi, p. 56.

un essere umano è umano?), un qualcosa che solo una deliberata volontà di farlo essere umano poteva far entrare tra le presenze umane[32].

È in questo snodo del racconto che va dunque ricercata la chiave ermeneutica de *La giornata d'uno scrutatore*. Qualcosa infatti sembra aver smosso Amerigo dal di dentro, se è vero che d'ora in avanti il suo sguardo non sarà più quello distaccato e algido dello scrutatore, 'correlativo soggettivo' di una conoscenza fotografica che, per il tramite di quell'«occhio di vetro che ti trasforma in oggetto»[33] (già al centro della riflessione del settimo capitolo), coincide con un'esperienza di morte[34]. Il cambiamento di Amerigo avviene, prima di tutto, nel modo di guardare la realtà. E ciò risulta in maniera più significativa nel capitolo successivo, il dodicesimo, che non a caso registra una maggiore rilevanza di lessemi inerenti al campo semantico della vista («guardare», «vedere», «mostrare», «apparire», «occhio», «vista», «occhiata», «abbagliamento») rispetto a tutta la narrazione. Uno scarto positivo del genere, in un'opera dalla marcata «sovrastruttura saggistica»[35] in cui le voci verbali che esprimono percezione attraverso la vista superano quantitativamente quelle che indicano attività fisico-motorie, viene dunque a dire di una pregnanza semantica del capitolo in questione.

In esso viene descritto il costituirsi di un seggio distaccato per garantire il voto a quegli infermi le cui aggravate condizioni di salute non consentono lo spostamento dal letto. Amerigo, insieme al presidente e ad altri scrutatori, vi prende parte. Inizia così un metaforico *descensus ad inferos* che porterà il personaggio calviniano a oltrepassare quella soglia che lo divide dalla sofferenza, certamente esperibile nella carne, del Cottolengo:

> Era un camerone lungo e si andava tra due bianche file di letti. L'occhio, uscendo dall'ombra della scala, provava un senso d'abbagliamento, doloroso, che forse era soltanto una difesa, quasi un rifiuto di percepire in mezzo al bianco d'ogni monte di lenzuola e guanciali la forma di colore umano che ne affiorava; oppure una prima traduzione, dall'udito nella vista, dell'impressione d'un grido acuto, animale, continuo: ghiii… ghiii… ghiii… che si levava da un qualche punto della corsia, a cui rispondeva a tratti da un altro punto un sussultare come di risata o latrato: gaa! gaa! gaa! gaa![36]

A seguito di una emblematica *reductio* sineddochica lo scrutatore è identificato con la sua funzione ottica. Egli è 'soltanto' l'occhio che guarda. Tale artificio retorico consente a

[32] Ivi, p. 59.

[33] Ivi, p. 33.

[34] Sui rapporti di Calvino con la fotografia, cfr. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit.; AA.VV., *Letteratura e Fotografia*, I, a c. di A. DOLFI, Bulzoni, Roma 2007; U. MUSARRA SCHRØDER, *L'immagine fotografica. Italo Calvino "in dialogo" con Roland Barthes, Sontag, Braudillard*, in AA.VV., *Italo Calvino. Dipingere con parole, scrivere con immagini*, Greco e Greco, Milano 2005, pp. 191-207; M. RIZZARELLI, *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Bonanno, Acireale-Roma 2008.

[35] Cfr. la lettera di Calvino a Lanfranco Caretti dell'8 febbraio 1963, in CALVINO, *Lettere*, cit., p. 732.

[36] CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., pp. 60-61.

Calvino di centrare la descrizione sullo shock visivo di Amerigo generato dalla dicotomia ombra-luce. Occorre attraversare le regioni infere di uno strazio non più umano («un grido acuto, animale, continuo») perché a quell'immediato «senso di abbagliamento» che investe il protagonista corrisponda un'effettiva uscita dalle tenebre della condizione umana, come nel mito della caverna di Platone o, ancora più propriamente, come nell'episodio della conversione di Saulo sulla via per Damasco. Solo un mutamento radicale dell'*habitus* ideologico dello scrutatore consente infatti all'occhio di Amerigo di giungere a una interpretazione più efficace alla realtà che ha di fronte.

Forte di questa acquisizione lo scrutatore può tornare allora a interrogarsi sul confine che separa l'essere umano, inteso nella sua interezza bio-psichica e morale, da altre forme di esistenza potenzialmente infinite: «fino a dove un essere umano può dirsi umano?»[37]. La distanza tra Amerigo e i 'mostri' del Cottolengo, abissale eppure mai come in questo momento esilissima, è acuita dal valore conferito all'organo della visione. Allo sguardo senziente del protagonista, il narratore de *La giornata* contrappone gli occhi opachi del «ragazzo-pianta-pesce» e di altre creature dell'Istituto torinese che, all'opposto, rivelano una appartenenza a un universo non più o non ancora umano:

> Il grido acuto proveniva da una minuscola faccia rossa, tutta *occhi* e bocca aperta in un fermo riso, d'un ragazzo a letto, in camicia bianca, seduto, ossia che spuntava col busto dall'imboccatura del letto come una pianta viene su da un vaso, come un gambo di pianta che finiva (non c'era segno di braccia) in quella testa come un pesce;
>
> […] Uno era un gigante con la smisurata testa da neonato tenuta ritta da cuscini: stava immobile, le braccia nascoste dietro la schiena, il mento sul petto che s'alzava in un ventre obeso, gli *occhi* che non guardavano nulla, i capelli grigi sulla fronte enorme, (un essere anziano, sopravvissuto in quella lunga crescita di feto?), impietrito in una tristezza attonita;
>
> […] era una faccia viola, riversa, come un morto, a bocca spalancata, nude gengive, *occhi* sbarrati. Più che quella faccia, nel guanciale affossato, non si vedeva; era duro come un legno, tranne un ansito che gli fischiava al fondo della gola[38].

La posta in gioco in questa domenica di elezioni, ormai è chiaro, non è più da ricercare nella contingenza storica (la possibile entrata in vigore della cosiddetta «legge-truffa») ma in un orizzonte di senso più ampio che, prescindendo da qualsiasi coordinata spazio temporale, abbraccia i destini dell'umanità:

[37] Ivi, p. 61.
[38] Ivi, pp. 61, 63 (corsivi nostri).

> Ma Amerigo in quel momento non pensava più all'insensato motivo per cui si trovava lì; gli pareva che il confine di cui ora gli si chiedeva il controllo fosse un altro: non quello della «volontà popolare», ormai perduto di vista da un pezzo, ma quello dell'umano[39].

Ormai affrancato dall'assillo intellettuale di ricomporre la frattura tra io e mondo mediante la 'ragion dialettica', Amerigo Ormea (e, con lui, Calvino) vede con occhi nuovi la vera natura di quel «confine» che si trova a presidiare: «Si strappò con sforzo dai suoi pensieri, da quella lontana zona di confine appena intravista – confine tra che cosa e che cosa? – e tutto quello che era al di qua e al di là sembrava nebbia»[40].

La pretesa di oggettività con cui si voleva inizialmente ordinare il mondo ha abdicato in favore di un metodo più adeguato all'oggetto-Cottolengo che ha le forme umane della *pietas*. Solo uno sguardo intriso di sincera e dolente umanità consente infatti di colmare una volta per tutte la voragine tra soggetto conoscente e oggetto esperito, come accade davanti alla scena del padre contadino che schiaccia le mandorle per il figlio demente. È, questo, l'unico spiraglio del racconto in cui l'inquietudine che sempre contraddistingue lo sguardo di Amerigo sembra trovare un motivo di pacificazione, una tregua dalla realtà. Non senza una ragione, infatti, il narratore insiste a più riprese su questo quadro di amore paterno, come se ogni volta volesse zoomare su un dettaglio degno di una maggiore esposizione alla luce:

> Amerigo continuava a guardare il padre e il figlio. Il figlio era lungo di membra e di faccia, peloso in viso e attonito, forse mezzo impedito da una paralisi. Il padre era un campagnolo vestito anche lui a festa, e in qualche modo, specie nella lunghezza del viso e delle mani, assomigliava al figlio. Non negli occhi: il figlio aveva l'occhio animale e disarmato, mentre quello del padre era socchiuso e sospettoso, come nei vecchi agricoltori. Erano voltati di sbieco, sulle loro seggiole ai due lati del letto, in modo da guardarsi fissi in viso, e non badavano a niente che era intorno. Amerigo teneva lo sguardo su di loro, forse per riposarsi (o schivarsi) da altre viste, o forse ancor di più, in qualche modo affascinato[41].

Questo episodio si incide nello sguardo e nella carne dello scrutatore (futuro padre, almeno in via potenziale) al punto che egli arriva a distinguere il modo di guardare della vecchia suora che assiste gli infermi da quello del vecchio contadino che invece «fissava il figlio negli occhi per farsi riconoscere, per non perderlo, per non perdere quel qualcosa di poco e di male, ma di suo, che era suo figlio»[42]. Il riconoscimento sofferto e sofferente dell'Alterità non passa dunque, come nel caso della suora, per un «atto di libertà»; esso si dà piuttosto all'interno di un vincolo che salda in maniera inscindibile le ragioni del sangue: «il vecchio contadino non aveva scelto nulla, il legame che lo teneva

[39] Ivi, pp. 61-62.
[40] Ivi, p. 63.
[41] Ivi, pp. 62-63.
[42] Ivi, p. 64.

stretto alla corsia, non l'aveva voluto lui, la sua vita era altrove, sulle sue terre, ma faceva alla domenica il viaggio per veder masticare suo figlio»[43].

Dinnanzi a questo evento, cioè a quel padre e a quel figlio, l'occhio di Amerigo può finalmente misurare i confini dell'umano. Facendo convergere verso un unico punto di fuga coscienza razionale e *pietas* umana, lo scrutatore giunge infine a una conclusione che, sebbene prenda il largo dalle«ricerche sulle spiagge dell'oggettività», come rilevato in negativo da una certa critica *engagé*[44], germoglia su un terreno certamente più insidioso ma non per questo meno fertile:

> Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari.
> E pensò: ecco, questo modo d'essere è l'amore.
> E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo[45].

Abbattuta ogni barriera ideologica, che era causa dell'originaria 'alienazione' rispetto alla realtà del Cottolengo, ad Amerigo Ormea non resta dunque che tornare a esercitare la «sua mansione politica» con rinnovato «vigore»[46] poiché, alla luce di questa forza che muove il mondo, tutto si tiene e tutto è salvato: il suo amore per Lia come quello del contadino per il figlio demente.

> Ma adesso questo sogno a occhi aperti di Lia, questo genere d'amore come una reciproca e continua sfida o corrida o safari, non gli pareva più in contrasto con la presenza di quelle ombre ospedaliere: erano lacci dello stesso nodo o garbuglio in cui sono legate tra loro – dolorosamente, spesso (o sempre) – le persone. Anzi, per lo spazio d'un secondo (cioè per sempre) gli sembrò d'aver capito come nello stesso significato della parola amore potessero stare insieme una cosa del genere di quella sua con Lia e la muta visita domenicale al «Cottolengo» del contadino al figlio[47].

Questa è dunque la via indicata da Calvino all'altezza cronologica de *La giornata d'uno scrutatore*. La nuova «sfida» lanciata da «questo genere d'amore», non meno foriera di contraddizioni e complessità, subentra temporaneamente a quella intellettuale del labirinto degli anni precedenti. Conoscere, e quindi interpretare la realtà, non è un'azione diversa dall'amare. Se la scrittura di Calvino deve approdare a una sintesi, per il momento non può che essere questa. In seguito essa batterà altre strade, allontanandosi

[43] Ivi, p. 68.
[44] Cfr. Asor Rosa, *Il carciofo della dialettica*, già in «Mondo Nuovo», 1963; ora in Id., *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001, p. 38.
[45] Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 69.
[46] Ivi, p. 70.
[47] Ivi, pp. 71-72.

infine dal precario e «difficile equilibrio»[48] del racconto einaudiano del 1963, già a partire dall'imminente esplorazione del post-umano ne *Le cosmicomiche*. La soluzione intravista ne *La giornata*, unica in tutta l'opera dello scrittore ligure, rimarrà comunque come una diversa possibilità di realizzare la specificità dell'umano, la quale, nella sua pienezza, in ogni tempo e in ogni luogo abita la soglia che rende l'umanità più libera e autentica.

[48] Cfr. SERRA, *Calvino*, cit., pp. 260-261: «Quel che verrà dopo *La giornata d'uno scrutatore*, e che non gli somiglierà affatto, dimostra che nel difficile equilibrio di quel libro stava anche un germe di esaurimento della questione, forse la resa finale a un suo intimo anacronismo. Per l'evidenza di non trovarsi di fronte a quella strada maestra tanto ambita lungo tutto il decennio appena trascorso. Ma viceversa di aver raggiunto il fondo di una strada senza uscita, un vicolo reso cieco dalla difficoltà di esternare fuori dal dominio autobiografico un personaggio in carne ed ossa. […] Ecco, il 1963 segna proprio questo: la fine dell'età del sospetto. In relazione al personaggio, al romanzo e ovviamente anche alla figura dell'autore: o meglio lo scavalcamento di quel tormentato sospetto d'inesistenza che durante gli anni Cinquanta li aveva messi in graticola tutti e tre insieme».

Annamaria Sapienza

«Ti racconto una storia». Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena

Tentativi di definizione

"Teatro di narrazione" indica un fenomeno teatrale sviluppatosi in Italia agli inizi degli anni Novanta e, vivo fino ad oggi, segna una particolare evoluzione della drammaturgia letteraria. Caratterizzata dalla presenza di un solo attore in scena, la rappresentazione si basa essenzialmente sulla capacità dell'interprete di intrattenere il pubblico raccontando una storia attraverso la propria tecnica affabulatoria. Si tratta di una pratica diffusasi rapidamente e, soprattutto, rivelatasi feconda di risultati sulla scena contemporanea. Numerose sono infatti le produzioni incentrate negli ultimi trent'anni sulla figura di un attore che, da solo e con pochi oggetti sulla scena, narra una vicenda senza ricorrere all'interpretazione di fatti e personaggi, ma li presenta offrendo la sua persona come tramite unico della comunicazione. Il ricorso all'immaginario collettivo, la scelta di temi sociali, la riflessione civile e la controinformazione, sono elementi frequenti che spesso rendono l'esibizione uno sguardo "altro" verso la storia e un invito al pensiero critico.

L'elemento narrativo ha da sempre costituito un principio fondante nel teatro occidentale[1] e, dunque, il genere non costituisce una novità in senso assoluto, ma si inserisce nel quadro di una riflessione più ampia sui mutati rapporti con la scrittura testuale e con la messinscena[2]. Al di là del filo rosso che rintraccia la dimensione del racconto monologante in esempi teatrali diversificati a partire dall'antichità, è senz'altro opportuno riconoscere più diretti precursori in singolari figure del secondo Novecento quali Dario Fo e Giuliano Scabia, identificandone contestualmente le differenze di base. In entrambi, sebbene con tecniche e risultati differenti, si sviluppa una ricerca di spazi e contesti alternativi allo spettacolo tradizionale tale da attivare una pratica scenica che, affidata ad un solo

[1] M. De Marinis, *L'attore solista vent'anni dopo*, in *L'attore solista nel teatro italiano*, a c. di N. Pasqualicchio, Bulzoni, Roma 2006, pp. 26-46; P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2010.

[2] Gerardo Guccini definisce il teatro di narrazione un «quasi-genere». Cfr. G. Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, a c. di I. Fried e E. Baratono, Ponte Ala- pítvány, Budapest 2002, p. 211.

interprete, include il pubblico nel vortice dell'immaginazione evocata da un corpo che narra. Riscoperta della tradizione popolare, rilettura del patrimonio orale e lavoro sulle tecniche espressive, sono ingredienti essenziali di una drammaturgia basata sull'affabulazione dove il racconto è verbale, gestuale, sonoro e non privo di risvolti politico-sociali. Naturalmente *Mistero Buffo* (1967) è il modello principale prodotto da Dario Fo in tal senso, destinato ad essere un riferimento ineludibile in tale ambito. Analogamente, dopo le esperienze condotte nel campo dell'animazione e del decentramento alla fine degli anni Sessanta, Giuliano Scabia apre la strada a significativi percorsi di riappropriazione dell'identità culturale incanalati in una forma narrativa sia collettiva che per attore solo (come, solo per citare un campione rappresentativo, *Il gorilla quadrumano* del 1974). Tuttavia, nel caso di Fo i momenti solisti sono il prodotto di momenti narrativi montati a catena e le situazioni costruite da Scabia si nutrono di una eterogeneità suggerita dal territorio e dai partecipanti all'azione laddove la narrazione, che qui si cerca di definire, gode di assoluta unitarietà[3].

Accanto ai riferimenti storici di Fo e Scabia, com'è noto, a partire dalle conquiste del Nuovo Teatro negli anni Sessanta si sviluppa una stagione sperimentale destinata a indicare una strada di non ritorno nell'esplorazione di nuove possibilità della scena mediante il ribaltamento dei suoi canoni fondamentali, l'esplorazione dei linguaggi performativi, l'azzeramento e la riqualificazione di una nuova specificità autonoma dalla letteratura. La riformulazione degli statuti del teatro sposta l'asse verso uno spazio definito sul piano visivo che trova nel concetto di «scrittura scenica» il suo epicentro, in vista di un processo non mediato con la costruzione teatrale nella quale il testo verbale è solo uno degli elementi che concorrono alla sua definizione[4]. Tale atteggiamento, nell'incessante trasformazione delle linee estetiche e delle metodologie, persiste e si evolve nella stagione della Post-avanguardia degli anni Settanta e della Nuova Spettacolarità dei primi anni Ottanta, dove lo sguardo è rivolto ai segni del contemporaneo con particolare riferimento agli audiovisivi. Tale atteggiamento, concentrato sul processo creativo piuttosto che sul prodotto estetico, convive sul territorio nazionale con forme ordinarie di prosa e con esempi di mature linee registiche che completano il tessuto sul quale sorge la prima generazione di narratori[5].

In apparente controtendenza tanto alla temperie sperimentale fondata sulla destrutturazione delle forme quanto a tradizioni più organiche di rappresentazione teatrale, un gruppo di artisti individua nella narrazione "a voce" la risposta all'urgenza mai sopita di

[3] L. MANGO, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019, pp. 338-341.

[4] MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003; M. GRANDE, *Scena, evento, scrittura*, Bulzoni, Roma 2005.

[5] GUCCINI, *La bottega dei narratori*, Dino Audino editore, Roma 2005; S. SORIANI, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2009.

ritrovare il senso più autentico del teatro[6]. Ristabilire una vicinanza interpersonale con il pubblico attraverso la chiave drammaturgica del racconto diventa una risposta possibile al binomio arte-società e all'incompatibilità tra fruizione popolare e sperimentazione. La fede rinnovata in un rapporto immediato con lo spettatore genera una scrittura, sia del testo che della scena, dall'alto potere relazionale, straordinariamente flessibile nei temi e nei contesti.

I pionieri di questa tendenza rivelano una formazione dedicata allo studio di nuove grammatiche teatrali fondate sull'unità di misura del laboratorio (drammaturgia collettiva, di teatro ragazzi ecc.), tali da sviluppare un'attitudine istintiva alla composizione aperta. La tappa dell'animazione, in particolare, risulta come bagaglio e verifica dell'opportunità di concepire uno spazio progettuale in contrapposizione a modelli teatrali predefiniti, che consente di rivolgersi a platee vaste ed eterogenee senza rinunciare alla ricerca. Ma più di ogni altra cosa, i rappresentanti della prima ondata di narratori della scena sono accomunati da un apprendistato da attore (e non da scrittore, regista, scenografo o altro), del quale mantengono il punto di vista e la peculiarità di costruire l'universo delle presenze contenute nelle narrazioni mediante un'autorialità che si realizza in presenza.

La nuova performance epica e i narr-attori

Il teatro di narrazione diventa ben presto oggetto di studi specialistici che, a partire dall'analisi del fenomeno in generale e poi dei singoli artisti, tracciano alcune coordinate fondamentali. In particolare, di fronte ad un'incessante fioritura di espressioni teatrali appartenenti al genere in diverse città italiane, Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi elaborano il concetto di «nuova performance epica» all'interno della quale il teatro di narrazione offre un campionario di infinite sfumature espressive:

> Parlando di nuova performance epica, intendiamo […] indicare – che si sono costituite possibilità recitative imperniate all'andamento narrativo dell'eloquio; – che queste sottendono diversi vissuti e tecniche di attuazione; – che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate. Il 'teatro narrazione' è, dunque, solo un insieme delle nuove modalità epiche, che si presentano come un arcipelago di tendenze già varie al loro interno[7].

Teatro di narrazione e performance epica si intersecano in una generale rinuncia alla struttura dialogica senza ripudiare la forma drammatica, sebbene questa sia ridotta al

[6] M. Cassella, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, in «Zibaldone. Estudios Italianos», vol. 4, n. 1, gennaio 2016, pp. 206-215.

[7] C. Meldolesi, G. Guccini, *L'arcipelago della nuova 'performance epica'*, in «Prove di drammaturgia», a. X, n. 1, luglio 2004, p. 3. Su tale questione si segnala anche *Ai confini della performance epica*, a c. di Guccini, in «Prove di Drammaturgia», a. XI, n. 2, dicembre 2005.

minimo in termini di azione scenica. Il ventaglio dei vissuti, della formazione e delle tecniche degli artisti coinvoltici pone di fronte ad una significativa poliespressività dei prodotti all'interno dei quali le strategie narrative, i tratti attoriali e gli stili compositivi definiscono un nuovo *corpus* teatrale. Ma al di là di lecite distinzioni formali tra narrazione pura (tipica dell'attore completamente da solo), narrazione drammatizzata (laddove il narratore si serve di alcuni oggetti di scena) e dramma narrativo (essenzialmente strutturato a più voci), è possibile individuare delle linee comuni che definiscono un inedito concetto di epicità articolato tra scrittura verbale e messa in scena[8].

Il metodo di composizione prevede un lavoro preliminare su materiali eterogenei, vissuti in prima persona o impiegati come suggestione, in vista di un momento performativo da condividere. L'insieme delle tipologie desunte dal patrimonio orale (fiaba, favola, parabola, canzone popolare, proverbi ecc.) si intreccia con un nucleo eterogeneo di forme scritte (cronache, biografie, agiografie ed altro) e, più di recente, con materiali audiovisivi. Il passaggio dall'oralità al codice testuale risulta fluido e dai confini labili, giacché si stratifica, si sedimenta e si modifica con l'esperienza di scena, osmosi necessaria e continua della trasformazione semantica. Temi di ampio interesse storico e sociologico, ancorché scaturiti da memorie personali, stabiliscono una naturale adesione con lo spettatore, testimone attivo di un evento riconoscibile come comunitario. La scelta si rivela fortunata, meditata nella progettazione e spontanea nella forma, rimandando a pratiche antiche di socialità dove la parola è veicolo di immaginazione di infiniti mondi e lo spazio scenico è territorio eletto di visioni fantastiche.

Autore ed esecutore di questo processo è una figura polivalente che racchiude il triplice ruolo di autore, attore e spesso anche regista, più correttamente definita da Gian Piero Nosari «narr-attore»[9]. Tale appellativo delinea un interprete che non ha il compito di incarnare un personaggio, ma si impegna a raccontare una storia nella quale abilmente entra ed esce, assumendo volta per volta una galleria di protagonisti senza mai assorbirne nessuno (o forse attingendo un po' da ognuno di essi), conservando il proprio punto di vista che stabilisce il giusto grado di empatia e distacco dalla materia narrata. Il contatto con il testo è preciso ma liquido, nella misura in cui ad una base in gran parte prestabilita e rispettata come garanzia del tempo/ritmo dell'esecuzione, si sovrappone un arcipelago di piccole deviazioni, improvvisazioni, conseguenze empatiche di un incontro che si rinnova e si scrive ad ogni replica. Il risultato conquista l'attenzione dello spettatore mediante una recitazione che non solo utilizza un testo privo di ruoli, ma riduce sensibilmente l'azione. L'evento scenico mostra ben chiara la linea di demarcazione tra realtà e finzione teatrale, un interstizio espressivo nel quale il narr-attore è motore che irradia immagini mediante una sostanza invisibile della quale è autore consapevole.

Il processo compositivo vive di un rapporto privilegiato con l'oralità e ingloba in sé modalità plurime del discorso diretto. In essa si inseriscono le inflessioni, gli accenti,

[8] G.P. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in «Prove di Drammaturgia», a. X, n. 1, luglio 2004, pp. 11-14.

[9] Ivi, p. 11.

le sonorità, la gestualità complementare e tutta una serie di particolari che appartengono al narra-ttore (la sua provenienza geografica, la lingua, la cultura di riferimento, la formazione ecc.), raccolti e filtrati attraverso l'abilità personale di organizzare i dati ed elaborare una autorialità drammaturgica. Dunque, l'oralità diventa testo e rientra in un sistema duttile che si stratifica con elementi imprevedibili nell'unicità dell'evento teatrale:

> Le esperienze di 'teatro narrazione', esponendone in sintesi le dinamiche fondamentali, si servono di segmenti anche molto estesi di "scrittura oralizzata" – modellata, cioè, sulle qualità foniche e sulle accentuazioni espressive proprie al parlato dell'attore/narratore – che poi rielaborano attraverso l'esercizio d'una oralità-che-si-fa-testo; oralità che non procede per formule – come nelle tradizioni dell'oralità etnica – ma per invenzioni estemporanee: accelerazioni, sospensioni, sostituzioni, accentuazioni, riprese, nuove immagini, raccordi e dialoghi improvvisati[10].

Artefice di una modalità inclusiva di intendere l'evento teatrale, il narr-attore tesse un microcontesto relazionale nel quale lo spettatore è interlocutore attivo, libero dalla mediazione del personaggio. L'assenza di parti da interpretare favorisce la compartecipazione ad una storia che diventa materia viva ma non consente immedesimazione, un universo che offre tratti riconoscibili come personali in un equilibrio nel quale il ponte emozionale tra pubblico e narr-attore è controllato dalla distanza imposta dal racconto.

La nuova performance epica, che si articola nelle invenzioni multiple dei narra-ttori, incarna il prodotto maturo di una serie di attraversamenti teorici, poi verificati sul campo, del secondo Novecento. Sarebbe imprudente individuare una contrapposizione con il Nuovo Teatro solo alla luce di una inconfutabile dominante verbale, tanto abiurata o quanto meno ridimensionata in decenni di sperimentazione. Il percorso che dalla fine dagli anni Sessanta conduce fino ad oggi, ha affrontato questioni epocali riguardanti il valore della rappresentazione, lo statuto dell'attore, la scelta di spazi alternativi, il ruolo politico del teatro, i suoi rapporti con il territorio e tanto altro, dove la condanna della subordinazione alla componente verbale è solo una delle problematiche affrontate e, sicuramente, trasversale alle altre. La linea più fertile della ricerca ha avuto innanzitutto il merito di indicare la necessità di un'interrogazione continua sulle possibilità del teatro, un atteggiamento incessantemente vigile sul rischio di nuovi manierismi. E dunque, in considerazione delle conquiste che tanto teatro ha raggiunto sul piano di una generale riformulazione dell'esperienza teatrale, il teatro di narrazione ritrova nel sistema della mediazione fisica di un testo anfibio, elaborato tra scrittura letteraria e oralità, il volano per una nuova organizzazione della scena.

Una maggiore serenità nei confronti degli elementi costitutivi del teatro, decantati da infinite rimodulazioni con i segni del contemporaneo, consente ai narra-ttori di ricalibrare

[10] Guccini, *Il teatro di narrazione: tra "scrittura oralizzante" e "oralità-che-si-fa-testo"*, in «Prove di drammaturgia», a. X, n. 1, luglio 2004, p. 15.

la scrittura come processo in divenire che utilizza le parole all'interno dell'alfabeto composito e concreto della scena. La destrutturazione semiotica tipica della sperimentazione della post-avanguardia, nella nuova performance epica si ricompatta in un percorso nel quale si incontrano parola e azione. L'epicità realizza la sua potenza nel tempo e nello spazio assoluti del teatro, laddove la natura straniante del racconto e il diaframma del narr-attore sono antidoti a statiche convenzioni.

Protagonisti della prima ora: Baliani, Paolini, Curino

Tralasciando un discreto campionario di esperimenti transitori, i primi spettacoli di teatro di narrazione che ne hanno sancito l'esistenza, stimolando l'interesse di critica e pubblico,appartengono agli anni Novanta. A titolo esemplificativo, è possibile identificare tre capostipiti che hanno mantenuto vivo fino ad oggi il versante della nuova performance epica e ne hanno fornito i postulati fin dagli albori, impegnandosi anche in produzioni teatrali di altro tipo. Alcuni spettacoli fondativi (sul piano storiografico e analitico) di Marco Baliani (1990), Laura Curino (1993) e Marco Paolini (1993) segnano pertanto il paradigma di una linea che, nel corso di tre decenni, ha dato il via allo sviluppo di espressioni analoghe e poliedriche in tutta Italia[11].

Marco Baliani inaugura una scrittura teatrale che potrebbe essere definita "inversa", data la scelta di trasferire sulla scena i ritmi e le peculiarità della forma orale sulla base di un testo regolare. In *Kolhaas* (1990), spettacolo che lo porta all'attenzione nazionale, egli trae spunto dal *Michele Kohlhaas* di Einrich von Kleist, storia di un sopruso nella Germania del Cinquecento risolto attraverso una incontrollabile catena di violenze scaturite dal ricorso alla giustizia terrena. Baliani non utilizza il testo originale, ma la forza propulsiva che sostiene le parole, in una scrittura inedita che recupera il vigore dell'oralità e si nutre di vicende individuali. Attraverso la voce mutevole, la gestualità essenziale, la fisicità misurata, Baliani propone un personale attraversamento del riferimento letterario creando le condizioni di un incanto nel quale le immagini e le sensazioni evocate dall'epicità della parola si ricompattano nella ritualità dell'incontro teatrale che diventa comunitario. Baliani basa il suo narrare sullo stupore, quasi infantile, che diventa appartenenza ad una identità profonda e universale:

> Nel mio racconto orale è come se avessi aggiunto allo scheletro osseo riconoscibile della struttura del racconto di Kleist, nervi muscoli e pelle che provengono non più dall'autore originario ma dalla mia esperienza, teatrale e narrativa, dal mio mondo di visioni e di

[11] Per una ricognizione dei protagonisti della nuova performance epica dei primi vent'anni si segnala V. RUGGIERO PERRINO, *Il teatro di narrazione e la nuova performance epica*, in «Stratagemmi», n. 18, giugno 2011, pp. 67-154. Per l'evoluzione della nuova performance epica nelle manifestazioni pubbliche di giornalisti, scrittori e scienziati, si segnala GUCCINI, *Recitare la nuova performance epica*, in «Acting Archives Review», a. 1, n. 2, novembre 2011, pp. 65-90.

> poetica […]. Così via via il testo originale si è come andato perdendo e ne nasceva un altro, un work in progress alla prova di spettatori sempre diversi, anno dopo anno, in spazi teatrali e non, secondo un procedimento di crescita che ai miei occhi appare come qualcosa di organico, come mi si formasse tra le mani un organismo vivente sempre più ricco e differenziato[12].

In *Corpo di stato* (1998), con una gestione ancora più cosciente dei materiali in campo, Baliani segue il filone dell'impegno civile, rinforzando una tendenza presente in quasi tutti i narratori[13]. Utilizzando la Storia come spazio condiviso, egli affronta il tragico e noto episodio dell'assassinio di Aldo Moro riflettendo sul «rapporto conflittuale tra esigenza di rivolta contro l'ingiustizia e assunzione del ruolo di giustiziere»[14]. La forma antica della trasmissione orale dell'esperienza, contemporanea e bruciante, diventa qui fulcro della scena nella quale la cronaca, l'universo mitico e la reazione in prima persona vestono i panni di una parola necessaria, epica nell'obiettivo totalizzante dell'ascolto che diventa vita: «Ho cercato allora di ritornare laggiù, in prima persona, ricordandomi di me in quei giorni, trovando nelle mie esperienze di allora quelle "piccole storie" che sole possono tentare di illuminare la Storia più grande»[15].

Marco Paolini e Laura Curino condividono una significativa esperienza di formazione con il Laboratorio Teatro Settimo diretto da Gabriele Vacis. Negli anni Ottanta il tratto distintivo della compagnia è quello di concepire la scena come proiezione evocativa dei suoi segni, risultato di intensi percorsi di gruppo[16]. Da questa officina teatrale, già orientata alla riqualificazione degli elementi base dell'equazione attore/spettatore, scaturiscono alcune espressioni di teatro di narrazione che mostrano le tracce indelebili di tale apprendistato e provano quanto il gruppo di Settimo Torinese abbia avuto un ruolo determinante nel gettare le basi del fenomeno[17].

Dopo una serie di spettacoli con la compagnia, Laura Curino approda alla scelta di proseguire individualmente la sua strada alla ricerca del teatro. Dopo un primo esperimento con *Stabat Mater* (1989) insieme ad un piccolo gruppo di compagni di scena (Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Luca Riggio), è con *Passione* (1993) che l'artista giunge ad una dimensione compiuta nella quale definisce la sua carriera di narra-ttrice

---

[12] www.marcobaliani.it (24/04/2019)

[13] L. Bernazza, *Frontiere di Teatro Civile*, Editoria & Spettacolo, Roma 2010; D. Biacchessi, *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Edizioni Ambiente, Città di Castello 2010.

[14] www.marcobaliani.it (24/04/2019)

[15] *Ibidem*.

[16] Per una ricostruzione della storia e l'attività del Laboratorio Teatro Settimo si rimanda, tra i vari contributi, alla sintesi presente in Guccini, *La bottega dei narratori*, cit., pp. 75-107.

[17] In tempi più recenti anche Mariella Fabbris, tra i membri fondatori del Laboratorio Teatro Settimo, ha intrapreso una carriera individuale di narratrice teatrale e da qualche anno porta in giro (soprattutto in appartamenti privati) *Riso angelico*, esperienza narrativo-culinaria per un massimo di 20 partecipanti nella quale il racconto di vicende personali legate all'infanzia procede di pari passo alla preparazione di una pietanza da condividere in un rituale collettivo.

dando corpo e voce ad un tempo popolato di presenze, situazioni e fatti autobiografici o di fantasia[18]. Questa fase artistica consente a Laura Curino di affinare i principi della sua performance epica in alcuni capisaldi:

> una dimensione epica e straniata sottesa alla costruzione del personaggio, che proietta il ruolo dell'attore oltre i limiti della sua mera funzione interpretativa; l'elaborazione dell'atto teatrale come risultato di un lavoro che si arricchisce nel corso di un continuo divenire, sempre aperto a nuove sollecitazioni in corso d'opera; la necessità di mantenere un rapporto dialettico tra vita e teatro; il valore pedagogico che l'esperienza teatrale assume quando l'attore non rinuncia a mostrare la sua verità personale[19].

Passione narra la scoperta della vocazione teatrale dell'autrice/attrice, e la strenua difesa di tale intuizione, sullo sfondo della grigia periferia industriale torinese che ha accompagnato la sua infanzia. La storia raccontata, ricca nelle sollecitazioni ma essenziale nella forma, materializza i quartieri-dormitorio formatisi nel processo di industrializzazione dal dopoguerra in poi, restituisce il suono di alveari di cemento nei quali si mescolano culture e dialetti sradicati. Intere etnie guizzano nei tratti rapidi dei personaggi evocati, ospiti di un paesaggio che appiattisce le diversità nell'isolamento dei meccanismi produttivi.

Chiudono gli anni Novanta *Olivetti* (1996) e *Geografie* (1999) la cui forza risiede nel tentativo di Laura Curino di strappare all'oblio una storia recente di grande impatto sociale (il capitalismo umanizzato della famiglia Olivetti e la crescita dell'Italia nel secondo Novecento), stimolando la memoria degli spettatori attraverso l'intreccio di fatti pubblici e privati. La sfida è quella di suscitare immagini in assenza di elementi e di interlocutori di scena, stabilendo una sottile intimità attraverso una parola complice e aggregante.

Analogo è il solco tracciato anche da Marco Paolini che, però, conquista una posizione più emblematica all'interno del panorama del teatro di narrazione italiano grazie ad un'occasione mediatica. Dopo l'esperienza con il Laboratorio Teatro Settimo, il percorso artistico di Paolini si sviluppa parallelamente all'adozione di altri linguaggi del contemporaneo mediante alcuni passaggi alla radio, al cinema, in televisione e nell'editoria. Tali avvicinamenti alimentano la consapevolezza sui sistemi e i modi di vivere il presente, in una direzione che indugia sulla dimensione dell'incontro e medita sulla necessità di rimodulare il tempo del ricordo, nella vita come nello spazio del teatro, in una rinnovata fiducia nel racconto visionario. La sua produzione si articola secondo tre vettori che, con tratti differenti caso per caso, declinano le possibilità di concepire la relazione teatrale: le narrazioni civili (che si concentrano su tragedie ormai dimenticate), l'affabulazione comica condita di elementi autobiografici (dove è forte il rimando alla memoria collet-

[18] Per una maggiore descrizione del processo compositivo degli spettacoli di Laura Curino si rimanda al sito www.lauracurino.it.

[19] P. SOMMAIOLO, nota introduttiva a L. CURINO, *Appunti sulla costruzione del personaggio*, in «Acting Archives Review», a. I, n. 2, novembre 2011, p. 247.

tiva) e gli spettacoli analoghi con musica (nei quali l'inclusione dell'elemento sonoro è strategia compositiva di base)[20].

Dopo una prima fase nella quale sperimenta la possibilità di dilatare gli elementi minimi della narrazione scenica[21], è con *Il racconto del Vajont* che Paolini sancisce un ruolo determinante per la legittimazione del genere. Rappresentato per la prima volta nel 1994, lo spettacolo racconta il disastro ambientale e la morte di quasi duemila persone nell'ottobre 1963 a causa del crollo della diga del torrente Vajont al confine tra Veneto e Friuli. Un lungo lavoro di documentazione precede le fasi di scrittura dello spettacolo (dal testo *Sulla pelle viva* di Tina Merlin[22] alle cronache, dai dati catastali alle perizie tecniche) che smantella le tesi costruite ad arte e sostenute per anni al fine di eludere gravi responsabilità politiche[23]. Concepito per piccoli luoghi, *Il racconto del Vajont* (conosciuto anche come *Vajont 9 ottobre '63 - orazione civile*) raggiunge la sua massima diffusione solo grazie alla versione televisiva che, a sorpresa, registra un audience altissimo. In occasione del trentaquattresimo anniversario del disastro, il 9 ottobre 1997 Paolini va in diretta su Rai 2 dal luogo del crollo dove, per l'occasione, viene allestito un teatro all'aperto. Una scena vuota, un tavolo, una lavagna per indicare alcuni dati schematici e una sveglia per scandire il tempo, sono gli unici elementi sui quali si basa l'esibizione sia teatrale che televisiva; eppure sono sufficienti a scatenare un evento di massa, inaspettato o forse sperato, che trova nel senso dell'orazione civile la sua potenza coesiva. L'attore/autore organizza la testimonianza e la memoria ripercorrendo a ritroso le fasi che dalle conseguenze del disastro risalgono ai fatti reali, ai responsabili, alla società dei primi anni Sessanta, al momento tragico in cui vengono spazzati via quattro paesi. Paolini riesce a rievocare sulla scena una storia, semplice e densa, che include tensione politica e slancio interiore sulla base di una fisicità verbale che travalica i confini del palcoscenico per irradiarsi nello spazio virtuale televisivo: il coinvolgimento del pubblico è totale sul piano etico, civile ed emotivo[24]. Con *Appunti foresti* (1994) e *Il Milione* (1999) Paolini, in alternanza a produzioni di dichiarato impegno civile, inaugura un ciclo di narrazioni che si pongono come osservazione del mondo e domanda incessante sulle possibilità del teatro, affinando una tecnica che diventata modello esemplare.

Già dalle esperienze dei primi artisti di teatro di narrazione, qui sommariamente trattate, si conferma la forma aperta della nuova performance epica. Le finalità di singoli

[20] Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., pp. 173-174.

[21] Paolini inaugura la prima fase dell'attività autonoma di narratore teatrale con *Album*, definizione che racchiude cinque spettacoli compresi tra il 1987 e il 1999 (qualcuno dei quali rivisitato nel decennio successivo): *Adriatico* (1987), *Tiri in porta* (1990), *Liberi tutti* (1992), *Aprile '74 e 5* (1995), *Stazioni di transito* (1999).

[22] T. Merlin, *Sulla pelle viva*, La Pietra, Firenze 1983 (I edizione). Il testo ha avuto altre quattro edizioni di editori diversi.

[23] Questa volta lo spettacolo si avvale della collaborazione alla scrittura di Gerardo Guccini e Alessandra Ghiglione, mentre la regia è di Gabriele Vacis.

[24] I materiali dell'attività di Maro Paolini sono rintracciabili organicamente nel sito www.jolefilm.com, società che costituisce il luogo di elaborazione e di produzione dell'attività dell'artista in ambito teatrale, editoriale, cinematografico e del settore audiovisivo.

processi non possono essere ridotte ad una presunta riscoperta della parola, all'esigenza di una piattaforma di denuncia sociale o al desiderio di rivitalizzare la cultura popolare. Né le tecniche e gli stili sviluppatisi convergono in una scelta unica sul piano compositivo e recitativi. Gli artisti che hanno schiuso tale orizzonte, nonché la nutrita schiera di protagonisti che nel tempo ha generato significative produzioni in questa direzione, provano con il lavoro sul campo l'impossibilità di cedere a pericolose generalizzazioni. Ma un dato enunciato in premessa risulta certamente unificante: il teatro di narrazione ha per oggetto il reale e, nelle sue declinazioni riflette le trasformazioni sociali come un sensore che registra il flusso della storia e lo trasforma nello spazio immaginifico del teatro.

Gennaro Sgambati

Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema

Nel saggio *Fascismo. Storia e interpretazione*, lo storico Emilio Gentile elabora una complessa definizione della parola fascismo. La definizione, composta da più punti in primo piano, si conclude in questo modo: l'obiettivo del fascismo è quello di «plasmare l'individuo e le masse attraverso una rivoluzione antropologica, per rigenerare l'essere umano»[1].

Spinto anche dalle reminiscenze futuriste, il fascismo – stando alle parole dello stesso Gentile – cerca di dar vita ad una società nuova, in opposizione alle dinamiche passatiste. In questo scenario, le espressioni artistiche assumono rilevanza primaria, non soltanto per questioni inerenti alla propaganda: l'arte, vista come identità culturale di un popolo e della sua storia, deve mostrare i caratteri fondanti di un'epoca rivoluzionaria.

Il rapporto tra arte e fascismo è stato a lungo al centro del dibattuto sociopolitico, non solo durante gli anni del Secondo Dopoguerra. Il Ventennio, infatti, è stato caratterizzato da contribuiti ed interventi di intellettuali che spingevano per una presenza massiccia del potere temporale all'interno della sfera creativa. Queste le parole di Alessandro Pavolini:

> Finalmente, ecco che degli artisti che espongono dei programmi politici, che si battono, che fanno di tutto per essere un elemento vistoso e primario della vita nazionale, della vita popolare […], il fascismo […] va sempre più riportando gli artisti italiani alle condizioni spirituali meglio adatte – secondo la tradizione italiana – al loro lavoro[2].

A tale voce farà eco quella di Mario Puccini:

> Un'arte fascista sarà possibile nasca, perché lo spirito della razza è oramai essenzialmente fascista. […] E questa è l'ora […] di un'arte fascista, vale a dire un'arte che migliori la razza ed insieme la esprima[3].

---

[1] E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 68.
[2] A. Pavolini, *Dell'Arte Fascista*, in «Critica Fascista», n. 21, 1926, p. 395.
[3] M. Puccini, *Un'arte fascista*, in «Critica Fascista», n. 23, 1926, p. 435.

Di «arte fascista» parla anche Massimo Bontempelli, sempre nel 1926 in un articolo pubblicato su *Critica Fascista*. Lo scrittore, definendo il fascismo non come «un partito o un atteggiamento politico […], ma come un orientamento di vita»[4], delinea i campi di intervento del Regime nella sfera delle arti. A partire dal 1925, il governo mussoliniano, dopo aver inaugurato la stagione dittatoriale, sente la necessità di sviluppare un'estetica inedita che possa essere garanzia di un percorso politico in rottura con le precedenti fasi storiche della nazione. Il fascismo, dopo essersi premurato della morte dell'uomo vecchio, si impegna a crearne uno nuovo a sua immagine e somiglianza.

Parlare di «arte fascista» è quindi più che mai lecito, considerando i tratti comuni che diverse esperienze creative ebbero lungo tutto l'arco degli anni Trenta.

Il vocabolo migliore per indicare la caratteristica principale per ogni forma di rappresentazione promossa dal fascismo – come sottolineato da Ruth Ben-Ghiat[5] – è realismo. Il realismo si sviluppa «nei primi anni Trenta come un tentativo messo in atto dagli intellettuali italiani per la creazione di una cultura identificante il fascismo come "terza rivoluzionaria via" tra il capitalismo ed il Marxismo»[6]. Ancora, l'arte realista nasce come risposta «ai problemi contemporanei di stampo morale e sociale per promulgare nuovi valori antiborghesi ed un nuovo codice di comportamento». Il potere temporale sceglie, quindi, l'indirizzo realista per mettere in atto la sua opera di trasformazione dell'individuo, da cittadino italiano a cittadino fascista. Il pensiero dell'uomo non deve essere più focalizzato sugli ideali che hanno caratterizzato la società tra fine Ottocento ed inizio Novecento, ma deve sposare con entusiasmo il percorso inedito presentato e pubblicizzato dalla gerarchia mussoliniana.

Al realismo si ispirano i principali progetti artistici teorizzati dal fascismo per la nascita di una nuova estetica delle arti e per la creazione di una rinnovata identità civile. In studi attualmente in corso, Francesca Billiani e Laura Pennacchietti[7] analizzano i punti in comune tra l'ampia produzione architettonica degli anni Trenta ed il disegno – rimasto tale – di un originale romanzo di stampo fascista. A questi due campi, è necessario aggiungerne un terzo, il cinema, dato che in linea con il contributo delle avanguardie e con il successo sempre maggiore delle arti visive in Europa ed in Occidente, il fascismo cerca di creare anche una sua precisa e definita cultura cinematografica.

I tre progetti portati avanti dal fascismo – architettura, cinema e letteratura – hanno avuto esiti e fortune diverse. Non vi è alcun dubbio sul fatto che l'architettura rappresenti il successo maggiore del regime nel corso del suo ventennio. Non allo stesso livello, invece, furono gli esiti per produzione cinematografica e letteraria. A caratterizzare però

[4] M. BONTEMPELLI, *Arte fascista*, in «Critica Fascista», n. 22, 1926, p. 416.

[5] R. BEN-GHIAT, *Fascism, Writing and Memory: The realist aesthetic in Italy, 1930-1950*, in «The Journal of Modern History», n. 67, 1995, pp. 627-665.

[6] Ivi, p. 631.

[7] È attualmente in stampa il volume *Architecture and The Novel under the Italian Fascist Regime* curato da Francesca Billiani e Laura Pennacchietti per la casa editrice Palgrave Macmillan Ltd.

le tre esperienze vi fu un dibattito comune su numerose riviste di genere[8] basato proprio sull'identificazione dei caratteri della cultura realista.

Sono due i dogmi principali sposati dall'arte fascista: la razionalizzazione della creazione ed un rapporto univoco tra lo spazio ed il tempo. Rinunciando ad ogni contributo estetico avanguardistico, l'arte fascista vuole essere un'arte asciutta in cui non vi sia alcun gusto barocco o ornamentale. La materia rappresentata – sia essa parola, immagine o costruzione edilizia – doveva essere poi incastrata nel presente con un'unione ben definita tra la categoria dello spazio e quella del tempo.

Principale esponente del movimento architettonico che si apre il Italia a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta è Giuseppe Terragni. Con il Terragni, prendendo in prestito le parole di Alberto Pireddu, la semplicità diviene «sugello di verità ed è al centro di una lunga ed incessante ricerca» il cui modello di riferimento non poteva non essere «il materialismo costruttivo degli antichi romani»[9]. L'ornamento viene rifiutato e «rivela la propria inadeguatezza, divenendo oggetto di un'apologia che si chiude con il riconoscimento di un'impossibilità»[10]. Il punto di partenza della ricerca artistica di Terragni è «il superamento di quel Novecento» in cui erano vivi «medievalismi e modanature»[11]: in questo senso la Casa del Fascio di Como rappresenta, come espresso da Bruno Zevi, «la pietra miliare della nuova architettura fascista»[12] e del nuovo cittadino fascista. Costruita in un'area geometrica proporzionale ed assortita in base ai principi cardine della sezione aurea, la Casa del Fascio è l'infrastruttura simbolo della corrente razionalista: il progetto, come tutte le strutture edificate nel corso storico del Regime, ambiva alla maestosità e all'efficienza, eliminando ogni genere di ricercato manierismo. L'essenzialismo della Casa del Fascio è caratterizzato da un utilizzo estremo delle proporzioni e del numero: l'intero progetto «si basa su rapporti geometrici e numerici che definiscono gli elementi principali della composizione»[13]. L'equilibrio tra le parti (il contorno della facciata, i vuoti delle finestre, l'altezza dei piani) deve essere perfettamente bilanciato. Il desiderio di creare spazi per la quotidianità si unisce quindi alla perfezione di uno stile asciutto, poco ornamentale e sfarzoso, basato su elementi concreti e oggettivi come numeri e forme geometriche.

Il successo del progetto architettonico italiano durante gli anni Trenta può essere giustificato proprio dalla nozione stessa che assume la parola architettura. Questa abbandona le sue istanze di espressività e diviene esercizio armonico e matematico. Il

[8] Come indicato da Francesca Billiani, le principali riviste in cui prese vita il dibattito sul realismo furono *Saggiatore*, *Quadrante*, *Orpheus* ed *Occidente*. Cfr. F. Billiani, *Documenting the Real Across Modernity in the 1930s: Political and Aesthetic Debates Around and About the Novel in Fascist Italy*, in «Italian Studies», vol. 71, n. 4, 2016, pp. 477-495.

[9] A. Pireddu, *In Abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*, Firenze University Press, Firenze 2013, p. 9.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*.

[12] B. Zevi, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 70.

[13] Pireddu, *In Abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*, cit., p. 41.

fascismo non vede nell'architettura un fine, ma piuttosto un mezzo fondamentale per arrivare al vero fine: la costruzione. L'architettura, secondo lo stesso Pireddu può essere quindi definita come «il punto di arrivo di un percorso di ricerca che, indagando sul carattere dei materiali, sulle possibilità di nuovi schemi costruttivi, si avvale del ritmo e della geometria per organizzare gli spazi»[14].

Il progetto architettonico fascista nell'Italia degli anni Trenta è quindi vincente, non soltanto per i grandi sforzi in termini di investimenti pubblici, ma anche per l'aver sposato dei caratteri fortemente identitari, caratteri che cinema e letteratura, al di là delle svariate postulazioni, non riuscirono mai ad esprimere.

Il cinema è per il fascismo, tra le varie arti, forse quella più rilevante per il suo essere contemporaneo, di immediato impatto, espressivo e popolare. Lo stesso Mussolini con la sua celebre sentenza – giornalistica più che politica – «il cinema è l'arte più forte» propone un chiaro indirizzo verso quello che doveva essere il rapporto del Regime con la prorompente corrente che si stava sviluppando nei primi anni del secolo in Europa ed oltre Oceano. Come ben definito da Giacomo Manzoli, «primo tra i dittatori novecenteschi ad aver compreso sino in fondo le potenzialità del nuovo mezzo», Mussolini «offrì sostegno a coloro che proponevano un uso sistematico del cinema a scopo propagandistico»[15].

Nel 1924 il governo finanziò la nascita dell'Unione Cinematografica Educativa, meglio conosciuta come Istituto Luce, l'organo di «diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche»[16]. Nel 1932 si tenne la prima edizione della Mostra Internazionale d'arte cinematografica a Venezia: la mostra, che fu fortemente voluta dal gerarca Giuseppe Volpi de Misurata, rappresentò il primo festival di genere in Europa. Nel 1935, invece, fu creato il Centro Sperimentale di cinematografia in quel di Roma, «la prima grande scuola del cinema italiano»[17] in cui prese vita l'elaborazione teorica del cinema fascista.

Nonostante questi e ben altri investimenti economici, a differenza del progetto architettonico, il progetto cinematografico del fascismo non può dirsi idealmente realizzato. Il dibattito su ciò che doveva essere il film fascista caratterizzò a lungo la fine degli anni Venti e tutti gli anni Trenta, ma non approdò mai in una sua piena realizzazione.

Il film del nuovo cittadino fascista doveva guardare, in linea con la direttrice comune del realismo, al mondo della quotidianità, della semplicità. La pellicola nel dibattito teorico doveva essere espressione degli spazi cittadini vissuti dall'individuo e doveva saper descrivere i suoi tempi e le sue azioni. La realizzazione concreta di una corrente «realista» del cinema non vide quindi mai la luce; piuttosto – anche grazie al forte impatto visivo – gli apparati statali che controllavano la produzione scelsero una più semplice e scontata forma di cinema autocelebrativo per il potere fascista. In quest'ottica si può spiegare la messa in scena di titoli come *Camicia Nera* di Giovacchino Forzano nel 1933

[14] *Ibidem*.
[15] G. MANZOLI, *Cinema e Fascismo*, in «E-Review», n. 6, 2018, p. 1.
[16] Regio Decreto Legge, 5 Novembre 1925, n. 1985, art. 1.
[17] MANZOLI, *Cinema e Fascismo*, cit., p. 3.

e di *Vecchia Guardia* di Alessandro Blasetti nel 1934. Forti influenze sulla creazione cinematografica arrivano anche dagli impulsi imperiali del governo: si creò in tal senso una vasta produzione di lungometraggi a sostegno delle campagne coloniali. Nel 1935 iniziò la distribuzione di *Aldebaran* dello stesso Alessandro Blasetti, mentre nel 1938 fu il turno di *Luciano Serra Pilota* di Goffredo Alessandrini. Questi film, sottolinea ancora una volta il Manzoli, mettevano in risalto «le imprese belliche iscritte nella logica di un melodramma maschile» ed allo stesso tempo ponevano l'accento su quell'eroismo militare «che porta al riscatto di individui che in passato avevano smarrito la loro anima»[18]. A fronte di un successo discreto in termini di numeri e di incassi, tal genere di film non tenne fede a quella che era la tesi programmatica del fascismo sulla realizzazione di una stagione realista.

Le ragioni che hanno portato ad una non piena realizzazione del progetto cinematografico fascista sono essenzialmente due. La spinta eccessiva verso il fronte propagandistico dell'azione di governo e dei suoi protagonisti finì per sminuire la ricerca di una rappresentazione fedele del popolo e della sua quotidianità. In seconda istanza poi, in un'ottica di comparazione con quello che fu il destino del romanzo, non deve essere dimenticata la forte presenza straniera nel mercato cinematografico nazionale. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, i numeri indicano una massiccia ascendenza americana tra gli spettacoli trasmessi nei cinematografi. Il rapporto medio tra film italiani e film stranieri alla vigilia degli anni Trenta è di 100:1: solo nel 1931 il Regime interviene con politiche protezioniste verso le produzioni nazionali, ma ancora nel 1938, sostenuti anche da una massiccia opera di distribuzione globale, i film statunitensi rappresentavano il 73,5% degli incassi. Una virata verso un mercato esclusivamente nazionale si ha solo nel 1939 quando i lungometraggi stranieri scendono da 162 a 64 unità sino ad arrivare a quota 36 nel 1940[19]. Gli anni della Seconda Guerra Mondiale penalizzarono tutto il settore della cinematografia, portando al fallimento anche gli ultimi tentativi di un disegno identitario rappresentante il popolo fascista.

Il progetto romanzo, all'alba del fascismo, proprio come il cinema nasceva sotto i migliori auspici. Considerata l'arte per eccellenza del popolo italiano, il fascismo cercò in svariate occasioni di promuovere una stagione letteraria che potesse esaltare gli ideali del nuovo periodo politico, partendo dai fasti della tradizione. A differenza di architettura, cinema e delle altre arti visive, con la letteratura e con il romanzo non si cercò di rompere con il passato per creare qualcosa di nuovo. Ne sono testimonianza queste parole di Soffici:

[18] Ivi, p. 5.

[19] Nel 1939 entra in vigore la Legge Alfieri che censura difatti la distribuzione dei film stranieri. Dal 1939 molte case cinematografiche americane non diffondono più i loro lungometraggi in Italia. A causa della Legge Alfieri,film quali *Via col Vento*, *Il mago di Oz* e *Il conte di Essex* vennero presentati al pubblico solo nel Secondo Dopoguerra.

> È la letteratura, è l'arte che non può dirsi reazionaria né rivoluzionaria perché riunisce in sé l'esperienza del passato e la promessa dell'avvenire; è la letteratura, è l'arte dell'equilibrio e della probità, è la letteratura è l'arte che si può insieme denominare materialistica e idealistica perché la materia e lo spirito vi hanno la loro parte quali termini imprescindibili di vita; che, né nuova, ne tradizionalistica,né romantica, né classica, ne pesante ne leggera, ne culturale, ne tutta istintiva, contempera in se gli estremi di ogni esperienza, e tonde cosi alla sincera espressione dell'anima del creatore, cioè allo stile, ed alla perfezione […] la letteratura, e l'arte, in una parola, italiana, quale fu nei tempi antichi e moderni quale si rivela quando c'è – nell'opera dei contemporanei; quale riappare qua e la nelle produzioni odiernissime; e quale sarà sempre. Il Fascismo, che vuol dire Italia, ha posto implicitamente fra i principi del suo programma i principi di quest'arte[20].

Anche grazie ai numerosi intellettuali che appoggiarono da subito o in corso d'opera la causa del fascismo, il dibattito sulla letteratura, e nella fattispecie su ciò che doveva essere il romanzo del cittadino italiano, durò molti anni. Lo stesso Mussolini, a più riprese, entra nella questione: in un discorso pronunciato dinanzi alla Società degli Scrittori Italiani nell'Aprile del 1933, il capo del governo lodò il ruolo degli scrittori all'interno della società italiana ed incoraggiò gli stessi ad «immergersi nella vita e non a distanziarsi da essa»[21]. Le parole di Mussolini indicano una via e non a caso queste furono riprese anche da Quadrante, uno degli organi di stampa maggiormente attivi per la postulazione delle caratteristiche del nuovo romanzo nazionale[22].

Il progetto per la creazione del romanzo, però, rimase tale, trovando spazio – solo in forma puramente teorica – all'interno di svariate riviste culturali della nazione. La rivista Occidente, ad esempio, per un periodo ampio a cavallo tra anni Venti ed anni Trenta, si impegna a dedicare almeno un articolo a pubblicazione sulla questione del romanzo. All'interno dei diversi numeri, ebbero grande portata i discorsi di Umberto Barbaro[23] i quali indicava per il romanzo una via di incontro con il cinema. Il novel, stando alle parole di Barbaro, non poteva non tener testo delle nuove tecnologie (tra cui proprio il cinema)[24] ed era chiamato ad una forma di adattamento, tanto nella trama quanto nella forma: la trama doveva rispecchiarsi alla quotidianità dell'essere, mentre la forma da rappresentare era quella di un tempo presente, di breve durata ed attuale[25].

Secondo il punto di vista di Barbaro «il nuovo romanzo deve entrare in contatto con il reale» e con la quotidianità del suo protagonista; allo stesso tempo il romanzo deve

---

[20] A. SOFFICI, *Arte Fascista*, in «Critica Fascista», n. 20, 1926, pp. 384-385.

[21] BEN-GHIAT, *Fascism, Writing and Memory: The realist aesthetic in Italy, 1930-1950*, cit., p. 655.

[22] *Ibidem*.

[23] BILLIANI, *Documenting the Real Across Modernity in the 1930s*, cit., p. 480.

[24] BEN-GHIAT, *Fascism, Writing and Memory: The realist aesthetic in Italy, 1930-1950*, cit., p. 647.

[25] Come si evince nel saggio di Ben-Ghiat, Umberto Barbaro, a differenza di illustri esponenti dell'ambiente letterario come De Micheli, non sposa mai in pieno la causa fascista. Le sue posizioni di comunista dissidente sono palesi lungo tutto l'arco del Ventennio ed anche nei primi anni del Dopoguerra. Cfr. *Ibidem*.

essere portatore di un'etica artistica che sia in grado di ricongiungere il lettore con una nuova moralità. Lo scrittore, d'altro canto, ha il solo compito «di infondere speranza nel suo lettore»[26].

I contributi di Barbaro e la sua ossessiva ricerca di quotidianità nel sistema romanzo furono avallati ed integrati anche da altri critici. Sempre su Occidente, in uno dei suoi interventi, Umberto Forti guarda a quelle che dovevano essere le tecniche guida dei nuovi spazi letterari, facendo notare che una cultura basata sulla ricerca strenua di elementi ricercati e manieristici era simile «alle vecchie case Umbertine, che avevano due salotti, molte cose di pretesa, ma nemmeno una stanzetta da bagno»[27]. Anche Talarico segue questo indirizzo quando, sulla medesima rivista, indica che il romanzo fascista deve evitare di cadere in qualsivoglia «scivolone morale, intellettualismo o sentimentalismo» e che la sua struttura deve tenersi alla larga da una «mirabolante tecnica contrappuntistica». L'intervento del Talarico si chiude con una domanda, rivolta al lettore ma soprattutto ai colleghi: «Cosa si aspetta dunque, perché non costruire davvero, subito?»[28].

Le indicazioni teoriche sulla costruzione del nuovo romanzo italiano non trovarono vere proiezioni pratiche. Non è possibile identificare nel Ventennio fascista un romanzo che sia manifesto dell'ideologia mussoliniana e della sua azione politica. In una prospettiva più ampia però è possibile analizzare due testi che rispecchiano, almeno in parte, le nozioni guida per la creazione del nuovo romanzo.

Gli studi di Ben-Ghiat hanno approfondito le vicinanze formali tra il mondo del realismo preso a modello negli anni Trenta e gli *Indifferenti* di Moravia. In una storia costruita e vissuta da «due ultimi» come Carla e Michele, incapaci di reagire alla brutalità di una società spudoratamente borghese ed alla sua falsità, si delinea lo scenario di un racconto individuale in cui il singolo è portato a relazionarsi con quegli ideali corrotti facenti riferimento ad una totale mancanza di coscienza. Carla e Michele sono chiamati a sopravvivere contro il potere di una storia avversa, dominata da figure come quelle di Leo, uomini sublimati dal gusto della predominanza, dall'ipocrisia e dalla voglia di agire con furbizia secondo uno schema di azioni predeterminato. Nel pieno della loro indifferenza verso il mondo, Carla e Michele si fanno loro malgrado portatori della denuncia di «una moralità borghese»[29] che ha spinto l'uomo verso il totale estraniamento da ogni sentimento e da ogni passione.

Più che nella trama, sciolta da un legame reale con il regime fascista, il testo di Moravia si fa portatore delle tecniche del nuovo romanzo. Lo sviluppo narrativo si concentra sull'unità tra spazio e tempo – come previsto anche dall'architettura razionalista – grazie ad un intreccio concluso in tre giorni. Allo stesso tempo la scrittura adottata da Moravia evita ogni richiamo ai barocchismi ed alle scelte d'avanguardia, proponendo – in controtendenza rispetto al gusto artistico del tempo – uno stile scarno ed antilirico.

---

[26] U. Barbaro, *Considerazioni sul Romanzo*, in «Quadrivio», vol. I, n. 1, 1932.

[27] «Occidente», n. III, 9, 1934, p. 7.

[28] «Occidente», n. II, 3, 1933, p. 9.

[29] Ben-Ghiat, *Fascism, Writing and Memory: The realist aesthetic in Italy, 1930-1950*, cit., p. 643.

L'apparato narrativo messo in atto da Moravia indica chiaramente la «necessità di linearità e chiarezza»[30]: ciò lo si evince anche dalla strategia di racconto. Il narratore giustappone monologhi interni e scene in terza persona al fine di delineare ciò che i personaggi pensano e ciò che i personaggi esprimono. La descrizione degli spazi interni, al tempo stesso, è necessaria per entrare in contatto con i caratteristi: se la stanza di Carla è iscritta in «una luminosa e speciale luce bianca con mobili di basso profilo», lo spazio vitale della pretenziosa Lisa «da un primo punto di vista appare puro ed innocente […], ma ad uno sguardo più approfondito rivela tende lacerate, cornici rotte, libri impolverati, […], corruzione»[31].

Un ulteriore sviluppo di romanzo realista porta la firma dello stesso Umberto Barbaro che tanto si era speso per l'identificazione dei caratteri del novel italiano. Nel 1931 Barbaro conclude i lavori su *Luce Fredda*, un romanzo corale i cui fondamenti si basano ancora una volta sulla descrizione dell'individualismo.

A differenza de *Gli Indifferenti*, in *Luce Fredda* non vi è una trama coesa, quanto piuttosto una composizione di istantanee necessarie per la descrizione dell'uomo borghese. La tecnica utilizzata dello scrittore è quella cinematografica con i montaggi dei diversi personaggi che vivevano la Roma contemporanea. La storia parte nel 1922, nei mesi che anticiparono la Marcia sulla Capitale ed il primo protagonista è Sergio, anch'esso un indifferente, che proprio come Michele si chiede come sia possibile creare «un nuovo codice morale indipendente ed al tempo stesso migliore di quello attualmente in auge»[32]. Susseguono poi le figure di Maria, figlia di un eroe di guerra che sfoga la sua frustrazione nell'alcolismo, e Lorenzo, giovane personaggio dall'animo spurio di qualsivoglia ideale il cui impulso vitale si basa esclusivamente sulla scalata sociale.

Gli attori che si muovono nella cornice di Barbaro rappresentano istanze vuote, uomini e donne in cerca di un posto in un tempo, quello della borghesia, che in nome di una miglior condizione materiale metteva il personaggio dinanzi alla sua solitudine ed alla sua infelicità.

La scelta di criticare la società borghese era una scelta in linea con quel modello di terza via tracciata dal fascismo. Tuttavia, i lavori letterari degli anni Trenta, pur avendo un forte ascendente sulla descrizione dell'individuo e dell'uomo nuovo non rappresentano per il fascismo un prodotto identitario rispetto ai suoi ideali.

Il fallimento del progetto romanzo per il fascismo ha diverse ragioni. In prima istanza si conferma nel primo Novecento la difficoltà della letteratura italiana nel pareggiare l'offerta artistica delle altre nazioni. Nonostante gli illustri modelli ottocenteschi, da Foscolo a Verga, il romanzo in Italia nel Novecento continua ad essere posto in secondo piano, anche a causa popolarità dei corrispondenti novel stranieri.

La difficoltà del fascismo nel creare un sistema romanzo nel paese nasce, infatti, anche dalla forte richiesta di titoli stranieri. Il mercato delle traduzioni tra il 1920 ed il

[30] Ivi, p. 642.
[31] A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2016, p. 26.
[32] BARBARO, *Luce Fredda*, Grifo Edizioni, Montepulciano 1990, p. 157.

1940 porta a numeri di grande rilievo. Dagli archivi Mondadori si evince che nella prima metà degli anni Trenta, i libri in traduzione pubblicati dalla casa editrice si attestavano ad una percentuale dal 47% al 53%[33]. A differenza delle altre nazioni, inoltre, in Italia il mercato editoriale aveva numeri molti esigui. Basti solo pensare, che tanto in Germania quanto nel Regno Unito, di anno in anno la circolazione di libri era in esponenziale aumento: agli inizi del quarto decennio del Novecento a Londra si contavano più di 23.000 titoli in stampa.

A complicare la circolazione del romanzo, nella seconda metà degli anni Trenta, vi furono poi più ampie politiche censorie che colpirono tanto testi di origine straniera, tanto testi di origine italiana. Con la promulgazione delle leggi razziali nel 1938 si apre per il regime una nuova fase di controllo e di censura per le opere non gradite. Gli editori, spinti da interventi perentori dello stesso Mussolini[34], furono costretti alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale ad un rigido controllo delle loro pubblicazioni. Quello che viene descritto da Francesca Pelini come «un rogo senza fuoco e senza fiamme»[35] provoca una contrazione dell'intero mercato: per rispettare le volontà di censura verso quegli autori scomodi, le case editrici ritirano dalla fruizione pubblica un numero elevato di romanzi e opere letterarie potenzialmente invise al fascismo.

La mancata realizzazione di un progetto romanzo, a fronte di un ampio apparato teoretico, rappresentò per il regime fascista uno dei fallimenti maggiori. La stagione neorealista che si affermò, nel cinema e nella letteratura, già a partire dai primi anni del Secondo Dopoguerra fu una beffa ancor più atroce.

[33] Billiani, *Documenting the Real Across Modernity in the 1930s*, cit., p. 487.
[34] F. Pelini, *Censura fascista, editoria ed autori ebrei*, in «Quaderni Storici», vol. 35, n. 104, 2000, p. 527.
[35] Ivi, p. 531.

Antonio Sichera

Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini

1. *Agli albori del moderno: la santità contro la* Bildung

Nella sua rappresentazione vulgata, lo spazio letterario moderno e contemporaneo appare di norma come un territorio ideale per l'esplorazione delle possibilità più inquiete e problematiche dell'esistenza, fino alla frammentazione del sé o all'espressione di una soggettività avversa quasi per statuto alla verità e al bene comunemente intesi. Per usare una metafora ottica, è come se fossimo di fronte ad un corpo 'incline' al nero, che assorbe la luce senza rifrangerla, strutturalmente inadatto cioè a riversare sulla vita i raggi luminosi di una bellezza intrisa di bontà e di una levità ingenua e benedetta. A partire da premesse siffatte, un discorso sul tema della santità nella letteratura sette e otto/novecentesca potrebbe sembrare anacronistico se non totalmente fuori luogo. Eppure, proprio in ciò che è laterale, a prima vista incongruo e marginale, si nascondono spesso punti di vista inediti e profondamente istruttivi rispetto ad una vicenda culturale considerata nel suo complesso.

Basti pensare alla polarizzazione estrema tra la *Bildung* aurorale del soggetto moderno e l'epifania della santità più tradizionalmente cattolica che si manifesta con potenza nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, alla fine del Settecento, in piena Rivoluzione francese. Da un lato c'è infatti il lento processo di formazione su base estetica del giovane teatrante sotto la guida inconsapevole della Società della Torre (secondo le parole rivelatrici del forestiero «Ognuno ha in mano la propria felicità, come l'artista ha la materia grezza, che è *lui* a plasmare in una certa forma»)[1], dall'altro si trova la relazione cordiale e filiale di Wilhelm con Mignon, che presenta i caratteri tipici di una santità eroica e nativa:

> Intanto si sentiva sempre più incantato dall'aspetto e dal carattere di Mignon. In tutto il suo modo di comportarsi c'era qualcosa di singolare. […] Wilhelm aveva anche osservato

[1] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, tr. it. di A. Rho e E. Castellani, Adelphi, Milano 2006, p. 60; il testo tedesco di riferimento, da cui sono tratte le citazioni in tedesco, è *Wilhelm Meisters Lehjahre. Ein Roman*, herausgeben von Goethe, Frankfurt und Lepzig, 1795-1796.

> che aveva per ognuno una maniera diversa di salutare. Da un po' di tempo lo salutava con le braccia incrociate sul petto. […] parlava un tedesco stentato, frammisto a parole francesi e italiane. Nel suo servizio era instancabile e s'alzava col sole; la sera invece scompariva per tempo, dormiva in una stanzetta sulla nuda terra e non c'era verso di indurla ad accettare un letto o almeno un pagliericcio. Wilhelm la trovava spesso intenta a lavarsi. Anche i suoi abiti erano puliti, sebbene fossero quasi tutti adattati alle sue misure e rattoppati due o tre volte. Gli riferirono pure che tutte le mattine andava prestissimo a messa, ed egli una volta la seguì: la vide inginocchiarsi col rosario in un angolo della chiesa e pregare con fervore. Mignon non s'accorse di lui, che tornò a casa in preda a mille pensieri su quella creatura, senza però riuscire a farsene un'idea precisa[2].

Mentre muove i primi ignari passi del proprio percorso iniziatico, fondato su una ricerca tutta individuale (*Jeder hat*) del possesso della felicità (*sein eigen Glück*), frutto della lavorazione estetica (*wieder Künstler*) della materia grezza della vita, in vista di una forma singolare (*zu einer Gestalt umbilden will*), Wilhelm è istintivamente attratto dalla figura di una giovinetta (figlia di un monaco di nome Agostino) che non esibisce alcun segno di grazia corporea e linguistica, nessuna *kalokagathia*, ma nella sua forma spontanea (una *Gestalt* sì, ma non *umgebildet*), nella sua stessa essenza (*Wesen*), mostra una declinazione eminentemente relazionale dello *Jeder* (*für Jeden*), perché intrattiene con ognuno un rapporto speciale (*eine besondere Art*); vive nella dimensione del cuore, come testimoniano le braccia incrociate sul seno (*die Brust*), nel suo saluto a Wilhelm; pratica in maniera indefessa il servizio (*seinem Dienste*); è nitida dentro (*reinlich*), in forza di una igiene dell'abito riflesso di un'igiene dell'anima (chiaro contrappunto dei vestiti un po' sporchi di Philine); dorme a contatto con la terra nuda, a dire la sua umiltà sorgiva, la sua autenticità senza mediazioni; professa una religiosità cattolica di stampo antico (ben diversa dal pietismo gnostico dell'«anima bella» dei *Bekentnisse einer schönen Seele*), fatta di preghiera in ginocchio e di messa quotidiana. Una santa ragazzina, insomma, simbolo di un *ordo traditionis* in cui l'esistenza si spende per altri, si affida spontaneamente a Dio e non si costruisce, non si 'fa': Mignon è l'antitipo della *Bildung*, spezzato nell'intimo dall'itinerario di Wilhelm verso lo *status* di soggetto moderno.

Per questo, affinché il giovane Meister compia la sua formazione, Mignon deve morire. Il funerale che le viene dedicato alla Torre, nella Sala del Passato, segna la fine di un equilibrio antico, coincidente con l'ideale stesso della santità sorgiva. La benda d'oro che le avvolge il capo è l'equivalente dell'aureola, e i quattro Fanciulli, che la piangono, nel breve giro di un canto, sono esortati a tornare alla vita: «CORO Fanciulli, tornate alla vita! FANCIULLI Orsù, torniamo alla vita»[3]. L'arte imbalsama il corpo di Mignon e consente la sua conservazione rispettosa in un sarcofago, severo custode della «bella immagine del passato». Il suo tempo è finito. La sua presenza è un relitto glorioso, venerando ma

[2] Ivi, pp. 94-95.
[3] Ivi, p. 514.

inservibile. Colui che emerge dall'agone della modernità incipiente è, quasi suo malgrado, il contrario del 'santo'.

2. *La scrittura confessante: da Manzoni e Fogazzaro a Bernanos*

Se la santità non può albergare nel moderno, perché il modello di vita a cui essa allude contrasta con la *Bildung* degli uomini nuovi, non è difficile immaginare come lungo l'Otto/Novecento il suo vessillo, in maniera esplicita, venga agitato da scrittori dichiaratamente confessanti, legati *apertis verbis* alla fede e alla sua espressione in ambito cattolico. Certo, il discorso sulla santità di romanzieri come Manzoni e Fogazzaro è fortemente condizionato dall'immagine del santo che domina il 'secolo lungo' della modernità. Pur contigua con la nozione originaria di 'sacro', quella di '*sanctum*', almeno nella sua versione biblica, aveva velocemente oltrepassato l'idea tipicamente sacrale della separatezza fascinosa e tremenda del divino per far inclinare il 'santo', anzi il Santo per eccellenza, cioè Dio, verso un avvicinamento all'umano. Tale movimento era divenuto in Gesù di Nazareth prossimità radicale, assoggettata alla violenza del sacro, che l'amore disinnescava col suo apparire come la manifestazione ultima della santità di Dio. In tale contesto, nei primi secoli cristiani, l'appellativo di 'santi' veniva rivolto a tutti i credenti, fratelli di Gesù. Ma passando per il riconoscimento antico della speciale santità dei martiri e per la metamorfosi medievale – che arriva ad annoverare gli angeli stessi tra i santi e ad esponenzializzare l'agiografia, con una conseguente moralizzazione della santità – la modernità si trova a gestire, sotto la pressione papale, un'idea eroica del santo, campione raro di virtù morali altissime. Si tratta di un processo accelerato dalla Riforma e che nel XIX secolo conosce indubbiamente un picco. Il santo è il virtuoso, il santo è l'eroe. Sui miracoli c'è invece una certa diffidenza, per cui questo carattere tipico della santità medievale viene relegato nello sfondo oltre che sottoposto ad un controllo sempre più rigido.

Il modello manzoniano di santità si capisce all'interno di queste coordinate, che costituiscono il *background* teologico ed ecclesiale delle vette morali del romanzo. Non per nulla, infatti, Manzoni mette la sordina al presunto potere soprannaturale dei santi, evocandolo, con una buona dose di ironia, solo nell'episodio della visita di Fra Galdino, che racconta ad Agnese e a Lucia il «miracolo delle noci» operato da Padre Macario, «il quale era un santo»[4]. Al contrario, l'eroismo della santità è centrale nei *Promessi Sposi* ed è naturalmente Fra Cristoforo il personaggio a cui è riservato più frequentemente l'appellativo di «santo», nel senso forte di soggetto dotato di virtù interiore fuori dal comune. Il profilo del frate di Pescarenico si staglia con nettezza nel capolavoro manzoniano, offrendoci un identikit indiretto del santo visto con gli occhi di Don Alessandro.

[4] A. Manzoni, *I Promessi Sposi (1840)*, in Id., *Tutte le opere*, 2 voll., a c. di M. Martelli, premessa di R. Bacchelli, vol. I, Sansoni, Firenze 1973, p. 973.

Fra Cristoforo, che ha «fama di santo», perché riconosciuto tale dalla *vox populi*, è un uomo libero e puro di cuore, che non si lascia bloccare da codici o da regole quando si tratta di soccorrere i bisognosi (si pensi al celebre «*Omnia munda mundis*»[5] sbattuto in faccia a fra Fazio nella notte degli imbrogli), tenero con i piccoli e intrepido con i potenti, che lo temono e lo denigrano (una «testa calda», che «fa poi anche il santo», lo definisce Attilio davanti al Conte Zio)[6]. Egli è soprattutto il *typos* del convertito, di colui cioè che dalle bassure del peccato, inteso come esercizio di orgoglio e di prepotenza, è asceso al traguardo di una santità eroica, altissima, ammirevole: una forma di virtù somma che lo distanzia dalle miserie mondane e dai compromessi degli uomini invischiati nella pania del vivere quotidiano. La sua massima manifestazione avviene a Milano, nel lazzaretto, dove il corpo del santo frate si va spegnendo, speso nel servizio agli appestati, ma «la carità, sublimata nell'estremo dell'opera» si anima di «un fuoco più ardente e più puro»[7] fino a toccare il cuore di Renzo con la memoria incrollabile della vendetta antica e funesta, mutatasi in perdono e misericordia. D'altronde, sulla stessa linea d'onda, ma ulteriormente estremizzata, si snoderà la parabola dell'Innominato – «divenuto santo»[8], secondo la parola della Lucia del *Fermo* –, che compie una escursione vertiginosa dal basso all'alto, abitando prima della conversione la zona più infera dell'esistenza e levandosi poi, una volta guadagnato alla fede dal «santo» cardinale Federigo (da sempre, 'per natura', uomo di Dio), al *summus locus* del dono liberale di sé e delle sue cose.

* * *

Lo schema dinamico dell'elevazione come movimento precipuo della santità si ripete anche in Fogazzaro, nel romanzo esplicitamente dedicato dallo scrittore vicentino alla questione del *sanctum*, *Il Santo* appunto, uscito nel 1905. La storia di Piero Maironi risponde infatti alla semantica distintiva appena descritta. Piero è un uomo che ha tradito il matrimonio legandosi a Jeanne e che da questa perdizione riemerge, innalzandosi progressivamente verso vette mirabili di eroicità. C'è da notare, indicativamente, che mentre la bassura da cui si levano Cristoforo e l'Innominato è quella dell'ingiustizia e della violenza, per Piero si tratta ormai della schiavitù dei sensi, della forza distruttiva dell'eros. È il corpo ad essere identificato come il luogo infimo a cui l'anima deve sottrarsi con il pentimento, la conversione e l'ascesi. Al corpo non si deve pensare: «non pensi al mio corpo»[9]. Non per niente, durante il suo soggiorno presso il monastero benedettino del Santo Speco di Subiaco, Benedetto orbita inconsapevolmente, tramite Don Clemente, attorno alla famiglia Selva, che di lui diventerà ardente sostenitrice. Giovanni Selva, intellettuale inquieto, modernista in cerca di alleanze per la riforma della Chiesa,

[5] Ivi, p. 1016.
[6] Ivi, p. 1104.
[7] Ivi, p. 1246.
[8] MANZONI, *Fermo e Lucia*, in ID., *Tutte le opere*, cit., p. 439.
[9] A. FOGAZZARO, *Il Santo*, Mondadori, Milano 1953, p. 70.

in uno dei suoi libri considera la Purità come la virtù più alta: «Perché il Cristianesimo esalta come un elemento di perfezione umana la rinuncia che contraddice le leggi della Natura, che travaglia l'uomo di lotte fierissime senza giovare a nessuno, che a possibili vite umane chiude la via dell'esistere?»; il punto è interrogarsi su «come nella natura animale inferiore lo stimolo morale si palesi e venga sviluppato in antagonismo con gli stimoli dell'istinto corporeo»[10]. L'eroicità della virtù si manifesta nel *Santo* in forma di resistenza sublime alle pressioni del corpo e di ribrezzo sincero verso il male del mondo. Il distanziamento dalla terra è per Benedetto il corrispettivo del trionfo dell'anima, raggiunto attraverso un esercizio penitenziale di ostinata mortificazione della carne. A tale moto ascensivo partecipa infine anche Jeanne, la donna amante, perduta e miscredente, che giunge alla fede grazie all'*exemplum* e alla missione assegnatale dal suo antico compagno. In maniera poi molto aderente alla visione del suo tempo, Fogazzaro stressa il piano del valore morale a discapito del miracolo. Acclamato dalla folla nel paesino di Jenne, Benedetto fugge proprio a motivo delle attese fuori luogo della gente, che vede e chiede il fatto miracoloso, la guarigione, quale segno sicuro di santità. A Roma, divenuto consigliere del papa e convinto alfiere di un cambiamento profondo di una Chiesa ormai 'ossificata', il Santo muore tra ostilità del potere e riconoscimenti dei puri di cuore (atei o credenti non importa), mostrando nell'azione, ben prima che nella riflessione, la via della trasformazione invocata dai circoli modernisti: «Ci vuole un santo»[11].

* * *

Se Fogazzaro scrive nel pieno della *belle époque*, Georges Bernanos pubblica il *Journal d'un curé de campagne* nel 1936, nel cuore dell'incendio che di lì a poco condurrà l'Europa e il mondo intero alla seconda, terribile deflagrazione bellica. Bernanos, profondamente coinvolto negli avvenimenti del tempo, sente di non poter più concepire la santità nei termini ottocenteschi (perché tali erano ancora quelli fogazzariani, dispiegati prima del 1914, e cioè dell'inizio traumatico del Novecento). Ciò non toglie che sin dalle prime pagine del romanzo si capisca come proprio del senso della santità si tratti nel libro, ma con un tono ben diversamente problematico. Se il curato diarista «da molto tempo *ha* imparato a non confondere più la vera compassione dei santi – forte e dolce – con quella paura infantile che provo per la sofferenza altrui»[12], il parroco di Torcy diffida dell'arpa del giovane David e critica apertamente gli scrittori delle *Vite dei Santi*, che «si figurano che nell'estasi ci si senta al riparo, al caldo e al sicuro come nel seno di Abra-

[10] Ivi, p. 36.

[11] Ivi, p. 50.

[12] L'edizione di riferimento è G. Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, in Id., *Ouvres romanesques complètes*, vol. II, Gallimard, Paris 2015. La traduzione – pur con qualche mio adattamento per mantenere una adesione puntuale al testo francese – è quella di P. Messori in G. Bernanos, *Diario di un curato di campagna*, in Id., *Romanzi e Dialoghi con le carmelitane*, a c. di P. Messori, introduzione di C. Bo, Mondadori, Milano 2006, p. 541.

mo». Perché «a volte non c'è niente di più facile che arrampicarsi fin lassù. Ti ci porta Dio. Si tratta soltanto di restarci e di saper scendere quando è arrivato il momento». E conclude, rivolto al giovane parroco: «Avrai notato che i santi, quelli veri, erano molto in imbarazzo quando tornavano giù»[13].

Il curato che scrive un diario clandestino e beve vino cattivo per reggere l'urto di un ministero ingrato, di una solitudine profonda, di una dedizione potente e incompresa, è agli antipodi dei grandi santi ottocenteschi. Si paragona a loro per prendere atto della sua distanza e sminuire fino al disprezzo l'autenticità del suo sentimento. Tutto ruota, come conferma il parroco di Torcy, attorno al grande tema del basso e dell'alto. La posizione di culmine tipica della buona agiografia mostra ora la corda. Il difficile non sta nell'elevarsi, ma nel saper abitare la bassura. È secondo questa direttrice che la diversa santità del curato si fa spazio nel romanzo. Questo prete bambino costringe il lettore a compiere «la fatica del diavolo» che ci vuole a riconoscere la vera grandezza di un uomo teso a condividere la posizione paradossale dell'essere «in ginocchio davanti al povero, lo storpio, il lebbroso», del collocarsi in basso ad ascoltare le miserie dei cuori di tutti, perché «un dolore vero che scaturisce dall'uomo appartiene innanzitutto a Dio, mi sembra […]. E comprendo tutto il senso nascosto dell'espressione diventata corrente 'essere in comunione con', perché è vero che con questo dolore sono in comunione»[14]. Grazie alla radicalità di questo atteggiamento di condivisione dell'amarezza e del dolore il giovane curato penetra nel cuore devastato della Contessa, facendole balenare quale sia la vera condanna della vita: «*L'Enfer, c'est de ne plus aimer*»[15]; e passato attraverso l'esperienza della notte e della fine dello spirito di preghiera, muore nella casa di un suo ex compagno di seminario ormai spretato, chiedendogli l'assoluzione e mormorando all'orecchio di lui il «Tutto è grazia» di Santa Teresa di Lisieux. Ma non c'è nulla di stoico e di eroico nella morte del curato di Bernanos. L'annunzio lancinante del cancro allo stomaco che lo porterà repentinamente alla tomba gli fa sentire dentro quanto folle sia il suo amore per la vita e come possa essere crudele la distruzione della speranza da parte di un uomo che preconizzi ad un altro una fine certa e senza scampo. E mentre è costretto a rinunziare definitivamente alla «*forme charnelle de l'espérance*»[16], quella forma della speranza scritta nella nostra carne che è la felicità, il giovane prete di Bernanos sperimenta l'affidamento totale, la consegna umile di sé nelle mani di Dio: il santo non è più colui che abita consapevolmente le vette della virtù e si innalza sui peccatori, ma l'inconsapevole testimone della misericordia di Dio, inginocchiato da povero tra i poveri, in basso, sulla terra degli uomini.

[13] Ivi, pp. 546-547.
[14] Ivi, p. 612.
[15] "L'Inferno, è non amare più" (ivi, p. 683).
[16] "La forma carnale della speranza" (ivi, p. 748).

3. In partibus infidelium: *santità e contaminazione, da Dostoevskij a Pasolini*

Per il nostro discorso sulla santità *in partibus infidelium* Bernanos rappresenta un approdo, ma anche un ideale punto di ripartenza. Si potrebbe dire infatti che la visione della santità emergente dai testi dei grandi scrittori dell'Otto/Novecento non ascrivibili alla pratica ortodossa di una fede religiosa si ponga in una continuità profonda con quella del *curé* di Bernanos. Come se l'orientamento espresso negli anni trenta del Novecento in ambito cattolico (non si dimentichi in questo quadro il Graham Green di *The Power and the Glory*, che esce nel 1940) fosse stato anticipato, in una forma ancora più radicale, da alcuni grandi autori che si erano prefissi di schizzare sulla loro pagina il ritratto di un uomo 'buono' fino all'estremo, di un santo insomma.

Tale è certamente il principe Myskin protagonista dell'*Idiota* di Dostoevskji, che esce nel 1868. Il suo itinerario paradigmatico è antitetico a quello del santo di Manzoni o di Fogazzaro, perché va dal *summum* della virtù all'infimo della carne, nel senso di un immergersi e di uno sporcarsi dentro la *sarx* del mondo. Il santo di Dostoevskij non si leva verso l'alto a partire dalla bassura del peccato, ma scende dalla sua differenza morale per contaminarsi nella miseria e nel limite quotidiano degli umani. È l'incarnazione, in una sua versione radicale, la logica dell'*Idiota*. Bastano pochi tratti della storia per rendersene conto. Myskin giunge a San Pietroburgo da un lungo soggiorno in Svizzera, che è stato per lui un autentico dimorare nell'Eden. Lì infatti è sfuggito alla morsa dell'epilessia, nel quadro di una relazione mirifica con i bambini, per lui alfieri entusiasmanti della gioia di vivere, e di una attitudine meravigliosa al racconto, capace di guadagnare i suoi piccoli amici alla causa di Marie, una Maddalena sfigurata, emarginata e ferita dalla durezza degli abitanti del villaggio, che trova in Myskin e nei bambini la dolce compagnia verso la fine della vita. Ma a fare da evento rivelativo e risolutivo dell'esistenza di Myskin è stato il contatto con gli occhi di un condannato a morte. Colui che ha ricevuto la notizia certa della sua morte imminente soffre secondo Myskin la tortura più grande:

> Ora, può darsi che il supplizio più grande e più forte non stia nelle ferite, ma nel sapere con certezza che, ecco, tra un'ora, poi tra dieci minuti, poi tra mezzo minuto, poi adesso, ecco, in quest'istante, l'anima volerà via dal corpo e tu non esisterai più come uomo, e questo ormai con certezza; *l'essenziale* è questa certezza. […] Ma qui questa estrema speranza, che rende la morte dieci volte più lieve, te la si toglie *con certezza*; qui c'è una sentenza e nel fatto che di sicuro non potrai sfuggire sta tutto l'orrore del tormento, e un tormento più forte non esiste al mondo. Voi potete condurre un soldato di fronte alla bocca di un cannone in combattimento e sparargli addosso, e lui continuerà a sperare, ma leggete a questo stesso soldato la sentenza che lo condanna *con certezza*, e quello impazzirà o si metterà a piangere. Chi ha mai detto che la natura umana è capace di sopportare una tal cosa senza impazzire? Perché un simile oltraggio, mostruoso, inutile e vano? […] Anche il Cristo ha parlato di questa tortura e di questo orrore. No, non si può agire così con un uomo![17]

[17] F. Dostoevskij, *L'idiota*, tr. it. di G. Faccioli, note di E. Lo Gatto, Rizzoli, Milano 1999, pp. 29-30.

La vita umana è fatta di speranza. Non della speranza intesa come virtù cardinale, ma della speranza come codice del corpo vivente, che si apre all'esistenza in quanto sostenuto da una energia potente e istintiva. Essa lo proietta verso il prossimo istante nella certezza incredibile, donata, che lì non ci sarà la morte. Quando è minato questo fondamento animale del nostro essere al mondo si infligge ad un uomo la ferita più grande, quella di non poter sperare più. Ma se la speranza è la colonna portante del *Dasein*, se la certezza inspiegabile del non-poter-morire, del non essere insidiati senza scampo dalla morte è l'*ousia* del mondo vissuto, allora nello sguardo di chi è tragicamente sottoposto alla prova si può cogliere il segreto di tutto, si può imparare ad essere felici:

> Fu esattamente un minuto prima della morte […] proprio il momento che, salita la scaletta, aveva appena messo il piede sul patibolo. Allora gettò un'occhiata dalla mia parte; io lo guardai in faccia e compresi tutto. […] e c'è un punto che non si può in alcun modo dimenticare, e non si può cadere in deliquio, e tutto si muove e tutto ruota attorno ad esso, attorno a quel punto[18].

Guardando in faccia il condannato a morte, che è come guardare in faccia sé stessi, il principe sente di aver compreso la vita, di essere entrato in contatto con la sorgente ultima, col fondamento imperscrutabile. La sua strada lo porterà, da questa vetta edenica e radicalmente corporea di una santità candida e irradiante, alla scoperta sconvolgente e quasi inconcepibile dell'eros, che lo dividerà interiormente tra la com-passione per Nastas'ja e l'attrazione per Aglaja, fino a consegnarlo al luogo più basso e violento della condizione mondana. La santità di Myskin si compirà infatti accanto a Rogozin, il suo doppio malefico e abissale, davanti al corpo di Nastas'ja assassinata. Senza compagnia con i dannati della terra, senza doloroso e candido abbassamento non si dà l'esito ultimo e autentico del *sanctum*.

* * *

È su questa scia che imboccherà la via del suo esodo verso la santità perfetta anche Serafino Gubbio, l'operatore cinematografico dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello, uscito in prima edizione nel 1916 con il titolo di *Si gira*. La marca del santo Serafino se la porta d'altronde già nel nome, che evoca per un verso le creature angeliche più vicine a Dio – i Serafini –, e per l'altro il santo per eccellenza della storia cristiana, l'*alter Christus*: Francesco d'Assisi, richiamato dal riferimento al celebre fioretto del lupo di Gubbio. Come Myskin, Serafino viene da un Eden, da una vecchia casa dei nonni, che custodisce nell'anima quale memoria dolce e fondativa. Come Myskin a San Pietroburgo, così anche Serafino giunge a Roma in una disposizione di accoglienza e di apertura interiore: «Se sapeste come sento, in certi momenti, il mio silenzio di cosa! E mi compiaccio

[18] Ivi, pp. 79 e 81.

del mistero che spira da questo silenzio a chi sia capace d'avvertirlo. Vorrei non parlar mai; accoglier tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io, il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioje, una tenera pietà che li affratellasse almeno per un momento»[19]. L'impassibilità esteriore è per Serafino l'altra faccia di una partecipazione estetica che esprime in definitiva la sua natura profonda, quella di «un uomo di cuore» che mentre si distanzia nello «studio» del mondo («Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni») è in grado di accogliere ogni moto dell'umano con una purezza oggettiva 'mimata' dalla cinepresa. Ma nemmeno la santità di Serafino può permanere in una distaccata serenità, nel cielo dell'*aisthesis* e della purezza di cuore. Dopo l'incontro con la signorina Luisetta, l'operatore della Cosmograph inizia a rendersi conto di una destabilizzazione interiore dovuta all'insidia per lui sconosciuta dell'eros, a cui si aggiunge, stringendolo come in una morsa, la profonda identificazione col dolore di Varia Nestoroff, doppio della Nastas'ja dostoevskijana. Si ripete insomma per Serafino la vicenda col femminile vissuta da Myskin, tra Aglaja e Nastas'ja. Mentre lotta per mantenere la distanza, Serafino si va rendendo conto di non poter resistere e si sente impensabilmente 'sporcato' dentro dal desiderio di possesso e anche dalla gelosia («Mi vedo preso»)[20].

A questa immersione nella comune umanità («La vita non si spiega, si vive»)[21] fa da *pendant* la scoperta della distruzione dell'Eden della casa dei nonni e dei suoi antichi, mitici abitanti. È l'agnizione frutto di uno sconvolgente viaggio a Sorrento, che si chiude in una notte dolorosissima, attraversata nella consapevolezza lancinante del nulla, dell'annientamento cioè dello spazio da cui si è generata la sua vita e ha preso forma la sua diversità. Ma solo perdendo la sua riserva, solo abbassandosi e sperimentando la miseria dei moderni, Serafino può sentirli fratelli («"Fratello…" / No: non gli dissi questa parola. Si sentono certe parole, in un momento fuggevole: non si dicono. Gesù poté dirle»)[22] e chiudersi alla fine in uno straniante silenzio di condivisione e non di impassibilità. Servizio della macchina, incarnazione e 'santità' coincidono nel nuovo Francesco d'Assisi di Pirandello.

* * *

Il percorso tracciato da Dostoevskij e Pirandello mira chiaramente ad una diversa dinamica della santità, che può compiersi solo nella *kenosis*. È partecipando intimamente alla debolezza degli uomini che si prova e si manifesta l'energia straniante del *sanctum*. Ma portando alle estreme conseguenze questo movimento kenotico, l'esito non può

[19] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, a c. di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, p. 607.

[20] Ivi, p. 625.

[21] Ivi, p. 662.

[22] Ivi, p. 727.

essere altro che la scoperta della santità nell'umanità meno onorevole e più 'bassa'. Il santo cioè non solo come colui che sperimenta la bassura invece delle vette dell'eroismo, ma il santo che diventa tale proprio nel (e per il) suo abitare la miseria, il suo essere un uomo deietto, marginale, fuori dagli schemi, ma appunto per questo autentico. Lungo il Novecento – in questa nostra libera ricostruzione della *via sanctitatis* – si possono identificare diversi esempi di un tale approdo. Basti pensare in primo luogo alla *Leggenda del Santo Bevitore* di Joseph Roth, che esce nel 1939 e rappresenta una sorta di testamento spirituale del grande scrittore, da sempre alle prese con la dipendenza dall'alcol. Nel suo passo d'addio, Roth ci mette davanti la figura di Andreas, un clochard che ha trascorso una vita da ubriacone, è stato un assassino per motivi passionali, è finito a dormire sotto i ponti della Senna, trascorrendo un'esistenza inevitabilmente sregolata. All'inizio della novella, Andreas incontra un benefattore, un convertito che gli dona duecento franchi e gli chiede solo un'eventuale, mitica restituzione a Santa Teresa, presso la chiesa di Sainte Marie desBatignolles. Ovviamente, Andreas investirà diversamente la somma e al momento della restituzione, giunto all'appuntamento con Santa Teresa, morirà. Ma sarà una morte «lieve», una morte «bella» ("*einen so leichten und so schönen Tod!*"), una morte santa[23]. Secondo Roth, insomma, con un capovolgimento audace e fascinoso, il santo non è più il benefattore convertito, che dona i suoi beni ai poveri, ma è il suo «fratello», il povero uomo piegato dalla vita, dalle traversie, dagli errori che lo hanno condotto ad annegare la sua esistenza nell'alcol. Ora, nell'immediatezza disarmante della vita, nel suo darsi senza schemi e senza precetti, lì la santità si manifesta. Il Santo è Andreas!

* * *

Poco più di vent'anni dopo, nel 1964, sarà Pier Paolo Pasolini a fare eco (consapevolmente o meno) all'icona di Roth, arrivando a proclamare santo uno straccione, un morto di fame, che spira per indigestione sul set di un film sulla passione di Cristo, mentre fa il ladrone sulla croce. Stracci, il protagonista della *Ricotta*, è infatti l'uomo colto nei suoi bisogni elementari, nel suo tenace desiderio di vivere e dunque in qualche modo di mangiare, senza per questo perdere il senso del dono e della responsabilità familiare (è il pranzo dei suoi il primo pensiero di questo poveraccio), la sensibilità per il creato e per le creature, la capacità di sopportare e di perdonare, la pazienza 'cristologica' dinanzi all'irrisione:

> Il Santo è Stracci. La faccia di antico camuso
> che Giotto vide contro tufi e ruderi castrensi,
> i fianchi rotondi che Masaccio chiaroscurò
> come un panettiere una sacra pagnotta…

[23] J. ROTH, *Die Legende vom heiligen Trinker*, in ID., *Werke*, Herausgegeben und eingeleitet von H. Kesten, Dritten Band, Köln, Kiepenheur und Witsch, p. 257.

Se vi è oscura la bontà con cui egli si toglie di bocca
il cestino, per darlo alla famiglia che lo mastichi
al suono del Dies Irae; se vi è oscura l'ingenuità
con cui piange sul suo pasto rubato dal cane;
se vi è oscura la tenerezza con cui poi carezza
la colpevole bestia; se vi è oscuro l'umile coraggio
con cui risponde cantando un canto dei nonni ciociari
a chi l'offende; se vi è oscura l'intrepidezza
con cui affronta la sua sorte di inferiore
cantandone la filosofia nel gergo a lui caro dei ladri;
se vi è oscura l'ansia con cui si fa il segno della croce
davanti a uno dei vostri tabernacoli per poveri
filando verso il pasto; se vi è oscura la gratitudine
con cui, dopo un buffo balletto di gioia come Charlot,
si rifà il segno della croce a quello stesso tabernacolo
con cui voi consacrate la sua inferiorità;
se vi è oscura la semplicità con cui muore[24].

La santità di Stracci è ormai l'antitesi del modello di santità della Controriforma e dell'Ottocento cattolico. Ma ciò non vuol dire che sia lontano dal senso dell'Evangelo di Gesù di Nazareth, che sulla montagna proclamò la predilezione di Dio, e dunque la sua 'riserva' gelosa, la prossimità sconvolgente del Santo per eccellenza, ai disperati e ai dannati della terra: «Beati i poveri».

[24] P.P. Pasolini, *Mercoledì, 6 marzo*, in Id., *Poesia in forma di rosa*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 1975, pp. 396-397.

Lavinia Spalanca

"Ars poetica". L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico

1. *Ut pictura pöesis*

A partire dall'esordio lirico con *La Sicilia, il suo cuore* (1952), sino al suo romanzo testamento *Il cavaliere e la morte*[1] (1988), l'opera di Sciascia è percorsa da un ininterrotto dialogo con l'universo figurativo. L'esplicito rimando al pittore russo Chagall, convocato ad apertura della sua silloge in versi – «Come Chagall vorrei cogliere questa terra / dentro l'immobile occhio del bue»[2] – risulta infatti cruciale per comprendere la cifra stilistico-ideologica delle poesie e, insieme, dell'intera poetica sciasciana. Analogamente all'artista, approdato da un realismo analitico di matrice cubista ad un realismo simbolico-onirico fondato sulla circolarità della visione, Sciascia esperisce il passaggio – negli anni '50 dell'esordio letterario – da una visione documentaristica di matrice neorealista all'interpretazione simbolica dei dati della realtà, fondata sull'unità della percezione. Se in Chagall la circolarità della visione – che si slarga in un intrico di cerchi concentrici, come nel dipinto del 1911 *Io e il villaggio*[3] – è restituita dal particolare dell'occhio, nella poesia di Sciascia «l'immobile occhio del bue» è il perno di un'espansione in senso circolare. E non casualmente il termine «occhio» è presente, con ben nove occorrenze, all'interno delle ventiquattro liriche della silloge, dall'«occhio melmoso delle fonti» della lirica incipitaria agli «occhi vivi» della poesia *I morti* e del "foglietto di diario" *Siena*, sino agli «occhi limpidi» di *S. Gimignano*, solo per fare qualche esempio[4].

---

[1] L. Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore*, Bardi, Roma 1952 [con cinque riproduzioni di disegni di Emilio Greco]; Id., *Il cavaliere e la morte. Sotie*, Adelphi, Milano 1988 [in copertina *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Albrecht Dürer].

[2] Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore*, in Id., *Opere*, a c. di P. Squillacioti, Adelphi, Milano 2012, vol. I. *Narrativa. Teatro. Poesia*, p. 1637.

[3] M. Chagall, *Io e il villaggio*, 1911, olio su tela, Museum of Modern Art, New York.

[4] *La Sicilia, il suo cuore*: «occhio del bue»; «occhio melmoso delle fonti». *I morti*: «occhi vivi». *Family reunion*: «occhi degli altri». *Siena. Alla fortezza, i giovani*: «occhi vivi». *San Gimignano. In Sant'Agostino*: «occhi limpidi». *Ballerine in treno*: «chiudono gli occhi». *Fine dell'estate*: «occhi acuti». *Ad un amico*: «in fondo ai tuoi occhi» (cfr. Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, pp. 1637, 1639, 1642, 1646, 1647, 1650, 1655, 1658).

L'ossessione oculare – altresì richiamata dai lessemi, afferenti allo stesso campo semantico, «pupilla», «iride», «volto»[5] – è spia dell'insorgere precoce, nello Sciascia lirico, di un'attitudine all'osservazione lucida della miseria e desolazione della sua terra, che dischiude all'occhio attento dell'artista il suo cuore arido e desertico. Alla maniera di Chagall, che attraverso un semplice dettaglio figurativo – secondo un gusto non immune dal fascino delle antiche icone[6] – rifletteva l'immagine della Russia favolistica della sua infanzia, così Sciascia ci consegna la sua immagine realistica e simbolica, particolare e universale al contempo, della sua Sicilia:

Come Chagall, vorrei cogliere questa terra
dentro l'immobile occhio del bue.
Non un lento carosello di immagini,
una raggiera di nostalgie: soltanto
queste nuvole accagliate,
i corvi che discendono lenti;
e le stoppie bruciate, i radi alberi,
che s'incidono come filigrane.
Un miope specchio di pena, un greve destino
di piogge: tanto lontana è l'estate
che qui distese la sua calda nudità
squamosa di luce – e tanto diverso
l'annuncio dell'autunno,
senza le voci della vendemmia.
Il silenzio è vorace sulle cose.
S'incrina, se il flauto di canna
tenta vena di suono: e una fonda paura dirama.
Gli antichi a questa luce non risero,
strozzata dalle nuvole, che geme
sui prati stenti, sui greti aspri,
nell'occhio melmoso delle fonti;
le ninfe inseguite
non si nascosero agli dèi; gli alberi
non nutrirono frutti agli eroi.
Qui la Sicilia ascolta la sua vita[7].

[5] SCIASCIA, *Opere*, cit., vol. I, pp. 1642, 1650, 1654, 1658, 1660.

[6] «Il mio cuore si appagava nelle icone», ammette lo stesso artista, che risente delle miniature degli antichi testi religiosi russi, dall'iconografia semplice e splendente di colore. Da questa tradizione deriverà la sua tendenza al simbolo, che s'invera nella raffigurazione di figure animali come quella del Bue scuoiato, immolato alla maniera di Cristo (M. BUCCI, *Marc Chagall*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 10, 21, 29, 38).

[7] SCIASCIA, *Opere*, cit., vol. I, p. 1637.

Lo sguardo dell'artista non ci restituisce un montaggio sistematico di fotogrammi del paesaggio isolano («un lento carosello di immagini, / una raggiera di nostalgie»), bensì un insieme asistematico di particolari. Il movimento dello sguardo procede, infatti, secondo un'alternanza di piani alto / basso, salita / discesa: se «i corvi che discendono lenti» fanno sì che l'inquadratura si restringa circolarmente verso il basso, sulle stoppie bruciate del paesaggio desolato, l'immagine dell'estate «che qui distese la sua calda nudità / squamosa di luce» genera un moto circolare di risalita; all'immagine, nuovamente discendente, della luce «che geme / sui prati stenti, sui greti aspri, / nell'occhio melmoso delle fonti» si oppone l'immagine ascendente degli alberi che «non nutrirono frutti agli eroi».

Il tema dello sguardo, peculiare di questa dichiarazione di poetica, è destinato a percorrere numerosi altri scritti sciasciani, come il memorabile articolo sul pittore surrealista Fabrizio Clerici – intitolato *Clerici e l'occhio di Redon* – o sul pittore caraveggesco Pietro d'Asaro, alias il «monocolo di Racalmuto»[8]. Un'ossessione oculare spia della sua attitudine, estetico-etica, alla contemplazione partecipe della realtà. A cominciare, ovviamente, dal microcosmo isolano, osservatorio privilegiato in cui meditare sulle dolorose leggi che regolano l'esistenza[9]. Ma a restituirci l'immagine dell'isola non è soltanto la giovanile silloge in versi. L'istanza memorialistica si fonde allo studio del folklore in *Kermesse* (1982), la raccolta di antichi proverbi locali che intreccia ricerca antropologica e *rêverie*. Non è forse casuale, allora, che il libretto sciasciano rechi in copertina un particolare dalla litografia chagalliana *Dafni e Cloe*, come non è casuale, anche qui, l'insistenza sul tema dello sguardo (*Occhio di capra* s'intitolerà infatti la versione ampliata del libro)[10].

Tornando a Chagall, non può sfuggire nei suoi dipinti uno spiccato gusto della teatralità, spia di un sentimento barocco della rappresentazione – quasi facesse muovere i suoi personaggi su un'immaginaria ribalta. Un analogo sentimento barocco intride i malinconici versi sciasciani, trovando un corrispettivo visuale nel gusto del contrasto cromatico (bianco/nero, luce/ombra), dall'evidente portato simbolico (metamorfosi/stasi, vita/morte). Si prenda la lirica *Ad un paese lasciato*:

Mi è riposo il ricordo dei tuoi giorni grigi,
delle tue vecchie case che strozzano strade,
della piazza grande piena di silenziosi uomini neri.

[8] Sciascia, *Clerici e l'occhio di Redon* [1973], in «Galleria», XXXVIII, gennaio-aprile 1988, 1, pp. 240-245; Id., *Un occhio solo e misterioso,* in «L'Ora», 10 novembre 1984.

[9] Quello dell'occhio rappresenta, coi suoi correlativi simbolici – il «sole», lo «specchio», il «pozzo» – un *leitmotiv* dell'intera silloge sciasciana. Si noti di sfuggita come l'immagine curvilinea – cerchio, cornice o fondale raggiato – abbondi nella pittura chagalliana, veicolando in questo caso un significato spirituale.

[10] «Occhio di capra. Si dice del sole quando, al tramonto, è tagliato obliquamente da strisce di nuvole: per cui appare come una pupilla che guarda strabicamente» (Sciascia, *Occhio di capra*, Einaudi, Torino 1984, in *Opere*, a c. di Squillacioti, Adelphi, Milano 2014, vol. II. *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. I, p. 1226). Questa notazione, visivo-metaforica, trova un preludio nella poesia del '52 *Pioggia di settembre*: «Ma ecco un umido sguardo azzurro / aprirsi nel chiuso volto del cielo; / lentamente si allarga fino a trovare / la strabica pupilla del sole» (*Opere*, cit., vol. I, p. 1654).

Tra questi uomini ho appreso grevi leggende
di terra e di zolfo, oscure storie squarciate
dalla tragica luce bianca dell'acetilene.

E l'acetilene della luna nelle tue notti calme,
nella piazza le chiese ingramagliate d'ombra;
e cupo il passo degli zolfatari, come se le strade
coprissero cavi sepolcri, profondi luoghi di morte[11].

Anche nei "foglietti di diario" il trattamento simbolico della realtà s'invera nell'uso incisorio di luci ed ombre:

Roma. La chiesa di Sant'Ignazio
intrisa d'ombre, la luna
che schiude lenta un ventaglio di luce
sui *burrò*: e goldoniani sussurri
ricamano il silenzio della notte[12].

Ben nota è la passione sciasciana per la *gravure*, ma è qui significativo come il Nostro, nel suo giovanile esperimento in versi, interiorizzi la tecnica portante – l'uso sapiente del bianco e del nero – di quest'arte a lungo frequentata negli anni, disordinatamente collezionando fra Italia e Francia.

A ribadire l'iconicità del libretto è un ulteriore"foglietto", frutto di una divagazione senese dell'autore:

San Gimignano. In Sant'Agostino
un prete gobbo chiede del mio paese,
mi racconta dei comunisti di Toscana.
Dietro l'altare, Benozzo apre vivida
la favola del Santo. Tremante
la mano del prete scende dagli affreschi alti,
si ferma impaziente a un volto quieto,
gli occhi limpidi – Benozzo Gòzzoli, mi dice.
Ora attende l'offerta[13].

[11] SCIASCIA, *Opere*, cit., vol. I, p. 1641.

[12] Ivi, p. 1648. E si noti il rimando alla Chiesa di Sant'Ignazio, emblema della *hispanidad* barocca di Sciascia.

[13] SCIASCIA, *Opere*, cit., vol. I, p. 1647.

Il riferimento è alle *Storie di Sant'Agostino*, affrescate fra il 1464 e il '65, a San Gimignano, dall'artista fiorentino Benozzo Gozzoli. Quest'ultimo, dopo aver narrato con vivezza di colori la vita del Santo – e di narrazione è lecito parlare anche in virtù dei cartigli che illustrano ciascun episodio – ci consegna un suo potenziale autoritratto, atto a siglare l'opera. Ma l'attenzione sciasciana, oltre che sull'autorappresentazione di sé, si concentra soprattutto sul gesto impaziente del frate che «attende l'offerta». Quasi un'aurorale intuizione di quella mercificazione dell'arte – un'arte, cioè, investita di un valore eminentemente economico – declinata con ben altri esiti nel *Cavaliere e la morte*, il suo romanzo dalla più spiccata vocazione peritestuale[14].

Significativo, infine, è l'omaggio poetico *A Joan Mirò, per il suo ottantacinquesimo compleanno*, poesia inedita scritta da Sciascia nel 1978. A partire da una suggestione nominale – ossia l'origine catalana del cognome materno (Martorell) – Sciascia rende onore al pittore spagnolo, lasciando che «sotto le palpebre / scorrano e germinino memoria / i segni ed i colori»[15] della sua terra, inondata dalle luci del Mediterraneo.

2. *Una critica poetica*

In parallelo con la stesura delle poesie, è una serie di interventi critici redatti da Sciascia negli anni '50. Alludiamo, in particolare, agli scritti d'arte dedicati a Emilio Greco, l'autore dei cinque disegni che illustrano *La Sicilia, il suo cuore*. Si tratta di una serie di svelte prose, apparse in rivista fra il 1951 e il '54, che contengono *in nuce* alcuni aspetti fondamentali dello Sciascia critico, come la lettura antropologico-autobiografica dell'artista. Colpisce, soprattutto, il tentativo di elaborare una critica «poetica», per dirla con Baudelaire, che nel passaggio dal linguaggio plastico a quello letterario traduca l'elemento emotivo dell'arte in un elemento altrettanto creativo. *Male di vivere nella scultura di Greco*, edito nel giugno 1951 – e cioè l'anno precedente l'apparizione delle liriche – risulta emblematico in virtù della singolare configurazione testuale: l'andamento liricheggiante e l'impiego di immagini e stilemi poi confluiti nel libretto di versi, sono infatti indicativi del tentativo dell'autore di dar forma poetica alla riflessione concettuale, lungi da ogni freddezza accademica. Si prenda il seguente lacerto:

> Il giorno di marzo, di una luminosità primaverile, declinava ora in tristezza autunnale; d'un tratto illividita la specchiante sera, e la pioggia che appena bruiva sulle foglie nuove. E sotto la pioggia leggera, Greco, che ci era venuto incontro sulla via Nomentana, ci guidava al suo studio di Villa Massimo[16].

[14] A configurare il «*peritesto editoriale*», secondo Genette, sono «la copertina, il frontespizio e i loro annessi», ma anche «la scelta del formato, della carta, della composizione tipografica» (G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 17).

[15] Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, p. 1670.

[16] Sciascia, *«Male di vivere» nella scultura di Greco*, in «Orazio. Diario di Roma», III, giugno 1951, 6, p. 41.

In merito al giudizio sullo scultore, colpisce la relazione identitaria fra il critico e l'artista. È quando Sciascia sottolinea, di quest'ultimo, la vena asciutta e scabra, all'insegna di «un cordiale silenzio» e di una «fisica malinconia propria al siciliano»[17]. O quando ne valorizza la «grazia crepuscolare» e la presenza latente di un montaliano «male di vivere»:

> Crepuscolare, riferendoci ad un tono più che ad un contenuto, vorremmo dire la deformazione delle sue figure […] Irregolarità e asimmetrie creano nei volti non sai che assorta malinconia […] e il "cavallo ferito" che vorremmo dire, per montaliana suggestione, "stramazzato": immagine di quel male di vivere che, sotto una pacata apparenza, certo tocca drammaticamente Greco[18].

Considerazioni, queste ultime, che valgono quasi da autocommento ai versi sciasciani. A riprova dell'affinità fra critica e poesia è l'insistenza, inoltre, sul tema della luce («nella luce già gelida della vetrata»; «"la danzatrice" raccoglie e fluidifica la luce»; «volto di impressionistica luce»), che ritorna nel libretto di versi («calma nudità / squamosa di luce»; «come una luce / di verde e argento»; «rissa leggera che s'incanta / di luce»), segno di un emergente sentimento luministico/illuministico[19]. E si pensi altresì all'uso metaforico di certi lessemi («Tra le camorre e le usure che con parassitario rigoglio vegetano sull'arte contemporanea»), che ritroviamo nelle poesie dell'autore: «Sto a far camorra sulle cose, seduto / al sole d'aprile che in me torna / a un suo azzardo di risentimenti e di inganni»[20].

3. *Paesaggi in versi*

Ricca di suggestioni figurative, *La Sicilia, il suo cuore* è ricca altresì di riecheggiamenti della poesia contemporanea. A dar forza alla rappresentazione dell'isola è l'iconografia del paesaggio di Mario dell'Arco, il poeta romano promotore della stampa, presso l'editore Bardi, della silloge sciasciana[21]. Non è escluso, infatti, che alcune immagini della sua poesia, nota al Nostro sin dal '49, siano penetrate nella raccolta del '52. Si pensi allo scenario desolato di *Fine der monno* («Ommini, manco er seme. / Er prato, morto; l'albero, scontorto)e soprattutto all'accostamento della luce lunare al lume dell'acetilene,

[17] Ivi, p. 41.
[18] *Ibidem*.
[19] SCIASCIA, *Opere*, cit., vol. I, pp. 1637, 1651, 1652.
[20] Ivi, p. 1652.
[21] A conferma dell'interesse manifestato da dell'Arco, si legga questa sua lettera a Sciascia: «Caro Leonardo, un poeta è sempre cattivo giudice in materia di poesia. In ogni modo le poesie mi piacciono, sono affini al mio gusto, ricche di potere evocativo e di vibrazioni singolari. Su tutte prediligo La Sicilia, il suo cuore» (per questa testimonianza si rimanda al volume di F. ONORATI, *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia. Fra Pasolini e dell'Arco*, La Vita Felice, Milano 2003, p. 126).

nella lirica *Propaganna* («La luna esce a lo scuro / cor lume a acetilene»[22]), che ispira la poesia di Sciascia *Ad un paese lasciato*, dove sullo sfondo delle «chiese ingramagliate d'ombra», illuminate dall'«acetilene della luna», risuona il passo «cupo» degli zolfatari.

All'antitesi vita/morte, luce/ombra, caratteristica del barocchismo di Sciascia lirico, si lega, nel componimento *Hic et nunc*, un'ulteriore antitesi: il poeta si rappresenta come «una statua mutila», cui «soltanto un tremore di cose / specchiate» può dare «delirio di tempo, / mutare il nulla in parola»[23]. La funzione risarcitiva attribuita alla scrittura, capace di mutare la stasi in movimento e vivificare la desolazione, si traduce allora nella ripresa di alcune immagini della poesia ermetica. In *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te*, dalla silloge del '45 *Quaderno gotico*, Mario Luzi rappresentava la stessa dicotomia stasi/movimento, immobilità/metamorfosi, mediante le contrapposte immagini della statua e del rivo tremante: «Assunto nella gelida misura delle statue, / tutto ciò che appariva ormai perfetto / si scioglie e si rianima, la luce / vibra, tremano i rivi fruttuosi»[24].

Un analogo valore esorcistico è rivendicato da Sciascia nel foglietto di diario *Invernale*, dove uno squarcio luministico rianima le «cose fragili e grevi», evidente metafora della scrittura che illumina la realtà di un lampo di verità:

> Il giorno soffiato in un vetro torbido,
> le cose fragili e grevi: forse ad un grido
> gli alberi crolleranno in suono stridulo,
> crollerà gelida la luce. Ma improvviso,
> come una lama, il sole scende
> nella strada aperta ai venti,
> riluce nelle antiche botteghe[25].

L'immagine della luce che crolla è di ascendenza quasimodiana: «O da che terra il soffio / di vento prigioniero, rompe e fa eco / nella luce che già crolla» (*Che vuoi, pastore d'aria*, 1942), così come quella del sole che come una lama «scende / nella strada aperta ai venti, / riluce nelle antiche botteghe», che richiama i versi di *Vicolo*: «una rete di sole che si smaglia / sui tuoi muri ch'eran a sera / un dondolio di lampade / dalle botteghe tarde / piene di vento e di tristezza»[26].

Un paesaggio di vicoli stretti e crocicchi di case, realistico e simbolico al contempo, è la cornice spazio-temporale prediletta dai due poeti isolani, che invocano – a spezzare la solitudine e la noia – il potere salvifico della parola. Ciononostante a prevalere, nello

[22] Per questa citazione cfr. *Leonardo Sciascia/Mario dell'Arco. Il "regnicolo" e il "quarto grande". Carteggio 1949-1974*, a c. di Onorati, Gangemi Editore, Roma 2015, p. 119.

[23] Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, p. 1643.

[24] M. Luzi, *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te*, in Id., *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1993, p. 135.

[25] Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, p. 1656 (ma si veda anche «l'improvviso / sole nella strada aperta ai venti» nella poesia inedita *Città*, ivi, p. 1664).

[26] S. Quasimodo, *Che vuoi, pastore d'aria?*; *Vicolo*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1966, pp. 167, 54.

Sciascia lirico, è una visione amara e disillusa della sua terra, statica e pervasa da un'eterna immobilità, cui il poeta può dar voce soltanto sciogliendo il canto in «acri sillabe», che ricordano idealmente le «storte sillabe» della poesia montaliana[27]. Immobilità e silenzio, del resto, contraddistinguono diverse liriche della raccolta. In *Family Reunion* un interno crepuscolare fa da sfondo al ritorno del poeta nei luoghi natii, dove lo attendono i familiari riunitisi per l'occasione: al «tempo ruinoso» si oppone la fissità del tempo, e alle «pupille d'antica angoscia» del cane, l'unico a riconoscere l'antico padrone, si oppongono gli occhi umani che si guardano «senza pietà». Ancora una volta torna il tema dello sguardo, e con esso il frammentarsi della visione in una serie di fotogrammi staccati, di sapore gozzaniano, sottratti al fluire temporale: «l'orologio da tanti anni fermo», «le fotografie intorno agli specchi», «i lumi goffi sulle mensole»[28].

Il motivo dell'occhio percorre altresì una delle poesie inedite dell'autore (*L'ora riporta tortore dal fiume*), di ascendenza montaliana: sullo sfondo di un paesaggio immerso nel silenzio, ritmato dagli improvvisi suoni della natura, l'occhio vede tutto, nell'istantaneità dell'eterno presente:

> Tra gli ulivi il grido della ghiandaia
> a tratti lacera il nostro intento silenzio;
> e il passo della sera – così lieve sulle foglie –
> s'intride di brividi notturni. L'ora riporta
> tortore dal fiume, dalle stoppie arse;
> e giungono improvvise: un frullo d'ali
> che s'annoda alla botta dello schioppo,
> la feroce allegria del nostro occhio
> del cuore per un attimo sospeso
> a un vertice di morte. Il silenzio si richiude
> in una rossa cicatrice di nuvole, attonito
> si stringe il nudo cerchio dei colli[29].

Compiuto il momento epifanico, la ferita del cuore si ricompone nell'equivalente simbolico della «rossa cicatrice di nuvole», e la realtà sorprendentemente riappare, come sempre nella circolarità della visione.

Se nei "foglietti" romani l'oscurità della notte è ricamata dalla luce lunare – secondo un gusto 'borrominiano' che richiama ancora una volta l'iconografia di dell'Arco – lo squallore del meriggio, nei versi dedicati alla Toscana, è interrotto solamente dallo stridio delle cicale, che «mordono il silenzio»[30]. La resa del paesaggio senese, in cui regna una metafisica desolazione, è singolarmente affine a quella del paesaggio siciliano, evocato

[27] E. MONTALE, *Non chiederci la parola*, in *Tutte le poesie*, a c. di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1984, p. 29.
[28] SCIASCIA, *Opere*, cit., vol. I, p. 1642.
[29] Ivi, p. 1665.
[30] Ivi, p. 1645.

nelle prime liriche della raccolta; anello di congiunzione è ancora il motivo dell'occhio, come in *Siena* dove gli «occhi vivi» dei siciliani, intenti brancatianamente a spiare il passo delle donne, sollecita nell'autore il ricordo della sua terra. La pietà del poeta, che contempla con limpidezza di sguardo i roveti aspri, i ragazzi scalzi a caccia di mandorle sul finire dell'estate, i bambini poveri intirizziti dal freddo[31], è rivelatrice dell'istanza morale che connota la sua scrittura in versi, ma è al contempo emblematica della sua profonda disillusione nei confronti di una realtà immutabile.

4. *Pre-visioni*

La presenza del paesaggio toscano non rappresenta un particolare irrilevante nell'opera di Sciascia. Tornando alle *Storie* dipinte a San Gimignano da Benozzo Gozzoli, sorprende un particolare dell'affresco, tratto dalla *Partenza di Sant'Agostino per Milano.* Il dettaglio del cane, posizionato sotto gli zoccoli del cavallo, e tutto il paesaggio puntellato di guglie gotiche, non fanno che prefigurare idealmente, soprattutto per il valore allegorico, l'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, illustrazione di copertina del romanzo dell'88 *Il cavaliere e la morte.*

Sul particolare del cane scrive Panofsky:

> Il cavaliere è accompagnato da un elegante cane da presa dal lungo pelo, la cui presenza completa l'allegoria. Come l'uomo racchiuso nell'armatura personifica la fede cristiana, così l'ardente cane dal fiuto pronto denota tre virtù non meno necessarie, anche se meno basiliari: zelo instancabile, sapere e ragionamento veritiero. In qualità di "sforzo zelante" accompagna il pellegrino cristiano nel suo viaggio attraverso la vita; come simbolo delle "lettere sacre" si ritrova in un trattato sui geroglifici che Dürer illustrò proprio nel 1512-13 […], e come "Veritas" aiuta la cacciatrice "Logica" a cacciare la lepre "Problema"[32].

In Dürer, quindi, il cane è destinato a veicolare la metafora venatoria, completando l'allegoria figurativa. E in Sciascia? L'immagine del cane da caccia veicola memorie autobiografiche:

> Ma i cani stavano lì, troppi: e non erano di quelli che, suo padre dilettandosi di caccia, si era trovati intorno nell'infanzia. Piccoli cani, quelli, bastardume cirneco; sempre festosi, scodinzolanti, con la gioia della campagna più che della caccia[33].

---

[31] Come nella poesia inedita *Due cartoline dal mio paese*: «I bambini poveri si raccolgono silenziosi / sui gradini della scuola, aspettano / che la porta si apra: fitti e intirizziti / come passeri, addentano il pane nero, / mordono appena la sarda iridata / di sale e squame. Altri bambini / stanno un po' in disparte, chiusi / nel bozzolo caldo delle sciarpe» (Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, p. 1667).

[32] E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 200.

[33] Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, pp. 1184-1185.

Colpisce, a livello figurativo, l'immagine del cane scodinzolante. Quasi un calco di quella düreriana, seppur spogliata del precedente significato religioso; e assimilabile pure, sul piano iconografico, all'immagine dipinta qualche decennio prima da Benozzo Gozzoli, citato nelle poesie giovanili. Anche in quest'ultimo caso, infatti, l'allegoria cristiana – Sant'Agostino è l'emblema del pellegrino animato dalla fede – si completa del simbolo del cane, che lo segue fedelmente nel suo cammino.

Con l'animo non confortato da certezze fideistiche – a differenza del cavaliere di Benozzo e di Dürer – Sciascia non può che mirare, invece, il deserto della vita di cui la Sicilia, e il suo cuore, rappresentano un'allusiva metafora. Ma a riscattarne la congenita aridità concorre, unico squarcio di luce nella desolazione, l'infinita verità dell'arte.

Chiara Tavella

Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»

1. «Arti sorelle» nate «da un unico parto»: un «secondo mestiere» per Edoardo?

Il 19 maggio 2010, quando su tutti i quotidiani appare la notizia della morte di Edoardo Sanguineti, la critica musicale Marinella Venegoni rende omaggio al «poeta che flirtava con la musica» ripubblicando sul blog *On the road* della «Stampa» *Rap e poesia*[1], un «illuminante scritto» sanguinetiano del 1996, che fin dal titolo esibisce l'indissolubile legame tra la letteratura e le «arti sorelle»[2]. In quell'intervento, coevo allo spettacolo *Rap* ideato con l'allora giovanissimo compositore Andrea Liberovici, l'occasione di «parlare di un esperimento di *rap* poetico» si era «trasformata in un discorso ampio ed organico sulle relazioni tra la letteratura e la musica»[3], consentendo al professore genovese di esprimere ancora una volta le proprie convinzioni sulla «non separatezza» di queste due arti «nate davvero da un unico parto»[4].

Sulla passione di Sanguineti per la musica, passione che affonda le radici nell'infanzia dell'autore, e sulle sue collaborazioni con numerosi esponenti del panorama musicale contemporaneo molto è stato scritto[5] e molto ha raccontato lui stesso, sia nelle interviste

---

[1] M. Venegoni, *In ricordo di Edoardo Sanguineti. Un poeta che flirtava con la musica*, in «La Stampa», 19/05/2010. L'articolo *Rap e poesia* uscì per la prima volta in «Bollettino '900», 4-5, maggio 1996, pp. 9-11, da cui si citerà. È stato successivamente ripubblicato anche in *Officina Liberovici: il suono diventa teatro*, a c. di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, pp. 72-76.

[2] Cfr. le affermazioni di Sanguineti in A. Bottelli, *Sanguineti: «La poesia è come un rap»*, in «Avvenire», 5/10/2002.

[3] Cfr. la nota firmata da Anna Frabetti in calce a Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., p. 11.

[4] Bottelli, *Sanguineti: «La poesia è come un rap»*, cit.

[5] Si vedano innanzitutto R. Mellace, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a c. di M. Berisso ed E. Risso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 291-310; C. Di Luzio, *Sanguineti e Berio. Suono-voce-gesto*, in «Poetiche», 3, 2006, pp. 529-548; S. Scodanibbio, *Naturalmente Edoardo Sanguineti è il più musicale*, in *Album Sanguineti*, a c. di N. Lorenzini ed E. Risso, Manni, Lecce 2002. Importante testo di riferimento è anche E. Sanguineti, *Per musica*, Mucchi, Modena 1993, che contiene due conversazioni con Luigi Pestalozza e con Franco Vazzoler.

più note[6], sia in quelle recentemente recuperate nell'ambito del progetto torinese *Sanguineti's Wunderkammer*[7]. In effetti pochi altri scrittori italiani hanno «contribuito in misura tanto rilevante alla storia della musica» quanto l'autore genovese, che «per cinquant'anni ha dimostrato una sensibilità spiccatissima verso le implicazioni linguistiche e sociali della musica», dedicando a essa un'attenzione tutt'altro che «episodica» e caratterizzata anzi da «una coscienza del fenomeno musicale perlopiù assente fra i colleghi letterati»[8]: si potrebbe pure affermare che egli ha saputo «incidere sulla cultura del nostro tempo», fungendo da «catalizzatore di iniziative, idee, progetti, realizzazioni spesso discusse, innovative, controcorrente»[9].

C'è chi ha voluto vedere «*n*el poeta per musica, *n*el librettista, *n*ell'appassionato ed entusiasta collaboratore di tanti compositori» un «secondo mestiere» per Sanguineti[10]. Il suo impegno in campo musicale non va tuttavia inteso in alterità rispetto all'attività di poeta e romanziere, poiché quello del librettista, o meglio, del paroliere, come lui preferiva definirsi, non è che uno dei tanti «ii» conviventi in lui, groddeckiano convinto, una delle tessere del variegato mosaico della sua produzione artistica[11]. Come l'«acrobata» di *Corollario 1* Sanguineti «fachireggia e funamboleggia» con disinvoltura tra il lavoro del librettista con quello del lessicografo, «con un piede sulle note e l'altro sulle parole», come suggerisce Claudio Ambrosini, che proprio all'acrobata sanguinetiano si è ispirato per comporre un quartetto vocale[12].

Oltre all'idea «collezionistica» di voler «conoscere […] l'orizzonte della musica, un poco in tutte le sue forme»[13], ciò che spinge Sanguineti verso il territorio della quin-

---

[6] F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano 1993; *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a c. di G. GALLETTA, il melangolo, Genova 2005, in particolare pp. 31-48; E. SANGUINETI, A. GNOLI, *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006; SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, a c. di R. IOVINO, il melangolo, Genova 2011; ID., *La ballata del quotidiano*, a c. di GALLETTA, il melangolo, Genova 2012.

[7] Il progetto *Sanguineti's Wunderkammer*, diretto da Clara Allasia e sostenuto dall'Università di Torino e dalla Compagnia di San Paolo, è volto al recupero e alla valorizzazione del Fondo lessicografico e dei materiali sanguinetiani inediti (cfr. http://frida.unito.it/wn_pages/percorso.php/427_culture-produzione-culturale-e-artistica-filosofia/3227_sanguineti039s-wunderkammer-nell039officina-di-un-grande-intellettuale/). Le interviste conservate presso l'archivio RAI sono state oggetto della tesi di laurea magistrale di Eleonora Sartirana, *«Quasi un autoritratto». Edoardo Sanguineti nelle teche RAI*, discussa con C. Allasia, L. Nay e F. Prono. Dalla tesi è nato E. SARTIRANA, *Uno scrittore allo specchio: Edoardo Sanguineti attraverso le interviste nell'archivio di Teche RAI*, in «Sinestesieonline», VII, 23, maggio 2018.

[8] MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, cit., pp. 291-292.

[9] IOVINO, *Introduzione* a SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 9.

[10] Ivi, p. 5.

[11] Cfr. *Di scrittura e altro*, intervista di Niva Lorenzini del 3/12/2009, ora in N. LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 130.

[12] C. AMBROSINI, *Acrobata*. Per quartetto vocale (a cappella), 1997, testo di E. Sanguineti, prima esecuzione Bergamo, 4/4/1998. Si veda in proposito la testimonianza dell'autore in SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 72.

[13] *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 43.

ta arte è soprattutto l'incessante curiosità nei confronti della sperimentazione e della contaminazione tra gli stili. Il «cattivo esempio»[14], ma si potrebbe piuttosto dire il *la*, fu dato nel 1960 da Luciano Berio ma, come si sa, è assai lunga la lista degli artisti che hanno, negli anni, collaborato con Sanguineti[15], rendendolo uno dei poeti italiani «più musicat*i*»[16], ma anche più interpellati in occasione di dibattiti che esulavano dal campo strettamente letterario per sconfinare nell'arte e nella musica[17].

Dagli anni Sessanta ai primi Duemila, egli non cessa di mettersi in gioco e «approd*a* [...] ai lidi più diversi»[18]: negli anni '90 sono il repertorio giovanile, i generi di largo consumo e le forme d'arte *underground* ad attirare la sua attenzione: è così che quando il genere musicale si diffonde «al di là dell'orizzonte originario, come una forma che ormai conquistava le culture»[19], a solleticare la curiosità e l'ispirazione del poeta genovese arriva anche il rap.

2. Rap è… «recitar cantando»

«Si dice che le illuminazioni siano per il poeta ciò che la farina è per il fornaio. L'ultima illuminazione di Edoardo Sanguineti è il rap»[20]. Si apre con queste parole l'articolo con cui Osvaldo Guerrieri il 16 marzo del 1996 informa i lettori della «Stampa» che al Teatro della Tosse di Genova si sta allestendo il palcoscenico per l'anteprima nazionale di *Rap*, spettacolo che vede coinvolti anche l'attrice e cantante Ottavia Fusco ed Enrico Ghezzi, qui voce fuori campo. «Musical da camera con voce recitante», «inconsueto racconto» musicato «in poesia barocca»[21], questo provocatorio progetto di teatro sperimentale è nato da «un'occasione non cercata»[22] ma prevedibile, dal momento che «l'eclettismo del poeta genovese» e «la centralità» assunta dal rap «nella creazione e nella comunicazione» di quegli anni «erano destinati a non ignorarsi»[23]. Liberovici racconta che la collaborazione con Sanguineti – a *Rap* seguiranno *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* (1997),

[14] Iovino, *Shakespeare tra musica e poesia*, in «La Stampa», 11/02/1997.

[15] Cfr. le *Note per un catalogo delle opere musicali scritte su testi (o ispirate a testi) di Sanguineti*, pubblicate in Sanguineti, *Conversazioni musicali*, cit., pp. 68-93.

[16] Bottelli, *Sanguineti: «La poesia è come un rap»*, cit.

[17] Si ricordino, a titolo esemplificativo, gli interventi a Settembre Musica (9/09/1995), al Salone della Musica (15/10/1996), alla rassegna di musica e teatro del Festival di Diano Castello (10/07/2001), oltre alla *jam session* poetica con Elio e le Storie Tese al Festival di Pavia nel 2006.

[18] A. Fe, *Una festa per Sanguineti*, in «TorinoSette» (supplemento di «La Stampa»), 10/11/2000.

[19] Cfr. l'intervento di Sanguineti nel programma *Radio d'annata* di Radio3 il 24/05/1997, ora in Sartirana, *«Quasi un autoritratto»*, cit., p. 396.

[20] O. Guerrieri, *E il poeta s'illumina di rap*, in «La Stampa», 16/03/1996.

[21] M.B., *E un musical da camera debutta lunedì alla Tosse*, in «La Stampa», 29/03/1996; L. Lipperini, *Un rap fa cantare Edoardo Sanguineti*, in «La Repubblica», 16/03/1996; cfr. B. Gizzi, recensione a *Rap*, in «Il Tempo», 22/11/1996.

[22] Guerrieri, *E il poeta s'illumina di rap*, cit.

[23] Lipperini, *Un rap fa cantare Edoardo Sanguineti*, cit.

Macbeth remix (1998) e *Seipersonaggi.com* (2001)[24] – è frutto di due «azzardi» da parte del giovane compositore – invitare il celebre poeta a teatro e proporgli poi di scrivere un rap da inserire all'interno dello spettacolo a cui aveva assistito – e di uno «spiazzamento»[25]:

> Generalmente i «classici» viventi, come Edoardo, si comportano come statue, sguardo vitreo e lontano; e se proprio decidono di parlarti lo fanno per interposta persona […]. Edoardo no, non soltanto accettò, ma addirittura rilanciò. Il testo per un rap era a suo avviso troppo poco, l'idea era buona e dovevamo farne un intero spettacolo[26].

Altrove il compositore ha dichiarato: «Temevo un rifiuto, invece gli brillavano gli occhi»[27]. Scorrendo le interviste rilasciate negli anni, si percepisce il grande entusiasmo di Sanguineti nei confronti di questo progetto, attraverso il quale si aspettava di dare vita a un *format* teatrale completamente innovativo, «un lavoro organico in cui il rap fosse la struttura fondamentale», all'interno della quale Liberovici, allo stesso tempo, potesse muoversi «con molta libertà», «utilizzando altre forme musicali» ed «entrando e uscendo continuamente dal meccanismo del rap»[28].

Nell'analisi della «tipologia dei rapporti di collaborazione fra poesia e musica», Sanguineti individua «due polarità fondamentali»: da un lato vi sono gli scrittori che, «senza pensare assolutamente alla musica», scrivono un testo che un musicista utilizza «perché lo giudica adoperabile ai suoi fini espressivi»; dall'altro stanno invece le collaborazioni che nascono «perché il musicista chiede a un autore un testo che sia appositamente scritto»[29]. Il lavoro per *Rap* si muove però in «una sorta di terza via», perché, spiega Sanguineti, «non gli *era* stato chiesto il permesso di musicare testi determinati» né «di scriverne uno per l'occasione»:

> Io ho proposto vari materiali preesistenti, altri sono stati cercati da Liberovici stesso fra i miei scritti, e ci siamo accordati su una relativa libertà d'uso. Credo che questo modello collaborativo possa essere interessante, poiché non si tratta più né di un'idea nata su commissione, né dell'utilizzazione di un testo concepito al di fuori della musica, ma del lavoro di un musicista su dei materiali poetici che gli vengono messi a disposizione e che può riorganizzare secondo le proprie esigenze[30].

---

[24] I testi attualmente reperibili sono in E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milano 1998 e E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, il melangolo, Genova 2001.

[25] LIBEROVICI, *Il rap del poeta*, in «TorinoSette» (supplemento di «La Stampa»), 10/11/2000.

[26] *Ibidem*.

[27] LIPPERINI, *Un rap fa cantare Edoardo Sanguineti*, cit.

[28] Intervento a *Radio d'annata* di Radio 3 il 24/05/1997, ora in SARTIRANA, *«Quasi un autoritratto»*, cit., p. 396.

[29] SANGUINETI, *Rap e poesia*, cit., p. 9.

[30] *Ibidem*.

In più occasioni Sanguineti si pronuncia a favore della parola a servizio della musica, ma «una cosa è scrivere per Luciano Berio», «un'altra cosa è mettersi al servizio di una musica "bassa"» come il rap, sulla quale «pende un pesante sospetto di immoralità e di delinquenzialismo»[31]. Sanguineti stesso ammette che «con Berio e con altri musicisti» il lavoro, per quanto «mutevole», «aveva la costante di appartenere sempre a quel genere di musica consider*ata* "grave", seria» e «lontana dalla cosiddetta *pop music*», vale a dire da «una musica di più largo consumo, che usa modalità di comunicazione popolare, nate o divenute tali»[32]. La tentazione di lavorare con Liberovici deriva però proprio dall'opportunità di muoversi in una direzione opposta, verso un genere musicale «guardato con aria un po' schizzinosa»[33]. «Stregato da questa forma d'espressione molto popolare» e dal ritmo cadenzato di questa «musica-non-musica», Sanguineti evidenzia le potenzialità di quello stile musicalmente e linguisticamente innovativo: ciò che lo intriga del rap è la possibilità di spingersi verso l'amato terreno della *pop music*, alla quale si era appassionato «dapprima attraverso le suggestioni del *jazz*, poi con lo sviluppo del *rock* e di altre forme più recenti, dalla *discomusic* alle *posse*»[34], ma soprattutto il «godimento verbale», il fascino «stuzzicante» esercitato dalle invenzioni compositive e dalle «caratteristiche di replicazione, allitterazione, rime, giochi di parole»[35], tipiche di questo stile. La forma peculiare del *recitar cantando* consente infatti al poeta «di misurarsi» con un'inedita «drammaturgia musicale»[36], sperimentando nuovi rapporti tra parole, musica e recitazione[37]:

> Quando sottoposi a Liberovici […] *i* materiali, ero mosso dall'idea […] che il *rap* fosse prima di tutto una tecnica evidentemente ritmica e musicale, ma anche una tecnica del discorso verbale, un modo paradossale per *recitar cantando*, in cui l'importanza del testo è molto forte e permette di utilizzare anche dei componimenti che non abbiano una preordinata struttura ritmica, ma che si costruiscono attraverso giochi verbali. Io ho fatto uso […] in molti dei miei testi, dell'allitterazione, della rima ribattuta e questo si prestava bene ad essere trasformato in *rap*, con poche modifiche di replica, di iterazione, di variazione[38].

[31] Guerrieri, *E il poeta s'illumina di rap*, cit.

[32] Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., p. 9.

[33] Intervento a *Radio d'annata* di Radio 3 il 24/05/1997, cit., p. 396.

[34] Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., p. 9.

[35] Guerrieri, *E il poeta s'illumina di rap*, cit.

[36] M. B., *E un musical da camera debutta lunedì alla Tosse*, cit.

[37] Cfr. a questo proposito G. Vinay, *Il primato dell'orazione:* Rap *di Sanguineti-Liberovici*, in *Officina Liberovici*, cit., pp. 80 e sgg. e *Recitar cantando*, il testo prolusivo di Liberovici al libretto di *Rap*.

[38] Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., p. 9. Nel 2002, intervistato in occasione dell'uscita della raccolta *Il gatto lupesco*, Sanguineti affermerà che per quanto la forma rap lo intrigasse, non la riteneva slegabile dalla realizzazione musicale. Al giornalista Alessandro Bottelli che si aspettava di «trovare nel volume anche qualche rap», uno dei generi «più efficaci a esprimere la modernità», Sanguineti risponderà che «non gli interessava scrivere un testo rap» se non in vista di una «destinazione musicale specifica». Riflettendo sul rap come «recitazione ritmata», ribadirà inoltre che avrebbe fabbricato «dei testi apposta, perché i suoi lavori già si prestavano a una lettura di tipo ritmico». Cfr. le affermazioni contenute in Bottelli, *Sanguineti: «La poesia è come un rap»*, cit.

La prosa di *Rap* appare così «sempre concitata», fatta di «flussi verbali torrenziali» su base musicale *hip hop*: una soluzione che «concede il debito spazio alla musicalità implicita nella versificazione del poeta», offrendo a quest'ultimo «lo *status* d'un compositore che in luogo dei suoni intonati impiega la parola, modulandone timbro e ritmo»[39].

L'elemento ritmico è inoltre in consonanza con il tema al centro della rappresentazione: il sogno. Per Sanguineti, infatti, il ritmo *hip hop* contiene «un elemento incantatore» che stimola una specie di ipnosi. Non è dunque un caso che il «filo di *Rap*» sia costituito proprio dalla «libertà di associazione»: non tanto un «sogno secondo Freud», quanto piuttosto quello «della cabala napoletana, della Smorfia per giocare al Lotto». L'andamento dell'opera non segue «un itinerario controllabile» ma è guidato da «una logica onirica»[40]: è «un'avventura a sorpresa», sulla quale Liberovici «appoggi*a* la sua musica»[41], in equilibrio «con le parole»[42]. Protagonista dell'operazione è ancora una volta la tecnica del montaggio, amatissima da Sanguineti, grazie alla quale l'eterogeneo materiale verbale è lavorato attraverso tagli, assemblaggi e ripetizioni, come se si trattasse di una pellicola cinematografica[43].

3. Ascoltare i Sex Pistols e «tentare l'esperimento del rap» per «sabotare il mondo»

Al di là dell'interesse ritmico-musicale di cui si è detto, la sperimentazione di Sanguineti sul terreno *hip hop* può essere valutata anche sul piano delle sue implicazioni, per così dire, militanti.

Gli esperimenti degli anni '50 e '60 «per creare una canzone d'autore» avevano offerto, secondo Sanguineti, «risultati assolutamente discutibili». Persino i tentativi di scrivere testi per canzoni fatti da Moravia, Pasolini, Calvino, Fortini o Soldati – rievocati nell'articolo *Rap e poesia* – non avevano trovato «conferma né continuità», a causa della tipicità della canzone italiana, tradizionalmente «imprigionata» entro quei «limiti di melodicità e di poeticità», che le facevano assumere di volta in volta i tratti di «melodramma riciclato» o di «tarda romanza da camera». Nonostante Sanguineti individui esiti positivi in autori come Gino Paoli o Paolo Conte e non dubiti a riconoscere il valore «straordinari*o*» di interpreti come Mina o Patty Pravo, l'Italia rimane per lui «il paese di Sanremo» e del

[39] MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, cit., p. 303.

[40] SANGUINETI, *Rap e poesia*, cit., p. 10.

[41] GUERRIERI, *E il poeta s'illumina di rap*, cit.

[42] *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 42.

[43] Sulla centralità del montaggio in Sanguineti cfr. C. ALLASIA, *«La testa in tempesta». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017, in particolare pp. 47-84; SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a c. di F. PRONO e C. ALLASIA, Bonanno, Roma 2017, in particolare pp. 7-12, 111-129.

«canzonettese»[44], rappresentato da quel Festival che nel 2007 boccerà una canzone da lui firmata[45].

Come sfuggire dunque dalle maglie del «poetese» da cui Sanguineti intende a tutti i costi prendere le distanze, nella letteratura come nella musica?[46] «Bisogna profanare il vecchio linguaggio e spingersi verso il gioco»: agli occhi del poeta genovese il rock, il jazz, il rap, assumono un «valore liberatorio»[47], perché permettono di «sabotare» le forme tradizionali grazie a un'incessante ricerca «nel linguaggio musicale», che trova «equivalenti» solo «nella sperimentazione letteraria». Così come in «una certa letteratura americana all'epoca della cultura *beat*» autori come Kerouac e Ginsberg si erano ispirati «al […] *jazz* o alla *pop music*», anche nel «ritmo di scrittura»[48], Sanguineti, con «un'ironica strizzata d'occhio al Futurismo», è attratto dal rap per l'«esperienza totalizzante della parola»[49], ma soprattutto per il valore eversivo sul piano dei contenuti. Nel panorama musicale italiano, «prigioniero di atteggiamenti, per così dire, piccolo-borghesi», egli ritiene impossibile una «rottura espressiva» come quella proposta «da tanta musica anglosassone», nella quale «radicalismo e anarchismo hanno raggiunto una violenza che da noi è rimasta […] episodica ed eccezionale» se non addirittura «sconosciuta»[50]. Tuttavia, nelle «esperienze di certo rock violento» degli anni '70 e '80, nel rap e in «altre espressioni di questo genere» che si andavano diffondendo negli anni '90, Sanguineti individua l'«incarnazione» di quel «momento anarchico» che corrisponde al «momento di pulsione della grande arte critica del Novecento»[51]. Intervistato da Alberto Sinigaglia in occasione dei suoi tre compleanni, «50 di poesia, 70 anagrafici, […] 30 di università», Sanguineti afferma di aver «sempre cercato di legare la ricerca avanguardistica nel campo espressivo, linguistico e della scrittura» alla «contestazione»[52]. Il rap, così come la

[44] Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., p. 10. Per il giudizio di Sanguineti su Paolo Conte cfr. quanto il poeta afferma in W. Valli, *Sanguineti: "Il mio collega Conte"*, in «La Repubblica», 12/04/2005: «Di lui mi piaceva, e mi piace, la capacità di lasciar trapelare malinconia, struggimento, ma di tenerle a bada con un'ironia, con una funzione raggelante, che si ricollegava, credo, alla sua formazione jazzistica».

[45] «Confidavo molto in quel testo, messo in musica da Liberovici. Credo di aver scritto una bella canzone d'amore. Mi piace sperimentare linguaggi diversi, in questo caso la pop music […]. Peccato davvero che non l'abbiano accettata», citato in M. Smargiassi, *Teatro greco o politico per me pari son*, in «La Repubblica», 14/01/2007. Cfr. anche l'intervento nella trasmissione *Che tempo che fa* di Rai Tre del 18/02/2007, trascritto in Sartirana, *«Quasi un autoritratto»*, cit., pp. 275 e sgg.

[46] Il *poetese* è per Sanguineti «il gergo lirico, la selezione verbale verso realtà superiori dotate di aura» (cfr. Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., p. 10). Su questo aspetto cfr. ad esempio A. Pietropaoli, *Sanguinetiana: la lotta al poetese*, in Id., *Le strutture dell'anti-poesia*, Guida, Napoli 2013, pp. 11-89.

[47] Guerrieri, *E il poeta s'illumina di rap*, cit.

[48] Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., p. 10.

[49] N. Gallino, *Auguri a Sanguineti tra poesia e ritmi rap*, in «La Repubblica», 16/11/2000.

[50] Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., pp. 10-11. Sanguineti ritiene i Sex Pistols e i Rolling Stones così significativi e sintomatici da inserirli nel suo *Ritratto del Novecento*. Cfr. Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, a c. di Lorenzini, Manni, Lecce 2009, pp. 157, 168.

[51] Sanguineti, *Rap e poesia*, cit., p. 11.

[52] A. Sinigaglia, *Sanguineti: «Che bello sabotare il mondo»*, in «La Stampa», 15/11/2000.

musica dei Rolling Stones e dei Sex Pistols[53], appassiona Sanguineti per la sua capacità di uscire dai rigidi schemi del «canzonettese», ma soprattutto per l'intrinseca pulsione anarchica e per i connotati militanti. Non è certo un caso che il poeta genovese, dopo la collaborazione con Liberovici, nel 2002, per ben due volte – la prima per criticare una «piazzata» politica di Nanni Moretti, la seconda per prendere posizione contro una delibera dell'allora Ministro dell'Istruzione Letizia Moratti – abbia scelto di esprimere la propria protesta militante in forma rap[54].

4. Dalla «breakdance» alla «aerosol art»: brevi cenni sulle forme d'arte della controcultura nella *Wunderkammer*

Uno sguardo alla *Wunderkammer* di Sanguineti ci permette di offrire un corollario a quanto messo in luce finora[55]. La logica che sta dietro alla costruzione dell'immenso «insettario verbale»[56] sanguinetiano non è dettata solo da «perverse e deliranti»[57] manie collezionistiche e da attente ricerche lessicografiche: nelle letture, l'occhio dell'onnivoro lessicomane genovese è spesso attirato dai neologismi o dai forestierismi che indicano fenomeni di recente comparsa o diffusione. La cultura, o meglio, la controcultura *underground* che andava diffondendosi negli anni '90, gli offre un amplissimo parco di parole da spigolare e di idee a cui attingere, spaziando dalla musica al costume, dall'arte figurativa alla danza. Sanguineti riteneva infatti che «molta della *pop art*», intesa «non soltanto nel senso pittorico», ma di «arte pop, nell'accezione in cui si impiega questa parola quando si parla oggi del folclore di massa», fosse «degna di grande attenzione»[58].

Spigolando tra le schede dattiloscritte e i ritagli di giornale della *Wunderkammer*, ci imbattiamo così in una lunga serie di lemmi legati a vario titolo al movimento *hip hop*, a

[53] «Il mio slogan è "Viva i Rolling Stones, basta con i Beatles". Anzi, vuol che le dica una cosa: io adoro i Sex Pistols», F. M., *Elio: «Sabotati da poteri forti». E Sanguineti ama i Sex Pistols*, in «La Provincia Pavese», 10/09/2006.

[54] Per il *rap* contro Moretti, cfr. l'articolo privo di titolo firmato da Enzo Costa sulla «Repubblica» del 3/03/2002: «Edoardo Sanguineti ribadisce le sue critiche politiche alla piazzata di Nanni Moretti. Il guaio è che stavolta lo fa in forma di rap: "Piazza Navona / non si perdona / Nanni Moretti / cosa balbetti? / il tuo comizio / era uno strazio / stanza del figlio / grande sbadiglio / contro l'impasse / lotta di classe / la borghesia / sp(i)azzare via / piazza Navona / non si perdona". E ricominciano da capo. Lui e Liberovici»; cfr. anche M. BOMPANI, *Sanguineti, un rap anti Moratti*, in «La Repubblica», 18/09/2002: «Sanguineti, amareggiato e disilluso, pensa a Letizia Moratti e gli viene in mente che l'unica cosa da fare, forse sarebbe scriverci su un rap».

[55] La *Wunderkammer* lessicografica è interrogabile grazie a un database, tuttora in fase di implementazione, che consente di fruire di questo immenso patrimonio sanguinetiano (si parla di oltre 70.000 attestazioni letterarie). Sul Sanguineti «lessicomane» cfr. ALLASIA, *«La testa in tempesta»*, cit., pp. 17-45.

[56] SANGUINETI, *Una corsa nel vocabolario*, in «Il Secolo XIX», 23/04/1982, ora in ID., *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 290-291.

[57] ID., *Memorie di un lessicomane*, in «L'Unità», 8/04/2004.

[58] ID., *Rap e poesia*, cit., p. 10.

partire dall'articolo *Capriole hip-hop*, che in poche righe regala al lessicomane genovese una manciata di parole non registrate dai dizionari:

> R. Panizza, *Capriole hip-hop*, in "D" ("Repubblica"), 18 ottobre 2003: "Il *godfather* del rap, Afrika Bambaata, battezzava col nome 'Hip hop' qualsiasi cosa fosse legata in qualche modo al *rap*, al *djing* (i disc jockey), alla *breakdance* e all'*aerosol art* (i graffiti)"[59].

Una prima ricerca nel database *Sanguineti's Wunderkammer* ha già offerto una parziale campionatura dei lemmi della controcultura conservati nell'archivio lessicografico sanguinetiano, che presentiamo qui in forma di assaggio alfabetico: *anti-rap*, *arabo-funk-jazz*, *beat*, *breaker*, *breakdancer*, *controrap*, *drizzly* ('la coppoletta che i rapper portano al contrario con il marchio in evidenza'), *dub*, *freestyler*, *funk-rock*, *graffitismo*, *graffitaro*, *graffitista*, *hall of fame*, *hard-core punk*, *hiphopper*, *jungle music*, *militant rap*, *neopunk*, *post-punk*, *punkeggiante*, *punkissimo*, *rap music*, *rapper*, *reggae-roots ballad*, *sbombolettare, scratchare*, *slam*, *spraycan art*, *street-style*, *trash jazz*, *writer*. Non potevano mancare quel *trip hop*[60], «amalgama di hip hop, soul, reggae e romanticismo», di cui Sanguineti amava conversare con l'amico Liberovici[61] e nemmeno quel *gangsta rap* evocato nella citata intervista *E il poeta si illumina di rap*.

Moltissimi sono poi gli esempi di articoli pubblicati tra la metà degli anni '90 e gli inizi del Duemila, ritagliati integralmente dalle riviste che li contenevano, che provano l'interesse di Sanguineti attorno alla proliferazione della moda e della musica *hip hop* in Italia, come *Hip hop hurrà!* uscito nell'estate 2002 sull'«Espresso», *L'esercito del rap marcia su Roma*, pubblicato sulle colonne del «Venerdì» di «Repubblica» il 26 luglio 2002, o ancora *Il festival dei ribelli*, firmato da Alberto Dentice per l'«Espresso» del 29 maggio 2003, dedicato ai protagonisti dell'Arezzo Wave, la «super-kermesse della musica alternativa italiana»[62].

Le espressioni di massa che maggiormente destano l'interesse di Sanguineti sono quelle legate alla cultura dei giovani, in particolare quelle in cui egli riconosce il tentativo di ribellione dagli schemi della tradizione e l'apertura alla contaminazione tra le arti. Non serve ricordare che fu proprio Sanguineti a presiedere nel marzo del 2001 il primo *Slam poetry made in Italy*, dove introdusse i *match* nei quali una nuova generazione di poeti – la vincitrice quell'anno fu Sara Ventroni – si sfidò a colpi di versi, ritmo e velocità, «libera da stretti confini stilistici accademici», dando vita a una forma artistica che «più che poesia, sembrava *rap*, o *hip hop*»[63].

«La storia della cultura è continua storia di capovolgimenti», affermava Sanguineti, e «si potrebbe fare una storia della cultura, dell'arte, e […] della letteratura, pensando

[59] Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in avanti ASW), A3434, D564, G802.
[60] ASW, *ad vocem*.
[61] Cfr. Liberovici, *Il rap del poeta*, cit.
[62] ASW, Riviste548, Riviste135, Riviste412.
[63] G. Schwartz, *I poeti? La sfida sembra un rap*, in «La Repubblica», 22/03/2001.

ai momenti di frattura, di svolta e […] alle crisi che hanno […] segnato il decorso dell'espressione artistica»[64]. I lemmi e gli articoli collezionati nella *Wunderkammer* dimostrano che nelle varie forme d'arte *underground* egli osservava attento «lo scambio continuo», la contaminazione più o meno «consapevole» con «le espressioni» artistiche tradizionali, curioso di capire come un fenomeno passasse dall'essere popolare a essere sfruttato nell'opera seria, proprio come il *jazz*, che era arrivato a «tocca*re* musicisti come Debussy o Stravinskij»[65], o come il graffistimo, che da «pittura selvaggia» aveva dato luogo «a produzioni di notevole interesse»[66].

Fedele al principio fondamentale del «rifiuto della mitologia», «dei modelli e delle regole»[67], Sanguineti provava simpatia e interesse nei confronti della cultura giovanile e delle manifestazioni artistiche dell'*underground* degli anni '90[68] perché in esse riusciva forse a intravedere quei tentativi di sovversione e di ricerca di forme alternative al *mainstream* e soprattutto quella «grande pulsione anarchica»[69] che lo facevano sperare nei barlumi di un'altra nuova avanguardia.

[64] *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 25.
[65] SANGUINETI, *Rap e poesia*, cit., p. 10.
[66] *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 37.
[67] Ivi, p. 25.
[68] Cfr. a questo proposito anche SANGUINETI, *La ballata del quotidiano*, cit., pp. 19-21.
[69] GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., pp. 9-10.

Francesca Tomassini

Su Pirandello critico d'arte

Tra la vasta (e indagatissima) mole di scritti critici di Luigi Pirandello, la sua attività di critico d'arte è sicuramente il tassello rimasto per lungo tempo più in ombra mentre numerose sono le prose che l'autore dedicata all'arte, soprattutto pittorica, a lui contemporanea. Per l'autore di Girgenti la pittura, oltre ad essere ambito di riflessione, rappresenta una duratura attività artistica cui dedicarsi per realizzare dipinti in grado di raggiungere significativi livelli espressivi. L'interesse della critica nei confronti del ruolo assunto dalla pittura nell'opera pirandelliana si è destato in tempi abbastanza recenti, tanto che sembra oggi opportuno domandarsi se, come e quanto questa attività da sempre considerata "collaterale" abbia influito sull'elaborazione dell'estetica e sulla produzione novellistica e drammaturgica di Pirandello[1].

Un ruolo fondamentale in questo processo critico e artistico intrapreso da Pirandello sin dai primi anni vissuti a Roma, è giocato dal rapporto stretto con l'amico messinese Ugo Fleres (1858-1939): poeta, romanziere, critico militante, animatore culturale, disegnatore, ritrattista e insegnante di Storia dell'Arte presso l'Istituto Superiore Femminile di Magistero di Roma (e successivamente Direttore della Galleria Nazionale d'Arte

[1] Antonio Alessio è stato uno dei primi ad occuparsi del rapporto tra letteratura e pittura in Pirandello, raccogliendo e ripubblicando anche gli articoli di critica d'arte. Cfr: A. Alessio, *Pirandello pittore e critico d'arte*, in «Quaderni d'Italianistica», 1981, II, 2, pp. 192-203; Id., *Pirandello pittore*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1984, in cui sono state pubblicate anche immagini fotografiche di circa trenta dipinti di Pirandello. Per una ricognizione ragionata degli studi critici su Luigi Pirandello pittore si veda I. Mitrano, *Studi critici su Luigi Pirandello pittore*, in F. Nardi, *L'emozione feconda. Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Nuova cultura, Roma 2008, pp. 127-133; Ead., *Pirandello pittore e critico d'arte: indicazioni bibliografiche 1937-2005*, in «Pirandelliana», 2007, I, pp. 95-99. Si veda anche *I Pirandello ritornano al caos. La pittura passione artistica della famiglia*, catalogo della mostra tenutasi nella casa natale di Luigi Pirandello, Agrigento, 28 luglio-31 maggio 2003, Sciascia Editore, Caltanissetta 2003 e i più recenti lavori: C. Di Lieto, *Pirandello pittore*, Marsilio, Venezia 2012; M. Venturini, *La passione del ritratto: Pirandello e le arti figurative* in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a c. di L. Battistini, V. Caputo, M De Blasi *et alii*, Adi editore, Roma 2018: http://www.italianisti.it/atti-di-congresso?pg=cms&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [data consultazione: 24/09/2019]; Ead., *Tra autobiografia e passione figurativa: il personaggio pittore nelle novelle pirandelliane*, in «Pirandelliana», 2017, 11, pp. 27-38.

Moderna capitolina), spesso racconterà di quel cenacolo, somigliante ad un'accademia pittorica, che si era venuto a formarsi nella Roma umbertina e che vedeva l'appassionata partecipazione di Luigi in veste di pittore[2].

Proprio dalle amicizie strette nell'ultimo decennio dell'Ottocento e dalle epistole inviate ai familiari (in particolare quelle indirizzate alla sorella Lina) possiamo desumere che la pittura abbia rappresentato per Pirandello un fecondo e «genuino laboratorio di analisi in cui egli indagava, sul vivo dei colori, i problemi e le inquietudini degli innumerevoli pittori e scultori della sua vasta e varia produzione»[3], ma soprattutto questa si afferma come attività fondamentale «per esercitare lo sguardo, osservare la realtà e tentare di imprigionarne il senso»[4].

Confermano ulteriormente la centralità dell'interesse di Pirandello per le arti figurative gli scritti di critica d'arte (su cui mi soffermerò in questo saggio) pubblicati su diverse e importanti riviste soprattutto nel primo periodo romano pirandelliano che coincide esattamente con il momento in cui si rafforza il sodalizio artistico, intellettuale e umano con Ugo Fleres. Arrivato a Roma da Bonn, nel 1892, Luigi Pirandello conoscerà Fleres tramite il filosofo-scultore Millefiore[5] e quella che nasce tra il pittore messinese, più anziano di qualche anno, e Pirandello, è un'amicizia profonda e sincera, rinsaldata da una forte stima reciproca. Come è noto, sarà proprio Fleres a introdurre il giovane autore di Girgenti negli ambienti intellettuali in cui avrà poi la possibilità di maturare come artista a tutto tondo: Fleres accompagna Luigi alla scoperta dei luoghi goethiani di

[2] «Gl'inseparabili, muniti di scatola da colori, se ne andavano fuori città a dipingere certi tramonti che forse ai nostri giorni non mancherebbero di fortuna. Peccato non durassero più d'una rosa»: U. FLERES, *Ricordi romani*, in T. RUSSO, *Ugo Fleres. Gli scritti d'arte. Tra edito e inedito*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2012, p. 21. A completare la formazione degli *inseparabili*, insieme a Fleres e Pirandello, si contano i nomi di due giovani poeti: Ettore Romagnoli e Tomaso Gnoli.

[3] ALESSIO, *Luigi Pirandello tra scrittura e pittura*, in *I Pirandello ritornano al caos*, cit., p. 17. Alessio sostiene che la materia pittorica abbia fortemente influenzato le scelte linguistiche e narrative pirandelliane tanto da ipotizzare che «più che di rapporto tra lo scrittore e la pagina si potrebbe parlare di quello tra il pittore e la tela» (ivi, p. 18), poiché il trovarsi davanti alla tela bianca presuppone la capacità di osservare e riproporre una realtà.

[4] VENTURINI, *La passione del ritratto: Pirandello e le arti figurative* in *La letteratura italiana e le arti*, cit., p. 3.

[5] Vale la pena leggere le righe che l'intellettuale messinese dedica al ricordo del loro primo incontro: «Or dunque al suo arrivo Luigi era un bel fanciullone nonostante la bionda lanugine di barba e il cappellone di castoro e il passo grave con cui girellava per l'Urbe che non conosceva […]. Al compagno toccava quindi la parte del cicerone. Ed eccoli in visita alla taverna delle Elegie, dove il Goethe avea scandito i distici sull'agile schiena di Faustina. Niente pericolo che s'inebriassero del vino cantato da Goethe i due che, da pretti siciliani, erano mezzi astemi», U. FLERES, *Ricordi romani di Pirandello*, in «L'Urbe», gennaio 1937, p. 21. Nel passo citato, Fleres fa riferimento alla complessa vicenda della pubblicazione pirandelliana delle *Elegie renane* di Goethe, supportate dalle illustrazioni dell'autore messinese. La pubblicazione vedrà luce nel 1896, edita da Giusti di Livorno. Pirandello parla insistentemente di questo lavoro anche nelle lettere inviate ai familiari: cfr. L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, introduzione di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1996.

Roma, lo presenta a Luigi Capuana e parla di lui a Gabriele d'Annunzio[6]. Tra le lettere della formazione scritte da Pirandello a Roma e inviate alla famiglia, il nome di Fleres ricorre spesso, insieme a quello di Capuana, già dai primissimi anni '90 e viene sempre descritto come compagno fedele di serate mondane passate nei salotti e nei caffè letterari capitolini[7]. A proposito del sodalizio con Fleres, è opportuno ricordare la lettera del 30 ottobre 1893 che Luigi indirizza alla sorella Lina, in cui vengono citati Perugino e Raffaello, i due pittori che ritroveremo ne *Il fu Mattia Pascal*, presentati nell'epistola – secondo tradizione – come il maestro e l'allievo, l'uomo e il "giovinetto". Pirandello racconta alla sorella di aver trascorso tre giorni a Perugia in compagnia dell'amico Fleres per visitare i capolavori della scuola umbra:

> i quadri e gli affreschi di Pietro Vannucci detto il Perugino e dei suoi alunni, primo tra' quali Raffaello Sanzio. Intenderai facilmente quanto abbia goduto! C'è fra l'altro a Perugia una stanzetta, presso la chiesa di San Severo, a una parete della quale Raffaello ancora giovinetto lasciò incompleto un affresco sacro mirabilissimo per intensità e colore, anima e agilità di disegno. Dopo vent'anni, il Perugino, che sopravvisse al suo diletto allievo, volle, già vecchio, finire quell'affresco. Ah se tu vedessi, che miracolo d'Arte[8].

Ma ciò che qui più ci interessa è il vivo dialogo quotidiano che si instaura tra i due intellettuali rispetto a questioni squisitamente artistiche, tanto da confermare come sia stato proprio Fleres ad esortare Pirandello a visitare con attenzione musei e monumenti, contribuendo ad affinare la sua attività di critico d'arte[9].

Gli anni compresi tra il 1892 e il 1900 sono caratterizzati dall'intensa collaborazione di Pirandello con diverse riviste letterarie e, come riscontrato da Teresa Russo, proprio in questo lasso di tempo, tra le riflessioni espresse e gli scritti dei due autori si crea una contaminazione continua e reciproca: «gli articoli dell'uno si confondono con quelli

[6] Fleres e d'Annunzio, infatti, si conobbero a Roma, ma tra loro non si consoliderà mai un rapporto significativo e proficuo «paragonabile, ad esempio, a quello fra d'Annunzio e Morello. Fleres ha recensito diverse opere dannunziane, senza manifestare mai eccessivi entusiasmi»: G. Traina, *Puglia e pugliesi, Sicilia e siciliani nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, in AA.VV., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio. L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*, Atti del XX Convegno internazionale, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 6-7 dicembre 1996, Ediars, Pescara 1996, p. 206.

[7] Scrive Pirandello alla madre in una lettera datata febbraio 1892: «Qualche sera vo col Fleres e col Capuana in casa Rigoletti, una ricca famiglia piemontese amantissima della buona musica»: Pirandello, *Lettere della formazione*, cit., p. 93. Saranno poi i caffè a soppiantare gradualmente i salotti ottocenteschi e, in particolare, Fleres ricorderà il Bussi di Via Veneto come memorabile luogo di incontro e di discussione.

[8] Cfr. R. Marsili Antonetti (a c. di), *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, Gangemi, Roma 2003, p. 131.

[9] Ulteriori testimoni di questo sodalizio sono i libri di Fleres conservati nell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul teatro contemporaneo di Roma, fra i quali si rintraccia una raccolta di novelle in cui si legge una breve ma sentita dedica che in due righe riassume tutta la passione e l'approccio critico qui analizzato: «Va', gira un po' per i musei e poi mi saprai dire qual è la roba vera e quale la falsa, e che differenza c'è».

dell'altro [...]; perfino i ruoli sono ancora intercambiabili (ma anche gli argomenti trattati). [...] I due muovono da uno studio all'altro, da una mostra all'altra di comune accordo»[10].

In questo saggio mi limiterò ad esaminare gli interventi di critica d'arte pirandelliani redatti per il «Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle arti a Roma (1895-96)[11].

La scelta di analizzare nel dettaglio questi saggi è determinata dalla concordanza di argomento riscontrata negli scritti di Fleres che pubblicò, a sua volta, una serie di articoli riguardo il medesimo evento, tra il settembre e il dicembre del 1895, su «La Critica» diretta da Monaldi, stessa sede che ospitava la «Cronaca letteraria» di Pirandello.

La contaminazione tra i resoconti critici di Pirandello e Fleres risulta più che evidente: è possibile infatti rintracciare vere e proprie riprese lessicali nei diversi testi; le opinioni su opere e artisti recensiti sono quasi sempre concordi ma ciò che forse ancor più ci interessa è la corrispondenza riscontrata sul criterio di giudizio applicato per commentare un'opera d'arte, tecnica critica che presumibilmente Pirandello assimila da Fleres, critico d'arte ben più esperto.

L'Esposizione di Belle arti di Roma del 1895-96, mostra internazionale, organizzata dalla Società Amatori e Cultori, esponeva al pubblico circa cinquecento opere in grado di presentare ad un vasto pubblico le diverse tendenze artistiche contemporanee. L'evento, organizzato dalla Società Amatori e Cultori di Belle Arti, in aperta competizione con la Prima Biennale di Venezia (inaugurata nell'aprile dello stesso anno), si svolse nell'anno in cui si celebrava il venticinquesimo anniversario di Roma come Città Capitale e risulta di particolare rilievo perché tentò di ridestare l'ambiente artistico romano che ristagnava, ormai da circa un decennio, in uno stato di decadenza connotato dalla reticenza perpetua verso novità artistiche. Quella che Pirandello prepara con cura e dedizione è «una delle più lunghe e dettagliate rassegne di cui la mostra abbia goduto sulla stampa per lo più romana, più lunga delle quattro puntate redatte dal Lacchini per il *Fanfulla della Domenica*, e di quelle scritte dal Gandolin per il *Capitan Fracassa* e poi passate anche al *Corriere della sera*»[12].

Gli autori maggiormente elogiati da Fleres e Pirandello nei loro articoli sono Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, Ernesto Bazzato e, in particolare, l'autore di Girgenti apprezza Aristide Sartorio.

Entrando nel dettaglio, negli scritti si nota, già dalle prime righe, come entrambi gli autori riscontrino gli stessi difetti nell'allestimento dell'Esposizione, nella distribuzione

[10] RUSSO, *Ugo Fleres. Gli scritti d'arte. Tra edito e inedito*, cit., pp. 120-121.

[11] Pirandello pubblicò il suo resoconto della mostra in sette puntate, ognuna di circa quattro cartelle. Attraverso una lettera datata 25 settembre 1895, Luigi da notizia alla sua famiglia dell'uscita del suo primo articolo sul «Giornale di Sicilia»: «Avete veduto sul *Giornale di Sicilia* una mia critica d'arte sull'Esposizione di Roma? Dovrò ancora inviare a codesto giornale altri cinque o sei articoli. Mi daranno in tutto 100 lire. Meglio queste, che un pugno in uno occhio»: PIRANDELLO, *Lettere della formazione*, cit., p. 270. Per un interessante commento relativo a quest'esperienza pirandelliana e al contesto storico e artistico nel quale si inserisce cfr. A. SCOTTI TOSINI, *Introduzione*, in PIRANDELLO, *Scritti di arte figurativa 1895-1897*, Palazzo Sormani, Milano 1987, pp. 7-23.

[12] Ivi, p. 15.

delle opere nelle sale e nel collocamento delle tele in relazione alla luce. Pirandello, si rammarica dichiarando che avrebbe «desiderato, qua e là, maggiore avvedutezza nella disposizione delle tele: certo è cosa difficilissima e tante volte quasi impossibile dar luce giusta e il giusto punto di vista a tutti i dipinti»[13], così anche Fleres esprime il suo malcontento, auspicando la possibilità di poter «ottenere una miglior distribuzione della luce» nell'Esposizione e sostenendo che si doveva «pensare a metter possibilmente insieme le varie opere d'uno stesso artista […] mi parrebbe grave errore mescer tele a olio, tempere, pastelli ed acquerelli»[14].

Una prima vera e propria concordanza di giudizio (che consente l'individuazione di chiare riprese lessicali) si può rilevare già nell'opinione espressa davanti al primo quadro commentato da entrambi e presente nella sala I. Si tratta del dipinto *Madonna* dell'artista polacco Shuster-Woldan. Analizzerò entrambi gli scritti seguendo l'ordine cronologico della loro uscita in rivista che in questo caso vede lo scritto di Pirandello pubblicato sul numero del 25-26 settembre 1895, qualche giorno prima rispetto a quello di Fleres, uscito il 30 settembre. Pirandello commenta così: «Questa *Madonna* bruna, dura, sgraziata e pur non di meno, con tal perfezione di disegno, da far sospettare che sia una fotografia ingrandita»[15]. La stessa immagine e l'evocazione della fotografia come elemento di paragone rispetto alla tecnica pittorica adoperata dall'artista polacco la ritroviamo nel giudizio fleriano nel quale si legge: «nel quadro intitolato: *Madonna* l'autore ha usato e abusato della fotografia e fotografico è il carattere delle figure, e fotografico, quasi per un ingrandimento, ne è il possente rilievo»[16].

Man mano che i due critici scoprono le varie sale dell'Esposizione, le rispettive analisi dei singoli quadri coincidono sempre di più, anche nei piccoli dettagli e nei difetti da rilevare. Come si riscontra nelle righe dedicate al dipinto *I Centauri* di Coleman nella sala IX. Fleres, nel suo articolo uscito il 29 ottobre, commenta così:

> Il Coleman ha voluto dare alla sua opera una sfumatura di fisionomia quattrocentesca; vi è riuscito mirabilmente nel paesaggio che è fondo della composizione; è caduto nelle figure. E lo squilibrio tra la forza non comune del paesaggio e la debolezza estrema delle figure è tale, che il quadro dipinto a olio ha un primo effetto d'arazzo. […] Si intitola *I centauri* ma i veri centauri non si vedono […] Scialbe figure di colorazione monotona, in un paesaggio grandioso di bel carattere laziale, non esente d'una certa interpretazione che chiamerò inglese[17].

[13] Pirandello, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle Arti a Roma del 1895-1896*, in Id., *Saggi e interventi*, a c. di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, p. 152.

[14] Fleres, *L'esposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 34, p. 776.

[15] Pirandello, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle Arti a Roma del 1895-1896*, cit., p. 156.

[16] Fleres, *L'esposizione*, «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 34, p. 795.

[17] Fleres, *L'esposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), pp. 37, 865-871: 867-869.

Si veda ora il commento di Pirandello sul medesimo dipinto, pubblicato nei giorni 14-15 novembre:

> Coleman ha voluto imitar servilmente una certa pittura inglese di fisionomia quattrocentesca, guardando la campagna romana con gli occhi di Leighthon. E dove sono i centauri? Si vedono su scialbi cavalli delle figure degne da arazzo, figure scritte, contornate, miserrime di colore; ma centauri propriamente detti non si vedono. La linea del paesaggio laziale è grandiosa; ma affettata è l'intonazione, che pare antica, come se il tempo avesse già steso una patina sulla tela[18].

Il riferimento alla pittura inglese quattrocentesca, il richiamo alla tecnica pittorica dell'arazzo, il difetto riscontrato nella mancata decisione dei colori e nelle figure troppo deboli, appellate in entrambi i casi con l'aggettivo "scialbe-scialbi", rispetto ad un paesaggio che invece è definito "grandioso", sono tutti elementi che confermano come la critica d'arte pirandelliana si sia arricchita, soprattutto in questi anni, grazie al sodalizio intellettuale e amicale con Fleres.

Passiamo ora ad analizzare un altro passo fondamentale delle pagine dedicate all'Esposizione di Roma, utile ad aprire nuove prospettive sugli strumenti critici dispiegati nella saggistica pirandelliana. È il caso dei giudizi al dipinto *Il nonno* di Gaetano Esposito, così commentato da Fleres: «un quadretto di Gaetano Esposito, intitolato, credo, […] *Il nonno* che rappresenta una scena assai graziosa […] Peccato che la bimba abbia la testa troppo grossa in confronto al corpicciuolo vestito di un abitino rosa»[19]. Stessa difetto di proporzione notato da Pirandello che anche riconosce la bellezza del quadro: «Fermiamoci intanto innanzi a un quadretto incantevole di Gaetano Esposito, *Nonno e nipote* […] peccato, che la testa della ragazzina sia troppo grossa! La scenetta semplice e simpatica è resa, per altro, con tanta ingenua sincerità».

I rispettivi commenti aprono la questione su altro punto di contatto fondamentale che merita un momento di riflessione particolare e cioè la teoria critica già qui riscontrabile che si basa sul sincerismo[20], concetto poi abbondantemente spiegato e discusso nell'esperienza editoriale e intellettuale di *Ariel* che nascerà di lì a poco e che deve il suo concepimento proprio alle riflessioni e agli esercizi di scrittura qui citati. Sono infatti le discussioni intellettuali e artistiche affrontate con gli amici di quel cenacolo

---

[18] PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle Arti a Roma del 1895-189*, cit., p. 178.

[19] FLERES, *L'esposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», 1895, II, 35, pp. 822-823.

[20] Così Tommaso Gnoli ricorda l'importanza del "sincerismo" per Pirandello: «Ricordo che il Pirandello si riscaldava per questa parola da lui coniata, e diceva, tra il serio e il faceto, che bisognava bandire una crociata in nome di questa nuova insegna, e avere il coraggio di proclamare il nuovo -ismo […]. Ma, spirito contemplativo e d'artista meglio che non d'uomo d'azione, non mi pare che egli avesse il coraggio di proclamare aperto, nell'Ariel, il nuovo verbo rivoluzionario», cfr. T. GNOLI, *Il cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & Co.*, in «Leonardo, rassegna Bibliografica mensile», 1935, ora in A. BARBINA, *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 148-153.

letterario[21] condiviso con Fleres, che esortano Pirandello a redigere una rivista propria, attraverso cui promuovere un possibile raccordo tra spontaneità e verismo in arte, sotto il segno di Luigi Capuana. Il primo numero della rivista *Ariel* esce il 18 dicembre 1897 e dichiara subito, attraverso uno scritto di Giuseppe Mantica, la linea editoriale che si intende adottare: in favore di una letteratura sincera[22] e viva, per opporsi esplicitamente alla letteratura d'impostazione francese e, soprattutto, al dannunzianesimo, attitudine che coincide a «uno *status* etico sociale [...]. C'è un solco invalicabile che li separa dalla concezione della vita che è in D'Annunzio e nelle sue opere»[23]. Proprio nel novembre del 1895, sulle pagine della già citata rivista romana «La Critica» Pirandello aveva espresso le sue riflessioni inerenti il nuovo romanzo dannunziano *Le Vergini delle Rocce*[24], criticando le forzature caricaturali dell'artista protagonista Claudio Cantelmo. Le perplessità qui esposte permettono di riconoscere la linea critica perseguita da Pirandello in questi anni e la diversa argomentazione estetica sostenuta da un forte afflato morale, che fosse aderente alla realtà e alla verità ma allo stesso tempo lontana sia dal naturalismo, che per il solo fatto di essere scuola si rivelava insincero, sia dalla forma romanzesca poeticamente costruita.

Sulle pagine della rivista *Ariel*, composta da quattro o sei pagine settimanali, Pirandello esplicita, per la prima volta formalmente, l'orientamento originale della sua arte narrativa, teatrale e, soprattutto, saggistica, soffermandosi sulla definizione del *Mestiere della critica* e scagliandosi contro l'inaridimento di tale esercizio dovuto ad un fenomeno ben preciso: «è inutile affaticarsi a studiare il componimento di cui si vuol discorrere, basta scernere a qual maniera tenda o appartenga; e questo può farsi da chiunque, senza

[21] Il cenacolo letterario, cui si fa riferimento in queste righe, usava ritrovarsi ogni domenica a casa di Ugo Fleres, al quinto piano di un palazzo sul Lungotevere Mellini a Roma. Redattore responsabile della neonata rivista fu nominato Italo Carlo Falbo, direttore Luigi Pirandello e tra i collaboratori più assidui si contano i nomi di Giuseppe Mantica, Italo Mario Palmarini e Riccardo Artom. Fleres, capo riconosciuto della brigata, ebbe un ruolo determinante anche in questo nuovo inizio pirandelliano: Alfredo Barbina suggerisce che l'idea del titolo potesse essere nata proprio da uno scritto dell'intellettuale messinese del 1895, dal titolo *La filosofia delle arti*, determinante per le tendenze estetiche adottate dalla rivista, in cui viene esplicitamente fatto il nome di «*Ariel* (lo spirito pratico, il genio creatore)» [Cfr. Fleres, *La filosofia delle arti*, in «Nuova Antologia», Roma 15 marzo 1895] senza il quale «si potrà essere buon critico, anche buon teorico, ma artista vero no». Lo stesso Tommaso Gnoli ricorda la potenza del carisma di Fleres che riusciva a coinvolgere tutti i partecipanti al cenacolo letterario: «Pontificante era veramente piuttosto Fleres. Compagnevole loquace, spiritoso, tutto frizzi, scherzi e giuochi di parole, egli era l'anima della comitiva, cui si prodigava con vivacità instancabile. Anche il Pirandello, di sette-ott'anni più giovane di lui, subiva l'influenza dell'amico». (Gnoli, *Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.*, cit., p. 149). È qui che Pirandello conobbe anche Luigi Capuana intorno al 1892.

[22] Cfr. Pirandello, *Sincerità*, in «Ariel», 24 aprile 1898, ora in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 284-287.

[23] Citato in Gnoli, *Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C*, cit., p. 14.

[24] Romanzo pubblicato prima a puntate sul «Convito» di De Bosis nel 1895 e poi in volume da Treves. La recensione pirandelliana invece uscì su «La Critica», 8 novembre 1895, ora in Id. *Saggi e interventi*, cit., pp. 98-102.

difficoltà, perché v'è una maniera dominante, distinta per certi segni evidentissimi, e comoda quindi appunto per reparare tutte le altre tendenze e metterle in un fascio»[25].

Questa breve parentesi dedicata ad *Ariel* ci occorre per mettere in evidenza come i saggi dedicati all'arte qui esaminati possano essere considerati una sorta di anticamera, di laboratorio intellettuale in cui Pirandello e Fleres cominciano ad elaborare e applicare la teoria critica del sincerismo che poi troverà espressione compiuta nella nuova e indipendente rivista[26]. Ad una prima lettura potrebbe sembrare che negli scritti sull'Esposizione romana Pirandello decida di concentrarsi quasi esclusivamente sull'analisi razionale dei quadri e delle relative caratteristiche concettuali e fisiche, non dilungandosi in disquisizioni teoriche, ma in realtà il giudizio riservato ad ogni singola opera, connotato da quell'abituale rigore intellettuale, mira a rivendicare quel concetto di arte come impegno vitale, sincero e reale. A tale proposito si veda il primo articolo pubblicato sull'Esposizione, nel quale Fleres dichiara apertamente la linea che adotterà nella scelta delle opere da commentare:

> Di tutte le opere dell'Esposizione non posso e non voglio discorrere; sceglierò quelle, dunque, che mi pare abbiano qualcosa di proprio, sia pur esso appena un tentativo, quelle che mostrino almeno una certa aspirazione e lascerò da banda le altre che non portano nulla di nuovo, intendo, dire, nulla di personale, poiché non pretendo affatto altro genere di novità dai singoli lavori. […] In altri termini, quando innanzi a un'opera d'arte non avrò sentito qualche cosa che non avevo sentito prima, passerò oltre, anche se quell'opera mi sembra magistrale; e mi tratterrò piuttosto innanzi al quadro o alla statua in cui, sia pure tra molti errori, mi parrà di scernere l'espressione del carattere dell'autore, o almeno l'intendimento di esprimere quel carattere. […] Preferisco rischiare qualche sproposito, anziché sforzarmi ad apprezzare le manifestazioni dell'arte secondo concetti generali, anziché secondo il sentimento mio; preferisco, insomma, essere schietto alla mia maniera, anziché parere infallibile[27].

Analizziamo ora gli intenti critici di Pirandello, anch'essi chiariti dall'autore stesso:

> Nulla nuoce tanto in arte, quanto il ripeter continuamente gli stessi motivi. Effetti inevitabili di ripetizione sono la sazietà del pubblico e l'esaurimento dell'artista, il quale, adagiandosi in una forma consueta, non sa vedere più altro, né tentar più nulla per rinnovarsi e richiamar sui propri lavori la curiosità e l'attenzione del pubblico. Peggio ancora poi, quando si ripetono i motivi degli altri già venuti a sazietà[28]. […]

---

[25] PIRANDELLO, *Il mestiere del letterato*, in «Ariel», 8 gennaio 1898, ora in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 254.

[26] Rispetto alla cosiddetta battaglia del sincerismo portata vanti sulle pagine di *Ariel* si veda anche la concordanza critica riscontrabile in questo periodo tra il pensiero di Pirandello e quello di Capuana: cfr. PROVIDENTI, *Gli anni della formazione*, in PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898*, cit., pp. 38-40.

[27] FLERES, *L'esposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», 1895, II, 34, p. 795.

[28] Cfr. PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia»*, cit., p. 169.

> Noi domandiamo innanzi tutto agli artisti la sincerità, reputata da noi primissimo pregio d'arte, così nei nostri giudizi saremo innanzi tutto sinceri: tutto potrà mancare alla critica nostra, tranne la sincerità[29].

Dalle righe appena lette emerge con chiarezza, come notato da Providenti, l'«approccio al tema della sincerità, che Pirandello adotta con scelta istintiva nell'affrontare, […] per la prima volta, una rassegna critica delle arti figurative»[30] e si evince anche il desiderio dell'autore di poter commentare opere originali capaci di (ri)creare la totalità della pulsione artistica in quanto atto vitale e sincero. Alla luce di queste riflessioni è possibile leggere e interpretare gli articoli pirandelliani come esplicite dichiarazioni di metodo, elaborate in accordo con Fleres, vicine alla teoria letteraria del «sincerismo» che, in sintesi, si fondava prettamente sull'attuazione di una letteratura sincera e trasparente che doveva edificarsi sulle contraddizioni del reale, senza far ricorso ad inutili artifici estetici e sublimi. Questo era il credo letterario maturato da Pirandello in tutta la sua parabola letteraria e saggistica e che ritroviamo, ancora acerbo e a volte celato e latente, anche nella critica d'arte di fine Ottocento, che intende opporsi all'atteggiarsi idealistico imperante nella pittura come nella narrativa filo dannunziana[31].

Gli articoli sull'Esposizione offrono a Pirandello l'occasione di manifestare, onestamente e scevro da qualsiasi pregiudizio, il suo apprezzamento per le opere e gli artisti, per dare inizio ad una rivoluzione critica che comportasse un determinato e ben preciso modo di giudicare l'arte.

L'intento di discostarsi dalla critica contemporanea che cercava nella pittura e nella scultura la falsa inconsistenza del colore e il particolarismo esagerato è leggibile nel commento dedicato al quadretto di Max Fleischer, *Ragazzina di Capri*, in cui Pirandello

---

[29] Ivi, p. 154.

[30] Cfr. Providenti, *Gli anni della formazione*, in Pirandello, *Lettere della formazione 1891-1898*, cit., pp. 9-55.

[31] Un esplicito riferimento a d'Annunzio come esemplare di scrittore adeguato alla moda del tempo e senza un spiccata personalità narrativa è riscontrabile in una missiva scritta da un disilluso Pirandello, in continua ricerca di fortuna, il 21 marzo 1895 e indirizzata alla sorella Lina: «io non sono avvilito, io sono sdegnato. E non voglio avvilirmi! M'avvilirei, se mi mettessi a corteggiare i giornalisti, a imitare i loro ideali, a scrivere, per esempio, come D'Annunzio, secondo la moda ora russa or francese, senza sincerità, senza personalità, et cetera», in Marsili Antonetti (a c. di), *Luigi Pirandello intimo*, cit., p. 144. Il giudizio negativo di Pirandello sull'attività poetica, narrativa e drammaturgica dannunziana rimarrà coerente anche in futuro: si vedano la già citata recensione pirandelliana dedicate a *Le Vergini delle rocce* e quella alla tragedia *La città morta* (pubblicata su «Ariel», 13 febbraio 1898, ora in Barbina, *Ariel*, cit., p. 61). Nel 1934, però, Pirandello deciderà di mettere in scena *La figlia di Iorio* dannunziana ma, come giustamente notato da Pietro Gibellini, «si tratta di altri tempi, sul piano della cultura, della politica culturale, e della politica senza aggettivi: sono gli anni del teatro dei miti con cui Pirandello recuperava implicitamente il carattere arcaico, simbolico, eroico-esemplare e direi l'idea di una invariabilità antropologica su cui poggiava il teatro dannunziano. […] Pirandello poteva cogliere nella *Figlia di Iorio* una sorta di epos nazional-popolare, rimuovendo il colore locale o scoprendo anzi una sotterranea affinità meridionalistica e mediterranea»: P. Gibellini, *Pirandello-D'Annunzio: autobiografie in controluce*, in AA.VV., *Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989, pp. 222-223.

scrive: «I critici seguaci dell'attuale e passeggiera moda e manìa loderanno, siatene certi, questo breve dipinto, ma non crediate che essi non sentano e non vedano il falso a ogni costo voluto e studiato; lo sentono e lo vedono»[32].

Schiettezza del sentimento, originalità sincera e valori interni dell'arte che siano riconosciuti come liberi da qualunque scuola o matrice stilistica precedente sono ancora una volta le caratteristiche che l'opera d'arte deve possedere per convincere entrambi gli autori e questi gli elementi della saggistica pirandelliana, neonati in queste pagine di critica figurativa, saranno poi destinati ad essere teorizzati e applicati ancor più strutturalmente dal Pirandello più maturo.

[32] PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia»*, cit., p. 163.

Gianni Turchetta

Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»

> Lo scrittore scoppiò a ridere. Be', anche lui era una specie di poliziotto, disse, soltanto senza poteri, senza lo stato, la legge, e la galera alle spalle. Faceva parte del *suo* mestiere cercare di conoscere la gente
> Friedrich Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia*

Leonardo Sciascia è certo uno scrittore abbastanza prolifico. Contrariamente però a quanto di solito avviene agli scrittori prolifici, la sua produzione non conosce significative oscillazioni nella qualità dei risultati estetici. Tuttavia non pochi interpreti hanno sottolineato la speciale suggestione di un libro come *Il cavaliere e la morte*[1], fino ad arrivare a definirlo persino come il libro "più bello" dello scrittore siciliano. Non ho intenzione di entrare nel merito di queste classifiche pseudo-sportive, sempre un po' imbarazzanti. Ma certo *Il cavaliere e la morte* è un libro dotato di un'intensità tutta particolare, per vari motivi, che proverò qui a districare un po'.

Anzitutto, anche se sarà seguito ancora da *Una storia semplice*[2], *Il cavaliere e la morte*, scritto da uno Sciascia già gravemente malato e ben consapevole di avere a disposizione ancora un tempo di vita molto limitato, è un libro che assume dichiaratamente un carattere di *summa*, di suggello di un'esperienza intellettuale e umana. Come lo scrittore stesso ebbe a dire: «Anche se continuerò a scrivere questo per me è un libro che chiude. Chiude quella che è la mia esperienza di vita, il mio giudizio sull'esistenza, sulle cose italiane, sul senso dell'essere vivi e sul senso della morte. È vero, sono serenamente disperato»[3].

Su questo come su molte altre cose, Sciascia mostra di conoscere e controllare perfettamente la propria costruzione testuale. Il che, per il critico, è allo stesso tempo un vantaggio e un problema: nel senso che la straordinaria lucidità dello scrittore da un lato spiana la strada all'interprete, ma dall'altro sembra imporgli di rispettare il percorso tanto

---

[1] L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte. Sotie*, Adelphi, Milano 1988.
[2] Sciascia, *Una storia semplice*, Adelphi, Milano 1989.
[3] D. Pasti, *Scherzando con la vita*, in «Il Venerdì», 2.12.1988.

nitidamente additato. Basti pensare al titolo, che evidentemente cita una celebre incisione di Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel* (1513), di cui il protagonista, un commissario di polizia chiamato emblematicamente Vice, possiede un esemplare in ufficio. Ma anche la copertina mette sotto gli occhi del lettore una riproduzione di *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*. Potremmo dedicare varie pagine del nostro discorso alle stratificazioni di senso attivate da questa operazione (stavo per dire da questo colpo di mano) insieme testuale e paratestuale. Basti pensare che il lettore vede l'incisione in copertina e che, pochi attimi dopo, lo stesso gesto viene compiuto dal protagonista: «Quando alzava gli occhi dalle carte […] la vedeva nitida, in ogni particolare, in ogni segno»[4]. Il narratore adotta la focalizzazione interna sul protagonista, ma questa prospettiva va a coincidere esattamente con quanto il lettore ha appena visto. Difficile sottovalutare la forza simbolica di questa programmatica, autoritaria sovrapposizione delle diverse istanze della comunicazione narrativa.

Si aggiunga poi che se è vero, com'è vero, che *Il cavaliere e la morte* offre «una rassegna delle possibili *artes moriendi* offerte dalla letteratura al malato di cancro, radunate da Sciascia per via intertestuale, e per essere confutate in vista di una proposta originale», come ha acutamente osservato Giuseppe Traina[5], questo accade anche perché lo scrittore non si limita a fare riferimento a un testo figurativo, ma cita un testo semanticamente sovradeterminato, già citato da moltissimi altri scrittori: dal giovane Nietzsche della *Nascita della tragedia*, a Hoffmansthal, a Thomas Mann, al nostro d'Annunzio, che ne era quasi ossessionato fin dai tempi delle *Cronache mondane* su «La Tribuna» (e dunque già molti anni prima che scoprisse Nietzsche) fino, non dimentichiamolo, al grande Mario Praz (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* è un titolo che dice a chiare lettere la propria origine). Si potrebbe addirittura sospettare che Sciascia abbia tratto spunto per il titolo anche da un eccellente saggio di Lea Ritter Santini, *Il Cavaliere e la Malinconia. D'Annunzio, Dürer e Thomas Mann*[6]. Certo è che il romanzo di Sciascia allude davvero a d'Annunzio in modo clamoroso, oltre che apertamente derisorio, nel momento in cui assegna al "cattivo" il cognome di Aurispa: lo stesso del Giorgio Aurispa protagonista del *Trionfo della morte* dannunziano, guarda caso.

Un altro aspetto fondamentale su cui la fermissima mano dell'autore guida l'interprete è quello religioso. Se per Dürer il Cavaliere è allegoria, sulla scorta dell'*Enchiridion* di Erasmo, del *Miles christianus* e della sua lotta contro il Male, Sciascia cancella dal titolo il Diavolo. Per conseguenza, il significato della rappresentazione viene orientato, con un gesto evidente, quasi esibito, verso una negatività radicale, ma non trascendente: «Ma il Diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui». Anche in questo, a scanso di equivoci, Sciascia ci orienta in modo assolutamente esplicito: «Io non mi sono mai dichiarato ateo. Sono giunto, e a questo ormai mi attengo,

[4] SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte. Sotie*, cit., p. 11.

[5] G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1994, p.137.

[6] L. RITTER SANTINI, *Il Cavaliere e la Malinconia. D'Annunzio, Dürer e Thomas Mann*, in ID., Le *immagini incrociate*, il Mulino, Bologna 1986.

a una posizione di assoluto scetticismo. Mi sembra che nessuno sia completamente ateo o completamente credente. […] Rifiuto di lasciarmi sedurre da una meditazione di tipo metafisico e preferisco coltivare la libertà»[7]. Ad ogni modo, senza Diavolo non c'è Dio (Di[avol]o?): «Occorre che ci sia il diavolo perché l'acqua santa sia santa», chiarisce il Vice, per chi non l'avesse ancora capito[8].

La lettura a-teologica dell'incisione va però incrociata anche con una diagnosi storica. Il mondo contemporaneo è infatti un mondo in cui, com'è morto il Dio del cristianesimo, così sono morti anche tutti gli altri dei, cioè, fuor di metafora, tutte le ideologie: in particolare, quella comunista. Si sa, Sciascia scrive nel 1988 una vicenda ambientata nell'anno successivo, perché vuole fare ironicamente coincidere 1789 e 1989: accomunati, con chiara, laicissima provocazione, sia dagl'ideali di libertà che dal loro stravolgimento nella violenza e nel terrore. Anche l'invenzione narrativa del fantomatico gruppo terroristico dei "figli dell'ottantanove" (si noti: tutto minuscolo) meriterebbe certo un approfondimento. Ci accontenteremo qui di sottolinearne appunto il simbolismo laico, il contemporaneo invito allo scetticismo e alla libertà, che fa naturalmente tutt'uno con la constatazione della fine storica delle ideologie: «Dove vanno a sbattere questi poveri disgraziati, questi poveri sprovveduti che vogliono ancora credere in qualcosa dopo Chruščëv, dopo Mao, dopo Fidel Castro e ora con Gorbačëv?»[9]. E non è certo un caso che il discorso sul potere che viene fatto poche pagine dopo si avvicini alle posizioni eterodosse della *Microfisica del potere* di Michel Foucault. Il destino ha poi voluto che proprio il 1989 fosse davvero l'anno della "caduta del muro di Berlino", con tutte le implicazioni simboliche annesse.

D'altro canto, se *Il cavaliere e la morte* esplicita con nettezza una constatazione storica, che coincide con la caduta di ogni speranza utopica, è anche vero ch'esso può reggere il peso di una speciale volontà di significazione proprio in quanto è libro di *fiction*, e, più esattamente, segna il ritorno di Sciascia al "giallo", quattordici anni dopo *Todo modo*, nonché (ci tornerò fra poco) quasi *in limine mortis*. La struttura del giallo, e particolarmente del giallo senza soluzione, ha rappresentato, per una parte cospicua della letteratura occidentale, un modello straordinariamente efficace, capace di dare concretezza e dinamismo d'intreccio alla simbolizzazione dell'enigmaticità del reale. Sciascia, dal canto suo, ha inoltre rimescolato dentro lo stampo del giallo vari altri generi (dal *conte philosophique* al saggio storico, dall'inchiesta giornalistica alla *pièce* teatrale), producendo per tale via un'ulteriore metaforizzazione di secondo grado, e dunque una vigorosa spinta alla pluralità di senso: ottenuta, si badi bene, all'interno di una scrittura che si caratterizza immediatamente come assai poco incline alle metafore in senso stretto. Rispetto ad altre opere "gialle" di Sciascia, *Il cavaliere e la morte* mostra però una tensione simbolica ancora più marcata, in linea con il suo dichiarato carattere di *summa*. Lo testimoniano vari aspetti del testo, come, in particolare, la scelta di uno scenario topograficamente

[7] J. Dauphiné, *Chi è lei, Leonardo Sciascia?*, in «Linea d'ombra», n. 65, 1991.
[8] Sciascia, *Il cavaliere e la morte. Sotie*, cit., p. 80.
[9] Ivi, p. 56.

non identificato (e comunque non siciliano), e, ancora di più, il rifiuto di dare un nome al protagonista, che deve restare soltanto "il Vice", opposto ad un ambiguo "Capo": in una riformulazione intenzionalmente astrattizzante di infinite analoghe coppie della letteratura poliziesca.

Il paradosso testuale di un giallo quasi integralmente metaforico si raddoppia in un altro paradosso: quello della coincidenza, pressoché senza residui, di intertestualità e autobiografia. Infatti il Vice malato di cancro rimanda con ogni evidenza allo scrittore malato di cancro, ma riprende anche, in modo, di nuovo, del tutto scoperto, la figura del commissario Bärlach, protagonista, anch'egli malato di un cancro incurabile, di uno dei libri più belli di Friedrich Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia* (1952). Come ha scritto Olivia Barbella, in un suo eccellente studio su Sciascia giallista, «il cancro del Vice è anche metafora del cancro che attanaglia la società»: questo conferma che *Il cavaliere e la morte* vuole essere «un'apocalittica allegoria della società degli anni '80»[10]. In altre parole Sciascia, proprio mentre legittima la sovrapposizione di autore reale e protagonista, allo stesso tempo c'impone di correggerla drasticamente, se non di dimenticarla.

A scongiurare ogni rischio di interpretazioni eccessivamente biografistiche, dovrebbe del resto bastare anche la semplice constatazione che Sciascia ha sempre avuto l'ossessione della morte: un'ossessione molto siciliana, oltre che molto barocca (*absit iniuria verbis*). Non a caso Sciascia ha citato innumerevoli volte un pensiero di Savinio, secondo il quale «nonché un pensiero, diceva Savinio, la morte è il pensiero stesso». Più sottilmente, lo Sciascia narratore è stato da sempre affascinato anche da un problema più narratologico che metafisico: quello della rappresentazione dall'interno dell'esperienza della morte, sulla scorta dell'esempio (definito senz'altro «impareggiabile») di *La morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj.

Qui bisognerebbe però aprire un altro fronte d'analisi, relativo alla gestione della voce narrante. Anche nel *Cavaliere* Sciascia adotta quel tipo di narratore che mi pare caratterizzi quasi tutta la sua *fiction*: un narratore esterno, dotato di indiscutibile autorità, sempre assolutamente padrone della storia e dei giudizi che su di essa vengono espressi. Qui però questo narratore, per così dire, forte e sicuro di sé, può adottare con notevole frequenza la focalizzazione interna sul Vice, cioè il punto di vista del protagonista, proprio perché questi è evidentemente autobiografico, e dunque dotato di un'autorevolezza conoscitiva pari a quella dell'autore reale. In questo senso la "prospettiva ristretta" del Vice non è affatto ristretta, ma esprime un punto di vista pienamente attendibile, che tende a coincidere con gli assunti del narratore onnisciente: di un narratore presumibilmente portatore di posizioni identiche a quelle dell'autore reale. La focalizzazione sul Vice appare inoltre costellata da numerose rappresentazioni dall'interno del dolore fisico: che è forse anche un tratto autobiografico, ma, di nuovo, rimanda perentoriamente alle consimili reiterate focalizzazioni su Bärlach del citato romanzo dürrenmattiano. Il

[10] O. BARBELLA, *Il delitto senza castigo*, Tesi di laurea inedita, Milano, Università degli Studi, Relatore V. Spinazzola, 1997, p. 296.

dolore del Vice viene fra l'altro significativamente rappresentato come ciò che distrugge la possibilità della "gioia": «quel piccolo gruzzolo di gioia che in una vita si riusciva a mettere assieme, quel male efferatamente andava divorandoselo»[11].

A parte la questione della gioia (su cui tornerò), è difficile capire il senso del romanzo di Sciascia, se si prescinde dalla parodistica caratterizzazione di genere, che accompagna il titolo: *Sotie*, come *I sotterranei del Vaticano* di Gide (del resto lungamente citato alla fine di *Todo modo*). Al di là dei consueti rimbalzi intertestuali all'infinito (anche all'interno dello stesso *corpus* sciasciano: dove, in particolare, il titolo *Il contesto* è accompagnato dalla dicitura *Una parodia*), è evidente che Sciascia vuole fermamente e accuratamente evitare quello che George Steiner definisce "il tragico assoluto". Bachtin non avrebbe dubbi: le opere di Sciascia si qualificano con ogni evidenza come esempi di letteratura serio-comica, sia per l'intonazione, sia per lo spiccato carattere filosofico. Oltre alle scelte di genere, lo confermano alcune piccole ma significative spie testuali, come il ricorrere di parole come "scherzo", "gioco", e persino "commedia": né va dimenticato, nel costante scialo di citazioni più o meno colte, anche la rievocazione, abbastanza analiticamente dispiegata, addirittura di una scenetta dei fratelli De Rege. Come accade sovente nelle arti della modernità, la morte e il comico vanno di pari passo. Mi vengono in mente certe pagine memorabili di Jean Starobinski sul rapporto fra il clown e la morte: «Ogni vero clown vien fuori da un altro spazio, da un altro universo: il suo ingresso deve figurare un superamento dei confini del reale e, sia pure in un clima di assoluta bonomia, deve apparirci come uno *spirito che torna*»[12]. Il serio-comico di Sciascia è qui però un serio-comico violento, apocalittico, che arriva persino ad accostare morte e spazzatura.

Abbiamo già accennato all'atroce rovesciamento parodico contenuto nella sigla terroristica "figli dell'ottantanove": una carnevalizzazione esibita (e forse non del tutto priva di una sfumatura di masochistica voluttà) della Rivoluzione francese, cioè dell'evento più significativo prodotto dall'età dei Lumi, dalla quale per tutta la vita Sciascia ha attinto un modello di razionalità e di scrittura. Particolarmente ricchi di intenzioni parodistiche appaiono i nomi dei personaggi. Per esempio, il morto, l'avvocato Sandoz, muore pur chiamandosi come una delle più celebri e potenti industrie farmaceutiche. Il mandante dell'omicidio, il Presidente delle Industrie Riunite, si chiama, lo si è visto, come il protagonista del *Trionfo della Morte*; capitano d'industria con un cognome aristocratico oltre che dannunziano, Aurispa ha anche un nome spudorato per un uomo di potere: Cesare. Si ricorderà peraltro come la sventurata amante del Giorgio Aurispa dannunziano, divenuta nel corso del romanzo "la Nemica", si chiamasse Ippolita Sanzio: un cognome foneticamente davvero molto vicino a quello di Sandoz, il "Nemico" dell'Aurispa sciasciano. Ancora, la signora Zorni, potrebbe derivare il proprio nome dallo scrittore Anders Zorn (morto di cancro giovanissimo e autore di un feroce scritto autobiografico sulla rabbia di vedersi morire) o dall'omonimo incisore (e dunque collega di Dürer) svedese,

[11] Sciascia, *Il cavaliere e la morte. Sotie*, cit., p. 76.
[12] J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati-Boringhieri, Torino 1984, p. 149.

o magari (come appare probabile), da tutt'e due: certo è che la fonte, o meglio le fonti vengono vistosamente carnevalizzate, dal momento che la Zorni è inequivocabilmente un caso esemplare, come direbbe Cocciante, di "bella senz'anima". E chissà che anche l'intelligente signora De Matis non porti nel proprio cognome, oltre ai possibili ricordi di ordine, se non proprio di matematica *tout court*, anche qualche inquietante incrinatura: Sciascia infatti non può non ricordare un passo del suo amatissimo Pirandello, quello in cui assistiamo a una umoristica auto-interpretazione pseudo-etimologica: «Mattia, matto… matto! matto! matto!», si legge infatti nel capitolo XVII del *Fu Mattia Pascal*. Infine, anche se il nome dell'informatore del Vice, Giovanni Rieti, non fa ridere, appare invece ridicolmente presuntuoso, oltre che scandalosamente iper-letterario, quello della sua piccola azienda, l'*Agenzia di viaggi Kublai*, in memoria del mitico Kublai Kan, che tante volte ha ispirato la fantasia dell'Occidente, da Edgar Allan Poe a Italo Calvino.

Ma, naturalmente, la letteratura, nonostante le numerose carnevalizzazioni, appare nel *Cavaliere* come qualcosa di molto serio. In prima approssimazione, direi che per Sciascia la letteratura è anzitutto memoria, e dunque condizione necessaria, anche se non sufficiente, della felicità. Per Sciascia la felicità esiste, ma non può essere disgiunta dalla consapevolezza: paradossalmente, persino l'idea della morte, o meglio la curiosità intellettuale insita nell'attesa della morte può contenere qualche particella di felicità. Ma la consapevolezza s'intreccia e talvolta si confonde con la capacità di ricordare: la stessa memoria può essere di per sé felicità; o, quanto meno, non c'è felicità senza memoria. Anche e proprio perché gli ultimi scampoli di vita reale si stanno consumando inesorabilmente, la memoria conserva le tracce di una positività che va scomparendo, ma che, per l'appunto, esiste; cioè: non va dimenticata. Se la letteratura è memoria, una memoria cristallizzata nei segni racchiusi dalle pagine, a maggior ragione diventerà significativa la letteratura che si è incarnata direttamente nei nostri pensieri e nei nostri ricordi: la letteratura, insomma, imparata a memoria. Non a caso *Il cavaliere e la morte*, se continuamente cita testi letterari, artistici, filosofici, nelle ultime pagine affolla con crescente frequenza le citazioni, soprattutto di poeti. Così, mentre il tempo del racconto volge al termine, e con esso il tempo del Vice, e con esso il tempo dello scrittore, si susseguono reminiscenze (si badi bene: per lo più narrativamente motivate come citazioni fatte a memoria dal Vice) di Campana, Ungaretti («La morte si sconta vivendo»!), Montale, Leopardi (ripetutamente), Hugo, e poi Gadda, Shakespeare, Gogol', Alfieri, Carducci, Verga, Montaigne, Kant, Machiavelli. Vale la pena di notare come Leopardi venga definito «poeta di felice infelicità»[13]: una *callida junctura* ossimorica e perifrastica, certo, ma anche segnata da più che probabili sfumature autobiografiche.

Del resto il Vice, preparandosi a rileggere l'*Isola del tesoro*, pensa, confondendo una volta di più la propria voce con quella di Sciascia: «una lettura, aveva detto qualcuno [Borges], che era quanto di più si poteva assomigliare alla felicità»[14]. Davvero qui il lettore

[13] SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte. Sotie*, cit., p. 73.
[14] Ivi, p. 68.

dovrebbe fermarsi un momento, per percepire tutta la straordinaria forza intellettuale e morale di un'allusione tanto ferma, ma anche tanto emotivamente controllata, alla felicità. Chi parla, non dimentichiamolo, è quasi *in limine mortis*. La vertiginosa identificazione iniziale fra lo sguardo del lettore e quello del protagonista si rinnova qui, moltiplicata e intensificata, ma anche quasi nascosta, dissimulata. Leggiamo infatti queste frasi sulla felicità del leggere letteratura proprio mentre il nostro occhio sta scorrendo su un testo letterario. Come dire che, mentre ci parla della morte, e anche della propria morte imminente, Sciascia quasi c'impone di essere felici: comunque vuole regalarci e ci regala uno scampolo di felicità. È un dono, ed è anche una grande lezione: e chissà che questo non sia addirittura il senso ultimo dell'*ars moriendi* delineata dal *Cavaliere*. È una lezione energicamente morale, vertiginosamente ironica, e (perdonatemi quest'ultimo ossimoro) inafferrabilmente carica di leggerezza: di una leggerezza che mi piacerebbe saper imitare, e della quale ad ogni modo devo ringraziare Leonardo Sciascia, per quel che posso, con queste troppo fragili pagine.

Monica Venturini

Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci

> L'avvenire mi avrebbe permesso tutte le scoperte; non separavo la forza di vita fisica dalla forza della mente: se le due forze procedessero di pari non avrei potuto anch'io, un giorno parlare con l'accento di un profeta?
> (M. Bellonci, *Rinascimento privato*)

> Soprattutto ero interessata ad una specie di prova: scoprire che cosa avviene nello spirito di uno scrittore quando egli stesso riprende in mano la sua opera nel tentativo di darle orientamento adeguato a un altro mezzo come il cinema o la televisione, e verificare quali nuove realtà possono sorgere da questa operazione.
> (M. Bellonci, intervista a G. De Bosio, 1982)

Negli anni Venti e Trenta del Novecento il salotto di cultura[1] diviene emblema della complessità crescente delle relazioni – non più solo salotto, ma anche cenacolo politico, redazione giornalistica, gruppo artistico, spazio di formazione e di affermazione sociale, punto di ritrovo e di avvio di numerosi progetti –, rappresentando così il luogo nel quale elaborare un nuovo modello di intellettuale, parte attiva di un'élite non solo femminile, che condividerà poi la gestione e la narrazione del potere in Italia, nel passaggio cruciale dalla prima metà del Novecento al secondo dopoguerra. Grazie allo spazio, pubblico e privato, del salotto, una serie di figure femminili conquistano una visibilità nuova e un ruolo-guida nella società culturale di questi anni, in seguito alle trasformazioni sociali

[1] Cfr. *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a c. di M.L. Betri-E. Brambilla, Marsilio, Venezia 2004. M.T. Mori, *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione*, ivi. Si vedano anche *Potere, prestigio, servizio: per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, a c. di E. Giammattei-E. Bufacchi, Guida, Napoli 2018. A. Quondam, *La conversazione: un modello italiano,* Donzelli, Roma 2007. M. Fumaroli, *Il salotto, l'accademia, la lingua. Tre istituzioni letterarie*, trad. di M. Botto, Adelphi, Milano 2001 [1994]. Si veda anche *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento*, a c. di F. Tomassini e M. Venturini, Aracne, Roma 2019.

che porteranno all'affermarsi di uno scenario diverso e notevolmente più complesso rispetto al passato, dopo la difficile stagione del ventennio fascista e il trauma storico della seconda guerra mondiale. Maria Villavecchia Bellonci interpreta a pieno questo processo di difficile affermazione di sé, non solo come scrittrice, ma anche come parte di quella élite al femminile, che prende pienamente parte al processo di gestione e organizzazione del sapere e del potere culturale, in anni cruciali per la storia del Paese.

Dopo la stesura di una prima prova narrativa – il romanzo *Clio o le amazzoni* (1922) – e il confronto con il giudizio di Goffredo Bellonci, critico militante, in quegli anni redattore del «Giornale d'Italia» e poi successivamente, compagno con il quale si legò in matrimonio nel 1928, la scrittrice, fin dal 1929, darà avvio, sulle colonne del «Popolo di Roma», con l'articolo *Letture di fanciulle*, ad una serie di interventi pubblicati due volte al mese nella rubrica *L'altra metà*, sul tema della donna nella vita sociale e nella storia, nei quali si elabora una posizione già estremamente matura e lungimirante su questioni complesse al centro del dibattito contemporaneo.

Giornalismo, letteratura, arte e storia sono le diverse anime della ricerca di Bellonci.

Nel *Piccolo libro delle consolazioni segrete* (Fondazione Bellonci), un diario tenuto fra 1936 e 1937, si trova conferma di queste diverse linee della ricerca bellonciana, come hanno dimostrato le ricerche di Ilaria Calisti[2] e di Luisa Avellini[3].

Gli anni Trenta[4] sono decisivi per l'affermazione della scrittrice nella società culturale del tempo. Le lettere conservate, in parte presso il Fondo Ojetti (GNAM), in parte presso la Biblioteca Nazionale di Roma, testimoniano i primi passi della scrittrice in questa direzione. Gli scambi con Gianna Manzini e Ugo Ojetti – per citare solo due dei numerosi nomi noti – sono costanti in questi anni; sul duplice versante personale e professionale, indicano, fase per fase, l'elaborazione di un progetto di vita e di scrittura attentamente ideato. Ugo Ojetti, il 26 settembre 1934, scrive, esprimendo un giudizio totalmente positivo sul lavoro di Bellonci: «Ottimo, chiaro, sicuro, piacevole, cara signora e amica. E grazie per aver accolto le preghiere mie e di *Pan*. Soltanto, per le ill. [illustrazioni]: non esiste un ritratto di Lucrezia più bello e leggibile di quello della medaglia?»[5]. Ojetti si

[2] I. CALISTI, *La maestosa armonia di un tempo senza tramonti: la plenitudo temporis romana in «Rinascimento privato» di Maria Bellonci*, in *Fra Olimpo e Parnaso: società gerarchica e artificio letterario*, a c. di F. PEZZAROSSA, CLUEB, Bologna 2008, pp. 193-224.

[3] L. AVELLINI, *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, I Libri di Emil, Bologna 2011. EAD., *Officine della bellezza. Maria Bellonci e l'interpretazione narrativa del lusso rinascimentale*, I Libri di Emil, Bologna 2015.

[4] Cfr. M. BELLONCI, *Diario breve 1938-1943* (conservato presso la Fondazione Bellonci). La Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, istituita da Anna Maria Rimoaldi nel 1986, presieduta da Giovanni Solimine e diretta da Stefano Petrocchi, prosegue l'opera dei Bellonci, organizzando annualmente il Premio Strega e promuovendo numerose iniziative culturali in Italia e all'estero.

[5] Carteggio Bellonci (Biblioteca Nazionale di Roma), A.R.C 31-I-1934-1935, 13b, lettera di Ugo Ojetti del 26 settembre 1934 da Firenze, la lettera è scritta su carta intestata della rivista «Pan». Una copia dattiloscritta della lettera di Ojetti si trova anche presso il Fondo Ojetti (GNAM) – Maria Villavecchia Bellonci, sottofascicolo 2. La gran parte delle lettere di Anna Banti risultano ad oggi escluse dalla consultazione per

riferisce qui al ritratto di Lucrezia Borgia pubblicato su «Pan». Il 10 marzo 1935, Bellonci ringrazia della pubblicazione di un capitolo di *Lucrezia* su «Pan», con queste parole:

> Gentilissimo Ojetti, Ella immagina la gioia e la commozione che ho avute vedendo la mia Lucrezia muovere per il suo viaggio nel mondo sotto il patrocinio del nostro amico «Pan». Le sono veramente grata di aver presentato il mio capitolo con tanta autorità e in così ricca ed accurata veste, e non dimenticherò mai che Ella ha avuto fede in me e nel mio lavoro prima ancora di leggere una mia riga: il mio grazie è una parola d'anima[6].

In una lettera (s.d.) Bellonci torna nuovamente a ringraziare Ojetti per averle fornito delle fotografie della giovane Lucrezia, la «dolce musa del Bembo». Qui si fa riferimento al «ritratto di Como» che, secondo Bellonci, sarebbe una copia da un originale perduto, dipinto durante la permanenza di Lucrezia a Ferrara, fra il 1502 e il 1510; viene citato Roberto Longhi, secondo il quale l'impostazione e il taglio del quadro sarebbero da attribuire a Bartolomeo Veneto. Un'altra copia di tale ritratto, con delle varianti, si trova a Nimes. Bellonci si dice convinta che la donna ritratta sia Lucrezia Borgia, anche se il copista avrebbe peggiorato la resa; prosegue la lettera, soffermandosi sui dettagli del ritratto e mostrando quella tecnica di osservazione e documentazione che sarà alla base della sua scrittura e di quel particolare connubio tra arte, storia e letteratura al centro delle sue opere:

> Mi sembra impossibile dubitare che sia un'immagine di Lucrezia: naso, fronte, occhi, bocca, il mento sfuggente di Alessandro VI […] ma la mano dura del copista ha tolto ogni vivacità di espressione alla figura, e la foggia dei capelli che inquadrano il viso ad angoli retti soffocando lo spazio delle gote con tutti quei ricciolini pesanti e regolari non giovano forse a Lucrezia, la quale non aveva poi una bellezza indiscutibile di lineamenti, ma piuttosto un fascino armonioso e complesso di tutta la persona[7].

Come scrive Donatella Alesi, «nella scrittura di Maria Bellonci la memoria pittorica costituisce sin dagli esordi una precisa fonte di ispirazione della ricostruzione storica derivata dalla lettura dei documenti d'archivio e uno strumento progressivamente indispensabile per incarnare l'*ubi consistam* e la verosimiglianza dei personaggi»[8]. Anche Laura Fortini sottolinea con forza la natura molteplice della ricerca di Bellonci, a partire

volere degli eredi. Si ringraziano la dott.ssa Eleonora Cardinale e il personale della Sala Manoscritti per la disponibilità e l'attenzione con cui hanno permesso e seguito la consultazione del Carteggio Bellonci.

[6] Lettera del 10 marzo 1935, Fondo Ojetti (GNAM) – Maria Villavecchia Bellonci, sottofascicolo 2. Nel fascicolo sono conservate otto lettere, quattro biglietti, due cartoline e un telegramma (una lettera di ringraziamento e un biglietto sono indirizzati a Fernanda Ojetti). Vi sono anche una minuta di una lettera di Ojetti a Maria e la ricevuta di un telegramma.

[7] *Ibidem*.

[8] D. Alesi, *L'inciso della differenza: la sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, in «Studi Novecenteschi», Vol. 35, n. 75 (gennaio-giugno 2008), pp. 43-60: 51.

dall'analisi del titolo di una delle sue opere – *Segni sul muro: racconti, articoli ed elzeviri* – prova della particolare consapevolezza raggiunta anche grazie alla sua ampia riflessione socio-culturale ed artistica e ad una straordinaria capacità di elaborazione critica della contemporaneità e insieme della storia passata: «Maria Bellonci fissa il proprio sguardo sui segni, sui graffiti incisi con punte di alabarde e baionette sul corpo stesso di un muro che diviene metafora esplicita di una storia da cui non è possibile – e non si vuole – prescindere»[9]. E ciò può essere rintracciato nell'epistolario conservato e nelle diverse fasi di elaborazione del progetto culturale condiviso con gran parte del mondo culturale di quegli anni e, poi, successivamente messo in discussione nel tempo.

Il 9 maggio 1935 le arriva una lettera da Treves che, dopo aver letto il capitolo su *Lucrezia* pubblicato su «Pan», le offre di pubblicare un'opera più ampia e si informa sulle intenzioni della scrittrice: «avendo ammirato la rara abilità con la quale Ella ha saputo ravvivare l'argomento senza rinchiudersi nella pura erudizione e senza cadere nel romanzesco, mi permetto di chiederLe se ha intenzione di pubblicare una più vasta opera che comprenda l'intera vita della figlia male avventurata di Alessandro VI. Spero che questa domanda, venendoLe da un editore, non debba sembrarLe indiscreta»[10]. Bellonci ovviamente rifiuta, come è noto, poiché l'opera era già destinata a Mondadori, ma ciò conferma l'interesse suscitato da questo libro, anche prima della sua pubblicazione. Il progetto dell'opera suscita, infatti, interesse da più parti, come una lettera di Zavattini del 29 ottobre 1935, dimostra:

> *Lucrezia Borgia* è un tema cinematografico di primissimo ordine. Ha dei precedenti, e anche oggi stiamo girandolo in Francia. Ma credo che un giorno o l'altro lo riesamineranno anche in Italia. Bisognerà aver pronto per allora qualche cosa di più che un soggetto, cioè una sceneggiatura vera e propria[11].

Zavattini, pur definendosi in una lettera più tarda forse «il meno assiduo dei vostri amici ma non il meno affezionato»[12], indica qui una strada interessante che sappiamo sarà percorsa da Bellonci, attenta al dialogo tra le diverse arti e, in particolare, alla possibilità di tradurre in visione la pagina: si pensi al ruolo dei progetti televisivi successivi e alla collaborazione con Rimoaldi che tanta parte avrà nel suo percorso di intellettuale e scrittrice aperta alle nuove possibilità offerte dai media.

Lucrezia Borgia esce nella primavera del 1939, riscuotendo un considerevole successo di pubblico: l'opera viene tradotta poi in tedesco, ungherese e spagnolo e vince il premio Viareggio ex aequo con Arnaldo Frateili (*Clara fra i lupi*, Bompiani) e Orio Vergani (*Basso profondo*, Garzanti). Il libro, romanzo storico o biografia, romanzo di formazione

[9] L. FORTINI, *Segni*, in *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a c. di A.M. CRISPINO, Manifestolibri, Roma 2003, pp. 11-32: 21.

[10] Carteggio Bellonci (Biblioteca Nazionale di Roma), A.R.C 31-I-1934-1935.

[11] Ivi, lettera del 29 ottobre 1935.

[12] Ivi, lettera del 27 giugno 1948.

o saggio dal taglio narrativo, sfugge ogni definizione e impedisce di scegliere un genere che non sia segnato da una forte ibridazione e dalla volontà di puntare proprio su questa forte "non definibilità":

> E fu subito chiaro che il libro stentava a rientrare in un genere preciso. Non romanzo, perché puntigliosamente poggiato su una inoppugnabile base documentaria […]; non biografia o saggio storico, perché l'interpretazione dell'epoca e dei personaggi non era affidata esclusivamente a un metodo storiografico, ma investita da uno speciale afflato psicologico[13].

Il premio Viareggio sancisce il successo conquistato e determina la visibilità e la diffusione dell'opera, come emerge da una lettera di Corrado Alvaro di quell'anno, nella quale si fa cenno al Viareggio e alla possibilità di scrivere un pezzo su «La Stampa»[14]. Seguono le lettere nelle quali ci si congratula del premio ottenuto e si sottolinea l'importanza di questo essenziale riconoscimento letterario, tra cui si ricordano qui quelle del 16 agosto di Gianna Manzini e di Sibilla Aleramo: «Io non ho ancora letto il vostro libro […] ma ne ho sentito dire un gran bene, ovunque. Ora son lieta per voi della bella vittoria, lieta come amica e come donna»[15].

Anche il mondo editoriale non può non apprezzare il caso rappresentato dalla pubblicazione di *Lucrezia*. Arnoldo Mondadori, consapevole del valore della sua scelta, le scrive il 14 ottobre 1939:

> La vostra opera, pregevolissima, rientra nel novero di quelle che un editore inquadra volentieri nella propria produzione a titolo d'onore, più che con speranza di lucro (e questa è la funzione dell'editore conscio della sua missione) poiché anche nel caso di uno schietto successo, quale per fortuna ha arriso e continuerà certo ad arridere all'opera Vostra, il vantaggio economico è assai limitato se non nullo. […] Concludo con una lieta notizia: sto predisponendo una nuova ristampa. […] Il successo che si mantiene vivo, Vi compenserà con l'andar del tempo, poiché moltiplicandosi le nuove edizioni aumenterà naturalmente il gettito delle percentuali[16].

Così Ugo Ojetti le scrive il 26 novembre 1939: «sono arrivato alla pagina 494. Vado lentamente perché non so leggere alla svelta e perché, come le dissi subito, la mia vita è una rapina, tra lavoro e viaggi. Ma la mia ammirazione pel libro resta immutata. Dentro

[13] E. Ferrero, *Introduzione*, in Bellonci, *Opere*, a c. di E. Ferrero, vol. I, Mondadori, Milano 1994, pp. XI-XXXVI:XIII.

[14] Carteggio Bellonci (Biblioteca Nazionale di Roma), A.R.C 31-1939-21, lettera del 27 giugno 1939.

[15] Ivi, lettera del 16 agosto 1939.

[16] Ivi, lettera del 14 ottobre 1939.

l'anno uscirà l'articolo; e la terza edizione volerà via»[17]. L'articolo al quale si riferisce Ojetti è oggetto di un'altra lettera (Fondo Ojetti, lettera dell'8 giugno senza indicazione dell'anno). La recensione da lui firmata uscirà sul «Corriere» il 20 marzo 1941. Qui lo scrittore spiega il successo avuto dall'opera con queste parole: «non è storia, come oggi dicono, romanzata: è proprio storia, e nient'altro… Quali libri di storia scritti da donne hanno avuto un esito così rapido e unanime, e sopra un argomento ghiotto ma enigmatico del quale s'è già tanto scritto?»[18].

Sono anni, senza dubbio, molto difficili ma anche estremamente vitali per la cultura e la volontà condivisa di ricostruire il Paese. In quest'ottica vanno inquadrate le riunioni di letterati che dal giugno 1944 divengono un'abitudine domenicale (da qui il nome di "Amici della domenica") a casa Bellonci e che poi daranno vita nel 1946, grazie al contributo economico di Guido Alberti, produttore del liquore Strega, ad uno dei premi letterari italiani più noti e prestigiosi.

«Già da tempo cominciavo a pensare ad un nostro premio, un premio che nessuno ancora avesse mai immaginato. L'idea di una giuria vasta e democratica che comprendesse tutti i nostri amici mi sembrava tornar bene per ogni verso; confermava il nuovo acquisto della democrazia»[19]. Così Maria Bellonci racconta la nascita dello Strega che contribuì, nell'Italia appena uscita dalla guerra e dalla stagione fascista, alla rinascita culturale del Paese: «Ascoltavamo, facendo circolo, la storia appassionante dell'Italia ritrovata. Così appassionante quella storia che anche una minima antologia di temi, antologia che ricavo dalle rare annotazioni del mio libretto, finisce per diventare evocativa»[20]. Le lettere[21] oggi conservate presso la Biblioteca Nazionale di Roma confermano e testimoniano tutte le fasi di elaborazione di questa esperienza che nasce, fin dall'inizio, per iniziativa di Maria Bellonci e prosegue, nonostante tutte le polemiche e gli attacchi che nel tempo ha suscitato, per merito delle relazioni intessute dalla scrittrice e per la sua capacità e volontà di creare e di proteggere un contesto nuovo di confronto e di dialogo culturale: «Già dai primi anni 50, lo Strega pare che fosse percepito come una specie di carta da tornasole

[17] Ugo Ojetti, Biglietto del 26 novembre 1939, Fondo Ojetti (GNAM) – Maria Villavecchia Bellonci, sottofascicolo 2.

[18] U. OJETTI, *Lucrezia Borgia*, in «Corriere della Sera», 20 marzo 1941, ora in BELLONCI, *Opere*, cit., p. 1515.

[19] BELLONCI, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, Club degli Editori, Mondadori, Milano 1969, p. 10. Nel 2018 si tiene la mostra, *Vita da Strega*, proposta dall'Istituto Quinta Dimensione, curata da Maurizio Riccardi e Giovanni Currado, e nata da un'idea di Roberto Ippolito. Cfr. il catalogo *Gli anni d'oro del Premio Strega – Racconto fotografico di Carlo Riccardi*, a c. di M. RICCARDI e G. CURRADO, Ponte Sisto, Roma 2016.

[20] Ivi, p. 7. Bellonci scrive più avanti: «Più volte mi sono domandata quando ebbi la percezione di avere architettato una polveriera, con questo premio, che ogni anno sarebbe esplosa esponendomi (ed esponendo Goffredo) a far da bersaglio, (e Guido Alberti con noi, ma in modo assai meno diretto per sua fortuna). Abbiamo avuto costante la fedeltà degli amici vicini e la comprensione del pubblico», ivi, p. 16.

[21] Oana Boşca-Mălin, *Cinquant'anni di attività letteraria stregata. Appunti sulle epistole ricevute da Maria Bellonci sul Premio Strega*, in *D come devozione. D come durevole. Studi in onore della professoressa Doina Derer*, a c. di R. UTALE, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti 2009, pp. 27-39.

del fermento letterario e inoltre come un fenomeno mondano di spicco, collocato sempre nel mirino dei rotocalchi»[22].

Marino Moretti, legato a Maria Bellonci da un rapporto di stima e di scambio proseguito nel tempo, il 1° settembre 1945, evoca in modo estremamente efficace il clima nel quale il premio nasce:

> Ora la bufera è passata, e siamo vivi. Può darsi che questa dell'esser vivi sia la maggiore della nostra vita. Voi a Roma siete stati forse molto meglio di noi o almeno non avete visto nessuna delle distruzioni che sono ancora sotto i nostri occhi (e qui a Firenze sono più dolorose che altrove). Si parla del nuovo libro in uscita *Segreti dei Gonzaga*. […] Cara Maria, tu sei dei pochissimi italiani di cui si aspetti un libro con una certa ansia. È forse un'attesa un poco ottocentesca, ma a me piace e piace sopra tutto d'essere certo che tu ci darai anche questa volta un libro molto bello[23].

Il sistema delle relazioni che sta alla base del premio rappresenta il nucleo di rapporti e scambi, attentamente e direttamente vissuti e nutriti nel tempo, secondo una disposizione al dialogo e una vocazione progettuale estremamente preziosi nel contesto italiano del secondo dopoguerra. Se è nota l'amicizia con alcune delle figure più importanti – si pensi ad Anna Banti[24] – del mondo culturale di quegli anni, è necessario sottolineare come queste relazioni fossero connotate da un'apertura e un'accoglienza che conferiscono al salotto Bellonci una funzione chiave per comprendere una stagione storico-letteraria certo, ma anche l'affermarsi di una nuova élite femminile, di un diverso modo di gestire e organizzare la cultura che finalmente ha ai suoi vertici una scrittrice e intellettuale di spicco a rappresentare un fenomeno in atto di grande portata letteraria e sociale. Ciò si realizza anche se la stessa scrittrice dissimula in qualche modo l'importanza e la centralità di questo ruolo e difende – e ciò è comprensibile, soprattutto se si considerano le resistenze della società italiana rispetto a tali cambiamenti – la libertà di azione nel dar vita a questa particolare esperienza:

> Ricevevo lettere di signore che mi credevano al centro di chissà quale avventura per me esaltante e lusinghiera. […] Come le donne che in amore conoscono solo la passione e non la civetteria, io conosco solo l'amicizia e non la relazione mondana. Le riunioni

[22] Ivi, p. 15.

[23] Carteggio Bellonci (Biblioteca Nazionale di Roma), A.R.C 31-1945, lettera di Marino Moretti, 1 settembre 1945. Si vedano anche: lettera di Alba De Cespedes del 10 settembre 1945: qui si parla della salute di Goffredo Bellonci e di Mondadori. «Che c'è di nuovo a Roma? […] ti scriverò le mie impressioni milanesi».

[24] Ivi, lettera di Anna Banti del 21 novembre 1945: «È finita anche questa piccola grande fortuna di vederti, appena sveglia, d'incontrarti dieci volte per il corridoio prima di uscire con te, di riempire il giorno con tante minute dolci chiacchierate fra il tavolo di cucina, la stufa rovente». Si veda anche lettera di Arrigo Benedetti da Milano, del 17 dicembre 1945: «La ringrazio dell'articolo. Veramente brillante. Lo metterò nella rubrica dopo-guerra; naturalmente, come d'uso di questa rubrica, senza firma me lo permetta vedendo che Lei ha messo un pseudonimo. […]. Rina e io ci ricordiamo spesso del salotto».

> domenicali che si svolgono a casa mia sono nate da un sentimento, non da un proposito; durano, rafforzate dalla consuetudine e dalla stima e arricchite da ricordi di un tempo di pericoli vissuti insieme… […] Lei può avere un bellissimo salotto, se vuole; il mio non è un salotto, tutto lo spazio è preso dai libri; non ci sarebbe nemmeno posto per un inchino[25].

La prima sessione del premio Strega, nell'estate del 1947 – Bellonci per correttezza non presenta *I segreti dei Gonzaga* – vede vincitore *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano su una rosa di autori ed opere di grande valore, fra i quali Alberto Moravia con *La romana*, Vasco Pratolini con *Cronache di poveri amanti*, Cesare Pavese con *Il compagno*, Anna Banti con *Artemisia*. Nella stessa estate, con i *Segreti*, Bellonci arriva molto vicina alla seconda affermazione al premio Viareggio, conferito poi alle *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci.

Il 1947, «anno vigoroso» e «buono per la letteratura»[26], vede anche l'avvio da parte di Mondadori di un piano di iniziative intese a maggiormente diffondere ed affermare le opere della letteratura italiana, condiviso con i suoi autori e, dunque, anche con Maria Bellonci, come le lettere confermano. Il 28 febbraio 1947, Arnoldo Mondadori le scrive: «grazie a lei e agli Amici della Domenica ma soprattutto a lei, dell'affettuosità con la quale avete voluto accogliere la mia adesione»[27]. Ma i premi – e in certi casi anche le riunioni nel salotto Bellonci – suscitavano opposte reazioni e, senza dubbio, anche molte critiche. Marino Moretti scrive a Goffredo Bellonci il 18 agosto del 1947: «il risultato del Premio Viareggio dà ancora una volta ragione a me che non ho nessuna fiducia nei premi letterari e li detesto. Sono addirittura la peste della vita letteraria italiana. Tu e Maria non siete di questo parere e non insisto»[28].

Anche Anna Maria Ortese le scrive da Napoli il 26 ottobre 1947, confessandole il suo malessere, ma anche riconoscendo l'importanza dell'esperienza legata al salotto Bellonci:

> È una cosa misteriosa: ma io non riesco a vivere come vorrei […]. Non ho ingannato nessuno quando, venendo a Roma, ho pregato che mi aiutassero: volevo davvero rimanere, almeno lo speravo, speravo di riuscire: ma me ne sono mancate le forze. […] Giorni fa sono andata ad iscrivermi improvvisamente al Partito Comunista […] ho sentito di non essere più sola. […] Questo è stato uno degli avvenimenti più grandi della mia vita, da molti anni in qua; ed è anche quello che adesso mi dà un po' di pace e una fiera rassegnazione. […] Lei ha veduto certamente il mio articolo su Roma, dove accennavo a quelle sere nel Suo salotto. Probabilmente era a quell'amarezza che Lei alludeva, Maria, quando esprimeva il desiderio di conoscermi meglio. Non saprei che dirle: sono anni che sono sola, che mi allontano sempre più dalle vostre rive[29].

---

[25] BELLONCI, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, cit., pp. 19-20.
[26] Ivi, p. 14.
[27] Carteggio Bellonci (Biblioteca Nazionale di Roma), A.R.C 31-1947, lettera del 28 febbraio 1947.
[28] Ivi, lettera del 18 agosto 1947.
[29] Ivi, 1947-64, lettera di Anna Maria Ortese del 26 ottobre 1947.

Altra reazione quella di Alberto Moravia che le scrive per indagare sugli umori della società romana e sulle tendenze dominanti: «Non le scrivo per darle mie notizie perché sono poche e poco interessanti. Di Voi amerei sapere semmai, sebbene ogni tanto mi giungano echi della vita romana […] E i premi? Che novità ci sono? Come giudice e eventuale concorrente vorrei essere informato». Moravia nella lettera citata si riferisce al libro di Davide Invrea, *Giordano e la paura*, in quel momento al centro delle attenzioni di numerosi scrittori e intellettuali e conclude scrivendo: «Qui niente di nuovo. Elsa ha finito il suo libro. Io ho preso il sole quando c'era»[30]. Anche Giacomo Debenedetti il 7 marzo 1948 le scrive, dichiarando apertamente la sua stima. Si chiede che cosa la scrittrice abbia pensato della sua riflessione sui *Gonzaga*:

> I suoi libri (di cui tutti ci auguriamo di vedere accrescersi la serie) sopravviveranno; altre generazioni li leggeranno per trovarvi la rivelazione dei "segreti" – segreti dell'uomo, e non solo dei Gonzaga o d'altri personaggi. Il lavoro del Suo critico si affida a un domani assai più breve. Ma per il non lungo periodo, in cui potrà rimanere al Suo fianco, il critico continuerà a illudersi d'essere un Suo compagno di strada, uno che tenta di "cercare" con Lei[31].

Ma i nomi che potrebbero aggiungersi, oltre a quelli già citati, sono molto numerosi: Paolo Monelli, Arrigo Benedetti, Carlo Emilio Gadda, Barbara Allason, Ignazio Silone. La costellazione delle relazioni si va infittendo: ognuno conserva il proprio personale modo di vivere il salotto e le riunioni ad esso connesse. Se per Pavese l'aver ottenuto il premio rappresenta una «strana avventura», per Moravia, invece, due anni più tardi, questo riconoscimento assume un particolare valore, quando *I racconti romani* vengono messi all'indice dalla Chiesa, con l'accusa d'immoralità. In tale situazione, la comunità letteraria e culturale, insieme agli Amici della domenica, si schiera con lo scrittore, in nome della libertà dell'espressione letteraria e contro l'azione della censura. Il libro otterrà una maggioranza schiacciante di voti, con una motivazione che si può leggere nella lettera scritta da Carlo Zaghi – direttore de «Il Giornale» e membro della giuria – a Maria Bellonci, nella quale si dichiara che si tratta di una delle battaglie «che valgono più dell'esistenza».

Anche più avanti, il premio resta al centro di numerose discussioni, come dimostra il caso di una lettera di Comisso del 1955, anno in cui si aggiudica lo Strega, con *Un gatto attraversa la strada*. Nella lettera a Maria Bellonci si accenna alle invidie e ai contrasti che lo Strega suscita ormai da anni tra gli scrittori: «È tanto importante questo premio, che è sorto dalla vostra mirabile armonia di intenti, che se riuscirò a vincerlo, dovrò calcolare d'essere almeno per un anno lo scrittore più odiato. Ma questo lavoro merita il martirio»[32].

---

[30] Ivi, 1948-2, lettera di Alberto Moravia, Anacapri (Napoli), 16 gennaio 1948.

[31] Ivi, lettera di Giacomo Debenedetti, 7 marzo 1948. Cfr. G. Debenedetti, *La Bellonci e i Gonzaga*, in «L'Unità», 6 marzo 1948.

[32] Lettera del 21 maggio 1955.

Negli anni Cinquanta, Bellonci inizia il suo percorso di collaborazioni radiofoniche, con progetti importanti, come testimonia la lettera di Maria Luisa Spaziani del 27 febbraio 1950: «la vostra voce alla radio mi viene sovente a trovare, mi parla del vostro lavoro e di Roma, carica di suggestioni e di nostalgie che solo può provare chi lontano si senta un po' come in esilio»[33]. Del 1951 è la rubrica radiofonica *Scrittori al microfono*, "progetto ponte" dal quale poi, dopo l'impegno nel Terzo Programma con la trasmissione *La donna e il secolo* nel 1952, passa ad altre esperienze, come *Milano viscontea* (1953), *Racconti di viaggio* del 1955-57 e la rubrica *Taccuino* basata sulla lettura di un testo nell'intervallo di un concerto (dal 1959 al 1974). Prima la radio e poi la televisione[34] aprono ulteriormente gli orizzonti artistici di Maria Bellonci con nuovi progetti, collaborazioni e suggestioni che nutrono in questi anni decisivi la sua ricerca in diverse direzioni: «Al contrario di coloro che credono leciti interventi arbitrari sui testi, sono convinta che il miglior risultato di coerenza espressiva si raggiunge soltanto attraverso lunghe ricognizioni nella zona più interna dell'invenzione letteraria. Da queste ricognizioni possono risultare invenzioni televisive originali»[35].

Il rapporto con la Rai e l'attenzione per il medium televisivo sono costanti che porteranno la scrittrice a collaborare a partire dal 1965 – in seguito alla messa in onda dello sceneggiato televisivo dei racconti di Grazia Deledda, George Sand e George Eliot – con la regista e sceneggiatrice Anna Maria Rimoaldi. Dalla Rai riceverà poi la proposta di una sceneggiatura televisiva incentrata su Isabella d'Este, «personaggio di donna politica che scrive»[36]: un lavoro che, nonostante non sia mai stato realizzato, sarà importante per l'elaborazione dell'opera più nota di Bellonci, *Rinascimento privato*.

Per concludere, ciò che le lettere qui citate confermano, anche considerando gli esiti della produzione di Bellonci, è l'evoluzione di un progetto che dalla pagina e dalle carte d'archivio si apre al salotto di viale Liegi, fino alle collaborazioni con radio e televisione, in decenni che segnano una vera e propria rivoluzione culturale, grazie al ruolo sempre più centrale e tentacolare dei media. Bellonci, dunque, oltre ad essere una grande scrittrice, è stata originale interprete del suo tempo, parte di un'élites culturale femminile che sempre più, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e con consapevolezza crescente poi nel decennio successivo, elabora nuove strategie di comunicazione e di valorizzazione della scrittura letteraria, in grado di ridisegnare ruoli, modalità, generi della contemporaneità.

[33] Ivi, 1950-6, lettera di M. L. Spaziani, 27 febbraio 1950.

[34] Si ricorda la serie televisiva *Delitto di Stato* del 1982, tratta dal racconto omonimo, compreso in *Tu vipera gentile*. La regia venne affidata a Gianfranco De Bosio che partecipò alla stesura della sceneggiatura con la scrittrice e Anna Maria Rimoaldi. Si ricorda qui anche il progetto televisivo dedicato alla figura di Marco Polo. Cfr. M. CATTABIANI, *Maria Bellonci ha riscritto il Milione*, in «Il Tempo», 1 agosto 1982.

[35] BELLONCI in G. DE BOSIO, *Delitto di stato*, introduzione di S. REGGIANI, ERI, Torino 1982, p. 15. Cfr. M. GUIDOTTI, *La storia è per me solo una riserva di grande esperienza*, in «Il Giorno», 27 gennaio 1982.

[36] ALESI, *L'inciso della differenza: la sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, cit., p. 46.

Discussioni

«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni

In *«Dovuto» a Sereni*, breve e denso intervento di apertura del volume *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni* (Venezia, Marsilio, 2017, 362 pp.), Giancarlo Quiriconi, che ne è il curatore, individua subito i due poli entro cui si muove la ricerca del poeta di Luino: «materia e spirito, il sogno soggettivo e il rapporto con gli eventi, le ragioni dell'arte e quelle della vita: "autonomia" ed "eteronomia", o, con lessico d'autore, "questo" e "altro"» (p. 10). Procedendo ad una veloce carrellata, da *Frontiera* (1941) a *Stella variabile* (1979), Quiriconi traccia con rapide e sicure pennellate il quadro di «sospensione e ostinazione» (p. 11) della poesia sereniana, che per un verso si apre al proprio tempo interrogandolo e mettendolo sotto accusa, per l'altro resta ancorata a un passato mai del tutto passato, fatto di «fantasmi della mente» (p. 12) e morti invitati a colloquio. Il ricco volume, frutto del convegno di studi tenuto a Chieti nel 2013, in occasione del centenario della nascita di Vittorio Sereni, e strutturato in tre sezioni (dedicate a riflessioni su *La poesia*, *Poesia e prosa*, *Il poeta e gli altri*) rende ragione, nota ancora Quiriconi, del «parco ma ininterrotto interrogare e interrogarsi», dell'«appassionato disamore per il proprio tempo», dell'«intensa ma discreta e non urlata sperimentazione» che portano la scrittura di Sereni ad assumere «un posto di primaria importanza nella cultura del secondo Novecento» (p. 12).

La sezione su *La poesia* si apre con un saggio di Giorgio Baroni (*«Custode non di anni ma di attimi»*) che pone l'accento sulla cruciale – lo riveleranno anche interventi successivi – tematica del tempo nelle quattro raccolte poetiche sereniane. Partendo dalla distinzione tra *tempus* e *coelum*, e privilegiando il primo termine come campo di indagine, lo studioso passa in rassegna molti dei versi in cui si colgono i segnali di «precis[i] riferiment[i] temporal[i]» (p. 15): dallo stesso titolo *Inverno*, che apre *Frontiera*, all'«estate» su cui si chiude *Stella variabile*, ultima parola dell'ultima lirica, si incontrano, tra l'altro, *Concerto in giardino* (in cui «la scansione del tempo è collegata al cadere delle gocce», p. 15) o *Memoria d'America*, «costruita sulla contrapposizione fra ieri e adesso» (p. 16) ed aperta a suggestioni provenienti dalla seconda stagione ungarettiana (in particolare da *Lago luna alba notte*). Una feconda convergenza «fra *coelum* e *tempus*» (p. 18) si trova in liriche quali *Nebbia*, *Ritorno*, *Temporale a Salsomaggiore* e *Azalee nella pioggia*; mentre in *Piazza* o in *Alla giovinezza* l'indicazione temporale (una sera o una stagione) diventa occasione, per il poeta, «di prendere atto del trascorrere dell'età» (p. 19). Baroni sottolinea che la ricerca sereniana è volta a dare ragione di «un diverso modo di avvertire il trascorrere del tempo» (p. 20): e, a questo proposito, non si può non pensare, accanto al Saba di *Distacco*, a Montale e alla ricerca degli «attimi» «che contano, ovvero quelli dell'incendio e non dell'irrilevanza» (p. 21). D'altra parte, focalizzarsi sull'istante più che sugli «anni» può indicare anche la «rinuncia all'epica» (p. 21) e l'opzione per ciò che è minimo, transeunte ma «veramente merita di essere custodito» (p. 21).

Accanto al tema del tempo, particolare attenzione merita quello dello spazio, anzi degli spazi che costituiscono la geografia sereniana, sempre, come annotava Quiriconi introducendoci al libro, contemporaneamente «geografia dell'anima» (p. 10) e con-

creta mappa dei luoghi abitati nel presente o nel passato. È in questo duplice senso che viene indagata *L'Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia* nella dettagliata ricognizione di Martina Di Nardo. Passando dagli anni Quaranta di *Frontiera* alla fine dei Settanta con *Stella variabile*, assistiamo ad un mutamento, da parte del poeta, nel considerare l'Europa: nella prima silloge essa «è proprio quell'altrove» «tangibile, vicino, fisicamente presente» (p. 25) che Sereni può percepire nella natia Luino. «Il tropo dell'Europa in *Frontiera* assorbe e incarna la dicotomia dialettica tra appartenenza e non appartenenza» (p. 25), tra lo slancio verso un altrove, libero e civile, a portata di mano, e la consapevolezza di un «problematico […] rapportarsi con il mondo esterno» (p. 25). Questa duplicità di percezione si può ben cogliere in due liriche, *Concerto in giardino* e *Inverno a Luino*, emblemi, la prima, di un'apertura dell'orizzonte luinese, dilatato «a inglobare in sé lo stesso tòpos europeo» (p. 27), e la seconda di una chiusura di quello stesso orizzonte nel rifiuto del contatto con ciò che è esterno e caotico. Acute sono le osservazioni della studiosa sugli echi montaliani presenti in Sereni, bloccato, come *Arsenio*, in un «delirio di immobilità» che non impedisce il «tentativo di sfuggire all'esiziale accerchiamento epocale attraverso la trasmigrazione in un altrove trasfigurato» (p. 31): è quanto viene espresso, ad esempio, in *Strada di Zenna*. In *Diario di Algeria* l'Europa è l'orizzonte perduto e non più recuperabile (e contemporaneamente dislocato in un futuro remoto, come leggiamo in *Belgrado*) che si carica di simboli luttuosi. «La poesia si fa carico di tutta la tragicità storica di cui la guerra e la prigionia la investono» (p. 35): guerra e prigionia che significano «un'appartenenza forzata (all'esercito oppressore) […] che cancella d'un colpo ogni vano fantasticare sulle possibilità di pacificanti ma illusorie, *innaturali*, concertazioni paneuropee» (p. 35). Quello dell'Europa diviene, per Sereni *Italiano in Grecia*, un «esile mito» spazzato via dalla Storia «brutale e naturale»: e se il «primo caduto sulla spiaggia normanna» chiede al poeta di «pregare per l'Europa», egli si sottrae, caduto a sua volta «alla guerra e alla pace». Negli *Strumenti umani* c'è il tentativo di ritornare al mito europeo di *Frontiera*: ma è appunto nei versi di *Un ritorno* che è sancita la perdita definitiva del passato e delle sue illusioni, così che all'io lirico non resta che dichiarare il proprio non-amore nei confronti del tempo che gli è dato da vivere. Il tema-Europa torna in primo piano, nota Di Nardo, nel racconto *L'opzione* (1964) e nella prosa *Il sabato tedesco* (1980): Milano e Francoforte sono affratellate dal disvalore e dalla disappartenenza, diventando emblemi dello «scollamento tra il sé e l'altro, tra il qui-luogo dell'io e l'altrove» (p. 46). Il percorso termina con una messa a fuoco su *Stella variabile*: si registra, nell'ultima silloge sereniana, il riferimento a geografie sfocate «in una condizione di post-luogo – oltre che di post-mito –, e soprattutto di post-storia» (p. 50).

Parte da una riflessione su geografia e appartenenza anche Lorenzo Peri («*Le fonti dietro di te». Il 'rumore' e altri domini lessicali nella poesia di Sereni*), che analizza le «occorrenze dei lessemi afferenti alla congiuntura 'rumore'-'spazio'» (p. 55), notando che la presenza di un suono o di una voce è sempre accompagnata da un'indicazione spaziale, generalmente sotto l'insegna della lontananza. Ma il rumore, insieme all'indicazione della sua provenienza, apre

una dimensione esistenziale e psicologica. In *Frontiera*, ad esempio (*Nebbia*, *Ritorno*, *Temporale a Salsomaggiore*, per citare alcuni titoli tra quelli su cui si sofferma l'indagine) l'avvento di un rumore improvviso assurge a simbolo dell'«irruzione della contingenza storica nella vita umana» (p. 62); così come in *Diario d'Algeria* si gioca «sulle forme della lontananza» (p. 62): i rumori sono percepiti da lontano, come da lontano l'io lirico guarda agli eventi della storia, bloccato nella sua condizione di prigioniero che ha mancato il suo «Appuntamento con la Storia» (p. 63). A partire da *Gli strumenti umani* al tema del rumore si associa il topos del ritorno, come è messo in rilievo nell'analisi dei versi di *Ancora sulla strada di Zenna*: il rumore dell'automobile del poeta, che non turba e non apporta cambiamenti al paesaggio, indica che «il soggetto sta dalla parte della mutevolezza e quindi della vita, la natura invece dalla parte dell'immutato e dell'immutabile» (p. 69). Analogamente, in *Paura* è «il rombo del treno» a sancire la scoperta della disarmonia tra l'io lirico e lo spazio in cui si trova, e a siglare il «ritorno delusivo» (p. 73) ai luoghi del passato; mentre nei versi, già incontrati, di *Un ritorno* si dichiara la fine delle corrispondenze tra io e mondo, se il paesaggio lacustre a cui si torna diventa, in assenza di accordo col «respiro» («rumore […] declinato in forma intimistico-analogica», p. 76) del poeta, una «lacuna del cuore» (e come non pensare al «lago del cuore» di montaliana memoria?), segno di uno strappo, di una mancanza che investe anche «il piano della scrittura» (p. 75). Proseguendo nella sua indagine, Peri passa in rassegna le occorrenze relative al campo semantico del 'rumore' nelle prime due parti di *Una visita in fabbrica*: si registra qui l'assenza del suono, nel tacere della «sirena» che diventa simbolo «di tutto un "tempo" che ora è "muto"» (p. 80). Sereni riconosce che «il mondo della fabbrica [gli] resta definitivamente negato a causa della propria formazione storico-culturale» (p. 81), e lo affronta come «luogo topico della crisi gnoseologica del soggetto» (p. 81): questi, però, pur consapevole della «marginalità del linguaggio poetico» (p. 81) continua a verificarne, secondo quanto notato già da Jacomuzzi, tenuta e resistenza nei confronti del mondo.

Se più volte si insiste, nelle indagini che compongono il volume, sugli echi montaliani presenti in Sereni, l'intervento di Uberto Motta si pone subito sotto l'egida del poeta genovese, con il richiamo alla recensione da questi approntata per *Strumenti umani*, che «abbozza[va] in retrospettiva una valutazione di *Frontiera*» (p. 91). A partire dalla nota di Montale, viene quindi presa in esame la «gentilezza» di *Frontiera* (*La* gentilezza *di* Frontiera*. Notazioni linguistiche e stilistiche*). Dopo aver operato una chiara ed esaustiva ricognizione sulle edizioni e sulle varianti strutturali della silloge, l'autore dello studio mette in luce derivazioni leopardiane (relative a lessico o temi), ma anche tracce di Corazzini o Sbarbaro, per soffermarsi poi più approfonditamente su singoli componimenti quali, ad esempio, *Soldati a Urbino* (letto in parallelo con *Arsenio*, senza però dimenticare Ungaretti di cui tuttavia Sereni «non […] possiede, per temperamento e cultura, la fiducia», p. 108, nella parola e nel ruolo del poeta, palombaro o lupo di mare); o *Piazza*, di cui viene rimarcato che «l'attacco è, insieme, montaliano e pascoliano» (p. 104). L'operazione di Sereni consiste, dunque, nel tentativo di «filtrare la poliglottia montaliana, lucidamente espressionistica, ingentilendola, e

cioè riportandola a più fruibili e congeniali misure» (p. 105), non rifiutando il colloquio con autori che si chiamano «Parini, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Cardarelli […] con cui, reminiscenza dopo reminiscenza, egli dialoga per far sentire la propria voce» (p. 114).

Dedica particolare attenzione alle circostanze storiche Paola Montefoschi, con *La "zolla di zucchero" di Bergson e i "bambini guerrieri"*: a partire da *Concerto in giardino* (datata giugno 1935, in *Frontiera*) è possibile cogliere un'«atmosfera di attesa dell'evento di apparente impronta ermetica, ma distante da ogni risoluzione di volontaria assenza dalla storia» (p. 117). Come in *Fine dell'infanzia*, negli *Ossi di seppia*, anche nei versi sereniani si sente vibrare «l'attesa di un procelloso evento», ed i bambini che giocano alla guerra diventano allusione alla tragedia che incombe sull'Europa, «rappresentazione profetica di un'imminente catastrofe» (p. 120). Se in *Caffè a Rapallo* e in *Flussi* (ancora nella raccolta montaliana del '25) i fanciulli-guerrieri «compongono lo stemma frenetico e colorato di una condizione ontologica e di un "male di vivere" universale, senza tempo» (p. 119), i bambini di Sereni – nota la Montefoschi – sono invece vincolati a «un preciso tempo storico» e a «fatti contingenti» (p. 119). Sulla scorta di Benjamin, che coglie lo stretto nesso esistente tra i giochi dei bambini e le condizioni «del popolo e della classe da cui provengono» (p. 119), la studiosa passa in rassegna altre immagini di giochi infantili, viste come «correlativ[i] oggettiv[i]» (p. 120) di una stagione ben precisa di guerra e di lutto. Il tema riaffiora anche nella prosa: in *Lubiana* (*Gli immediati dintorni*) incontriamo bambini che giocano in una città nemica, e che si guardano tra loro incerti, simboli «dell'uomo, al quale è stata sottratta la giovinezza e che […] sarà inseguito dai sensi di colpa per una grande occasione civile perduta» (p. 121). I bambini, come il poeta, sono per forza di cose (l'età in un caso, la prigionia nell'altro) esclusi dagli eventi che segnano la Storia, e ne portano, seppur incolpevoli, il senso di inadempienza. L'immagine dei fanciulli, anche nelle successive raccolte, non avrà mai niente di idilliaco e rasserenante: in *Male d'Africa* (*Strumenti umani*) essi sono «piccoli giudici inesorabili» (p. 124); in *Sarà la noia* (*Stella variabile*) nell'infanzia viva e presente il poeta scorge addirittura «il bambinetto ebreo» che sfida il proprio carnefice pur con gli occhi già pieni di lacrime; e ancora, sulla danza della figlia tredicenne che accompagna il poeta «sui luoghi del suo primo campo di prigionia» (p. 125) è possibile scorgere «cupa l'ombra dei "bambini guerrieri" di *Concerto in giardino*» (p. 126).

Si sofferma in particolare sulle *Prime* (*incerte*) *pietre dell'edificio de Gli strumenti umani* Silvio Ramat, individuando nell'«intimo disagio» (p. 127) che permea i versi della prima sezione il tratto «capace di conferirle unitarietà» (p. 127), in assenza di un unico tema che faccia da motivo conduttore. I sette testi analizzati (*Via Scarlatti*, *Comunicazione interrotta*, *Il tempo provvisorio*, *La repubblica*, *Viaggio all'alba*, *Un ritorno*, *Nella neve*) sono costruiti con un «coacervo di materiali» (p. 129) che fanno riferimento ad eventi sia privati che pubblici, intessuti tanto di «schegge liriche» (p. 130) quanto di termini «poco frequent[i] in poesia» (p. 133). La dimensione privata e quella storica sono vissute all'insegna di una provvisorietà del tempo, di un'incertezza del soggetto, sempre in preda al senso di colpa per la propria inadeguatezza nei confronti degli

eventi: «Sereni rifugge dalle sbrigative auto-assoluzioni, anzi si giudica […] inetto e colpevole» (p. 133). In particolare, negli ultimi due testi, *Un ritorno* e *Nella neve*, l'io lirico confessa lo scacco subito: il ritorno non vale a riportare l'accordo perduto con il paesaggio (il lago, come già visto, diventa segno di una «lacuna del cuore»), e la neve offre messaggi indecifrabili, mentre il poeta «sband[a]» e «tradi[sce]»: ancora «inadempienza o diserzione» (p. 138), per inseguire «una traccia certa e confortevole».

Ancora agli *Strumenti umani* è dedicato lo studio di Andrea Gialloreto (*«Quei passi di loro tardi uditi»: voci, immagini, spettri acustici dal Centro abitato*), con una messa a fuoco sulla suite *Nel sonno*, «forse la massima emergenza – insieme con *Una visita in fabbrica* – dell'interesse di Sereni per il proprio tempo, un dilatato ed estenuato dopoguerra» (p. 141). Costruita su una «vocazione introspettiva» (p. 142) e sul «recupero di una dimensione sociale» (p. 142), *Nel sonno* presenta le cifre stilistiche della stagione poetica che sfocia negli *Strumenti umani*: «abbandono del monolinguismo di *Frontiera*» (p. 143), assunzione del modello dantesco accanto a quello petrarchesco, opzione per un «ordinamento sintattico nominale» (p. 143) ne sono i tratti più caratteristici. Come notato già da Ramat, è qui evidenziata la presenza, nella silloge del '65, di un «gioco tra liricità trattenuta e tentazioni di *sermo cotidianus*» (p. 145), tra riferimenti alla sfera privata e a quella pubblica. Nei versi di *Nel sonno*, come in molti altri, Sereni torna al tema della Resistenza, col ricordo dei passi dei partigiani uditi «tardi». Nel dopoguerra è in crisi la stessa idea di memoria, che insieme alle lotte sindacali si esaurisce «sotto il pungolo del benessere e della trappola neocapitalistica» (p. 147). Il poeta, forse il solo che non ceda alle lusinghe del consumismo, resiste al tempo presente (dichiarando di non amarlo) e contrappone alla «vacuità generale dei tempi» (p. 149), delle domeniche vuote votate allo sport («utilizzato dalle forze restaurative della società come *instrumentum regni*», p. 149) «una facoltà visionaria ben attenta a non tradursi in evasione dalla realtà» (p. 150). Non aderendo completamente al proprio tempo, il poeta si riserva la capacità di guardarlo con occhio più lucido rispetto a chi vi è immerso e invischiato: e può coglierne, così, contraddizioni e derive. In particolare, in *Il centro abitato*, nella vita cittadina (protagonista è adesso Milano) si coglie la possibilità di far coesistere i «fantasmi privati» (p. 153) con un'apertura in campo sociale, di coniugare «materiale e immateriale», «fisico e spirituale» (p. 153).

Il testo che forse più di tutti esprime la sereniana «fedeltà (condita di rimorso) verso la realtà storica (sempre mancata) e le circostanze della propria vita» (p. 157) è *Una visita in fabbrica*, cui dedica un'attenta *Lettura* Antonio Pietropaoli. Montalianamente appartenente alla «razza di chi rimane a terra», Sereni avverte però netto il fascino della vita di chi opera ed agisce concretamente. Dopo aver brevemente dato ragione del contenuto del poemetto apparso sul «Menabò» n. 4 del 1961 (il rapporto tra intellettuali e industria; la fine della «tensione proletaria», p. 164, da parte degli operai; l'atteggiamento paternalistico dei grandi stabilimenti industriali), Pietropaoli si sofferma sulle «massicce varianti intervenute nella edizione in volume» (p. 168), evidenziando che «quasi tutti gli interventi correttori sono di ordine strutturale e, radicalmente, "in levare"» (p. 170): sono

eliminati dettagli superflui o ridondanti, pause descrittive o riflessioni eccessivamente intellettualistiche; contemporaneamente le correzioni procedono in direzione di uno stile nominale, con «una certa dose di "lirismo"» che «sopravvive, per fortuna», ma è «tenuto sempre sotto controllo, frenato da un innato senso della misura, della sobrietà linguistica» (p. 162). Si procede con un'analisi fonetica, dalla quale emergono le caratteristiche del verso libero lungo sereniano, «raramente "irriducibile"» (p. 174): quasi sempre risultante da «lacerti metrici tradizionali liberamente combinati tra loro» (p. 174), esso ha una funzione narrativa; al contrario, se i versi «accorciano il loro respiro sintattico-mensurale» (p. 175) ciò avviene in concomitanza con «tonalità […] elegia[che] e parenetico-palingeneti[che]» (p. 175).

È ancora il tema della memoria a svolgere un ruolo centrale nello studio di Alfredo Luzi, *Per un'ermeneutica di Dall'Olanda. Anna Frank e l'"inflessibile memoria"*, che prende in esame il trittico costituito dai testi intitolati *Amsterdam, L'interprete, Volendam*, apparsi per la prima volta su «L'Europa letteraria» nel 1961. Nei versi di *Amsterdam* «l'iniziale naturalismo descrittivo», nota Luzi, «si trasforma nel procedere del pensiero poetante in simbolismo etico storico» (p. 182). Anna Frank, la cui abitazione è vista per caso dall'io lirico che vaga nello spazio urbano, diventa simbolo «di un popolo che non vuole e non può dimenticare l'oltraggio subito» (p. 183). Gli olandesi, come denuncia il secondo componimento del trittico, sanno che pur nella civiltà dei rapporti intrattenuti con i turisti tedeschi, la memoria va conservata, «inflessibile». E la «diga» presente nell'ultimo testo offre la chiave di interpretazione dell'intero trittico, costituendosi come «simulacro della civiltà olandese e insieme simbolo della lotta di questo popolo» – e del poeta, si legge tra le righe – «contro la distruzione e contro la violenza» (p. 184)

Sono dedicati a *Stella variabile* i due interventi conclusivi della sezione del volume dedicata alla poesia: Sandro De Nobile analizza *Un posto di vacanza* (*"Allacciando nome a cosa"*. Un posto di vacanza *tra ironia, (impegno) e storia*) mentre Marco Corsi indaga «il rapporto tra la parola e le sue possibilità di rappresentazione, che ha un corrispettivo nella definizione di "luce"– e di calore/colore» (p. 207). Partendo dai versi di *Un sogno*, De Nobile sottolinea l'importanza per Sereni del colloquio con i defunti, che si svolge talora nei termini di «una rissa» (p. 188). In *Un posto di vacanza*, invece, il compito di richiamare il poeta all'impegno non è rivestito dai morti, ma da vivi e concreti interlocutori. In particolare, è a Fortini che si rivolgono i versi in questione, dedicate al complesso «rapporto con ideologia e politica» (p. 190). Il poeta di *Frontiera* predilige una «posizione di defilato» (p. 190) che non implica indifferenza nei confronti degli eventi politici e storici contemporanei (ne è prova il riferimento alla guerra coreana) ma che gli offre il distacco necessario per guardare ironicamente al marxismo ortodosso di altri «amici "impegnati"» (p. 193) in vacanza a Bocca di Magra. Assimilando, con intento sarcastico, le discussioni degli «intellettuali sinistrorsi» (p. 194) «parlanti parlanti» al «crocchio dei gabbiani», Sereni allestisce «dunque una sorta di schermo dietro cui […] cela le proprie manchevolezze, irridendo negli altri ciò che in realtà è un proprio limite» (p. 197). Un colloquio con un fantasma ha luogo nella quinta sezione

del poemetto: è Vittorini a rappresentare un ulteriore invito all'impegno, non esente però dalla leggerezza che caratterizza la rappresentazione dello scrittore siciliano, da poco scomparso, che «abbandona il testo» (simile al Cavalcanti rappresentato nel *Decameron* e richiamato da Calvino nella lezione americana dedicata alla *Leggerezza*) «come un giullare abbandonerebbe la scena», «salta[ndo] fossi» e «scavalca[ndo] siepi» (p. 204).

Anche Marco Corsi, con *Tre fuochi su Stella variabile*, si sofferma su *Un posto di vacanza*, «testo cruciale» (p. 298) per seguire i rapporti tra colori, luce e ombra nei versi di Sereni, che spesso risentono delle scritture dedicate dal poeta ad amici pittori. Anche in poesia un colore (è il caso dell'«amaranto» di *Un posto di vacanza*) può diventare «atmosfera», come «diceva Sereni a proposito dell'azzurro con cui Aligi Sassu aveva scelto di sigillare le sue incisioni tratte dall'*Orlando furioso*» (p. 213): partendo dunque dall'importanza del colore, lo studioso indaga il rapporto tra l'autore luinese e tre artisti. Se Ruggero Savinio è maestro nel tessere rapporti tra luce e ombra, Ernesto Treccani allestisce i suoi quadri sul senso del passato e della memoria, affermando la necessità di prepararsi una tastiera di colori con un lavoro di anni; mentre nelle opere di Franco Francese vengono a galla «quei sostrati antropologici e ancestrali rivelatori non tanto del rimosso, quanto della sua disposizione in figure» (p. 218), e le cui «bestie» hanno qualcosa in comune con la «"paura" sereniana» (p. 219).

La sezione *Prosa e poesia* consta di un unico, denso studio di Laura Barile, dedicato a *Polifonia e poesia: il "palpito contrario" che risale dal fondo nel* Sabato tedesco *di Vittorio Sereni*. Facendo i nomi di Kundera, Husserl, Proust, la studiosa indaga sull'«amore per il romanzo, anche in poesia» (p. 223), che rappresenta «una costante primaria in Sereni» (p. 223), unito all'attenzione al rapporto «fra poesia e saggio» (p. 226). Sono dunque vari gli «elementi» e i «generi diversi» che si intrecciano nel *Sabato tedesco*, testo «arcipelago» (p. 227) che comprende «brevi testi in prosa intervallati come strofe, e insieme anche poesie, riflessioni metapoetiche e infine una lettera in varie parti» (p. 227). Il primo nucleo tematico preso in esame, quello relativo al Tempo, porta la Barile a fare il nome di Apollinaire, di cui Sereni ha approntato traduzioni (da *Alchools* e da *Calligrammes*), indicato come modello per l'«equilibrio delle passioni» (p. 231). Accanto al Tempo, il tema del Ritorno: che è ritorno dell'identico e si accompagna ai «vecchi temi delle macerie e alle visioni dello spavento» (p 235) degli anni della guerra, e richiama la facoltà del poeta di essere, rimbaudianamente, veggente. All'insegna di Ponge, su cui «Sereni tenne una "Conversazione di estetica" dal titolo *Il lavoro del poeta*» (p. 240), si svolge la riflessione sulla Bellezza, con il passaggio al genere epistolare e alla *Lettera a Nefertiti*. Sant'Agostino e Montaigne sono interlocutori privilegiati di Sereni, che riflette sul concetto di tempo e afferma di «non diping[ere] l'essere bensì il passaggio, di giorno in giorno, di attimo in attimo» (p. 243). Il «gruppo tematico finale» (p. 246) è dedicato alla congiunzione festa-folla: e se la folla «è femmina», come «la città», induce contemporaneamente «delizia, smarrimento e dolore» (p. 247).

A ritratti del poeta in veste di editore, critico, intellettuale in dialogo con il suo tempo, è dedicata la terza ed ultima sezione, *Il poeta e gli altri*, inaugurata da

Cesare De Michelis che, con il quadro tracciato in *Un uomo in grigio*, ricostruisce l'esperienza di Sereni «funzionario» alla Mondadori, restituendo le linee editoriali da lui seguite, improntate ad una «oculata prudenza» (p. 255): «per lui l'editoria non diventerà mai l'industria culturale, anzi resterà prioritariamente il vettore sul quale si muovono la poesia e la letteratura e, pertanto, se pur qualcosa è necessario concedere alle esigenze di un mercato in espansione, l'importante è predisporsi a cogliere tempestivamente il "nuovo" che novecentescamente coincide con il bello e il vero» (p. 255).

Alberto Cadioli si sofferma, come per approfondire il percorso tracciato da De Michelis, in particolare sulle scelte editoriali relative alla poesia: in *Sereni "editore" di poesia* si seguono le riflessioni che, in collaborazione con la casa editrice Mondadori, il poeta di *Frontiera* compie dalla fine degli anni Quaranta in poi. È lo stesso Sereni a definire «gli scritti da lui inviati all'editore, indifferentemente […], "relazione", "relazione editoriale", "prosa critica"» (p. 264), esprimendo in essi, per un verso, un giudizio sulla qualità dell'opera considerata, e per un altro verso «una precisa indicazione di pubblicabilità, secondo la fisionomia e i programmi della casa editrice» (p. 264). Scorrendo tra le schede, Cadioli riferisce dei giudizi negativi su versi «collocabili in un'atmosfera "tra dannunziana e crepuscolare"» (p. 268) e dell'interesse, pur non esente da critiche, nei confronti della poetica del neorealismo. Da sottolineare la presa di distanza nei confronti di uno sperimentalismo perseguito da alcuni a costo di sacrificare la «propria voce» (p. 273), e le impressioni «ampiamente positiv[e]» (p. 275) sull'*Usignolo della Chiesa cattolica*; così come è degno di nota il parere di lettura dedicato a Zanzotto e a *Come una bucolica* (poi *Vocativo*), salutato come il più ricco libro in versi dopo *La bufera*.

È dedicato al *Sereni montalista* lo studio di Stefano Verdino, che aggiunge un tassello importante al mosaico dei rapporti tra i due poeti, già oggetto di indagine, per quanto riguarda influenza ed echi montaliani presenti nella scrittura sereniana, in molti dei saggi del volume in esame. Mosso da «una simpatia anche umana» (p. 281) nei confronti del poeta ligure, Sereni «legge» Montale a più riprese, dal «primo e giovanile intervento sulle *Occasioni*» (p. 283) «agli interventi variamente celebrativi (per il Nobel, per gli 80 anni, per la morte)» (p. 285). Verdino rimarca «il fascino» che ha su Sereni «l'elemento narrativo dentro le strutture della lirica» (p. 285). Ma il dato più notevole, afferma lo studioso, è l'attitudine sereniana a «rivivere il verso montaliano dentro una propria sensazione» (p. 286): cosa facilmente verificabile leggendo una poesia come *La malattia dell'olmo*, intessuta su montalismi che, nel testo di Sereni, assumono «nuova vita» (p. 287).

Stefano Giovannuzzi, con *Sereni, Pasolini, Fortini: incontri e mancati incontri*, getta luce su dinamiche importanti per il delinearsi dello scenario culturale dell'Italia del dopoguerra. Se Pasolini mostra fin dal 1941 di *Frontiera* un forte interesse per Sereni, lo fa però esprimendo «formule […] limitanti» (p. 293) che relegano il poeta luinese «fra i "post-ungarettiani e post-montaliani"» (p. 293). Dal canto suo Sereni, pur sostenendo presso Mondadori, negli anni Cinquanta, la pubblicazione di versi pasoliniani, non si astiene dal sottolinearne «una vasta zona d'ombra» (p. 296). I due autori incarnano due idee di scrittura che posso-

no anche incontrarsi occasionalmente, ma restano sostanzialmente divergenti: lo si nota, in particolare, se ci si sofferma sull'esperienza di «Officina» (nei cui confronti «quella di Sereni è un'opposizione sorda, ma radicale», p. 300) e di «Questo e altro». La rivista diretta da Pasolini con Leonetti e Roversi assume subito «un impegno militante e ideologico» (p. 300) che cattura l'attenzione e la collaborazione di Fortini; mentre Sereni punta ad una «rivista antiideologica e di libera discussione» (p. 302) rivendicando, fin dall'insegna «Questo e altro», l'autonomia dell'arte e rivelandosi, rispetto all'«arroccamento di Fortini entro le categorie rigide di un pensiero marxista astratto» (p. 304), «molto più moderno e flessibile al confronto» (p. 304).

Un altro incontro è al centro dell'indagine di Dario Tomasello, *Sereni, Raboni i «vivi» e i «morti»*. Tra i due poeti nasce un rapporto basato non solo su amicizia, ma anche su «complicità letteraria» (p. 316), che ha modo di rinsaldarsi durante gli anni di «Questo e altro», di cui Raboni dichiara di essere «il redattore che la confezionava» (p. 316). «La testimonianza più efficace di un retaggio sereniano, dentro e oltre il modello raboniano» (p. 320) consiste, secondo lo studioso, nel dialogo con i morti, che avviene soprattutto «su quel trepidante confine tra sonno e veglia» (p. 319), e che diventa esercizio di memoria, ancorché foriero di «un particolare straniamento» (p. 323): assenza e presenza si confondono, «come dopo un'improvvisa sparizione, di cui non si è ancora del tutto consapevoli» (p. 323).

L'assenza, o meglio la lontananza, torna ad essere oggetto di indagine nello studio di Elisa Donzelli, *Vittorio Sereni poeta della lontananza: Williams, Char, Rimbaud*, in cui si distinguono «almeno due tipi di lontananza» (p. 327). Se in *Diario d'Algeria* domina «una versione statica del lontano» (p. 327), in *Frontiera* era presente «una versione dinamica della lontananza» (p. 328). Il tema è riscontrabile anche nella scrittura saggistica e nell'attività traduttoria: in particolare risulta significativa la conoscenza di autori quali W.C. Williams, del quale ha una forte suggestione su Sereni l'immagine del deserto («un deserto che in principio è straniero e distante, e che diventa progressivamente vicino e nostro», p. 335), già nota al luinese per la sua frequentazione della poesia ungarettiana. A Williams si affiancano René Char, di cui Sereni traduce il «celebre diario della Resistenza francese, i *Feuillets d'Hypnos*» (p. 336), e Arthur Rimbaud, che proprio tramite Char arriva fino a *Stella variabile*, come «emblema di infinite lontananze» (p. 341).

Infine, una messa a fuoco sul rapporto tra Sereni e Celan (*Oltre Frontiera. Su Sereni e Paul Celan*) è oggetto dell'intervento di Giovanna Cordibella. Il carteggio tra i due poeti, recentemente pubblicato proprio a cura della studiosa, getta luce su Sereni lettore di Celan e mediatore culturale. Come direttore letterario presso Mondadori, il poeta di Luino ha intenzione di «ridefinire i caratteri della collezione "Lo Specchio"» (p. 347) aprendola alla poesia europea del secondo Novecento: e Celan gli sembra il più interessante tra i poeti contemporanei di lingua tedesca. A partire dal 1962 Sereni gli chiede una scelta di poesie, ma nasce presto «il problema […] della ricerca di un adeguato interprete italiano» (p. 351): dopo vari esperimenti, fallimentari, la traduzione è affidata a Moshe Kahn e a Marcella Bagnasco. Il progetto incontra la resistenza di un altro collaboratore mondadoriano,

Franco Fortini, critico verso la poesia di Celan giudicata scarsamente comunicativa. Ben diversa la linea interpretativa di Sereni che, scrivendo nel 1976 la quarta di copertina (pur senza firma, «con molta probabilità», p. 357, di mano sereniana), riconosce l'opera di Celan (nel frattempo deceduto) «una delle punte più avanzate della lirica contemporanea» (p. 361), soprattutto perché in essa l'autore mostra una grande capacità di «servirsi del linguaggio con assoluta libertà lessicale e sintattica» (p. 362): solo così possono essere espressi «i traumi di un ebreo sfuggito ai campi di sterminio, stretto nell'angoscia del vivere in un mondo indecifrabile» (p. 361). È per questo che Celan diviene, agli occhi di Sereni – secondo quanto nota Cordibella – «testimone di una possibile sussistenza del dire poetico nonostante una drammatica crisi di linguaggio» (p. 361).

(*Virginia di Martino*)

AA.VV., *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014).* Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lecce-Bari, 3-4, 9 dicembre 2014, a cura di Antonio Lucio Giannone, Besa, Nardò (LE) 2017, 2 tomi, pp. 725.

Sarebbe un compito improbo dar conto di tutti gli spunti, i ritrovamenti, le inedite connessioni, i passaggi tra i diversi registri della parola letteraria attivati dai contributi proposti, su sollecitazione di Antonio Lucio Giannone, per il Convegno Internazionale ospitato dagli Atenei del Salento e di Bari nel dicembre del 2014 in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Vittorio Bodini. I due volumi dedicati all'indagine a larghissimo spettro sull'opera e la poetica di uno dei maggiori scrittori italiani del Novecento coronano il ricco catalogo di edizioni e studi che nel giro di pochi anni l'editore Besa di Nardò ha offerto ai lettori grazie alla collana «Bodiniana», che, diretta da Giannone, si è giovata della ricca messe di materiali inediti e carteggi custoditi presso l'archivio Bodini dell'Università del Salento. *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, pubblicato nel 2017, sintetizza e mette a frutto i risultati del lungo lavoro di scavo intrapreso dai maggiori specialisti della versatile produzione bodiniana: queste edizioni hanno fatto emergere, nel quadro del Bodini già noto – ossia il poeta e l'ispanista – la sua feconda attività di narratore, testimoniata dal romanzo *Il fiore dell'amicizia* e dalle prose di *Barocco del Sud*, cui si accompagnano le felici prove del prosatore e dello scrittore di viaggio (*Corriere spagnolo*). Gli epistolari con Erba, Sereni e Sciascia, accanto al recupero delle prime edizioni delle raccolte pubblicate in vita (*La luna dei Borboni*, *Dopo la luna*,

Metamor), consentono di mettere meglio a fuoco il progetto poetico dell'autore salentino, sostenuto da un'idea forte centrata sul nesso immaginativo e culturale tra Sud ed Europa; Bodini, negli interventi sulla rivista «L'esperienza poetica» (qui oggetto delle analisi di Mario Sechi e di Daniele Maria Pegorari) e mediante il serrato confronto con i protagonisti della generazione artistica postbellica, ha difeso i propri convincimenti con decisione, alternando il dialogo con la polemica, ed è riuscito così a definire un itinerario lirico che si dipana in forme "reattive" rispetto alla tradizione e alle tendenze dominanti per approdare, secondo l'efficace definizione di Glauco Cambon, a «un realismo metafisico con impennate barocche».

Il libro è articolato a dittico, in due tomi, per meglio rappresentare le varie tensioni, le diverse disposizioni di un'intelligenza mobilissima e capace di mettere in relazione gli ambiti di volta in volta privilegiati senza mai lasciare che alcuno di essi potesse essere interpretato come nobile ripiego, ricadendo nella categoria di un «secondo mestiere». Ai venti contributi mirati a gettar luce sull'officina creativa succedono, nel volume gemello, quindici esplorazioni nei territori contigui, gli «immediati dintorni» cari a Vittorio Sereni, secondo tragitti segnati da una strenua ricerca espressiva ai cui fini Bodini fa convergere la maestria del traduttore (tra i maggiori del nostro Novecento), la dottrina del professore di ispanistica, la sagacia dell'operatore culturale e la curiosità del giornalista e critico militante: gli scritti di Anna Lucia Denitto, di Ines Ravasini, di Paola Laskaris, di Nancy De Benedetto, di Rita Martinelli, di Giulia Dell'Aquila e di Salvatore Francesco Lattarulo portano in primo piano i rapporti di Bodini con la Spagna e la ricezione della sua poesia nel paese iberico. Il vettore Spagna-Salento appare rafforzato dalle conclusioni dei saggi raccolti nel volume: ci vengono offerte anticipazioni dalle traduzioni presenti in archivio, ad esempio quelle da Manuel Machado o da Góngora, del quale non vengono privilegiate le invenzioni culte e concettiste dei sonetti quanto la vena di poesia popolaresca, quasi che il secentista venga passato al vaglio dell'amatissimo Lorca (il nutrito gruppo di scritti sulle traduzioni e la mediazione culturale con la Spagna reca le firme di Laura Dolfi, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda, Ines Ravasini).

Numerosi sono i motivi di interesse e le linee di diramazione che da questi Atti si dipartono per abbracciare un discorso complessivo sul canone della poesia novecentesca; si affacciano gli interrogativi e le questioni ineludibili per condurre una disamina scevra di pregiudizi su un panorama, quale quello del Parnaso italiano del secolo scorso, omogeneo quanto a pregnanza degli esiti ma discorde a livello di consenso nei riguardi di una precisa traccia ermeneutica e di un orizzonte storiografico condiviso. Un apporto decisivo all'inserimento delle scritture bodiniane entro la cornice del canone novecentesco è dato dal coinvolgimento dei maggiori italianisti, chiamati al corpo a corpo con il testo (di particolare complessità per le sue quote di non-detto, per il citazionismo cifrato o palese, per il costante travaso fra il vissuto e la sua trasposizione in figura, in emblema della condizione generale dell'uomo).

La riflessione "geostorica" sul riassestamento degli equilibri tra Centro e Periferia (tra le capitali del sistema culturale ed editoriale, Firenze e Milano, e le nuove

realtà dislocate nella provincia italiana), si colloca nel segno di una nuova rotta impressa alla declinazione del canone, in una prospettiva rispettosa della tradizione della letteratura meridionale – spesso negletta o ridotta all'univocità di una retorica (neo) realista della denuncia sociale. La funzione trasgressiva rispetto alle norme e l'abbrivo fantastico originati dalla vocazione surrealista del Bodini accademico e poeta conducono, infatti, alla visione di una linea meridionale barocco-surreale, che dalla Francia si innesta nel ceppo della letteratura spagnola, rappresentativa di un Sud europeo e caratterizzato da una più «aperta consapevolezza» rispetto al sentimento di *tedium vitae* imperante nelle lande depresse nel Mezzogiorno d'Italia. In sede di *Prefazione*, Lucio Giannone rende ragione del velo di oblio caduto su una figura così rilevante e motiva l'indifferenza di critici anche autorevoli con i fraintendimenti che condannano alla rappresentazione del "colore" e del pittoresco uno scrittore il cui impegno meridionalista invece «assume molteplici significati e si sostanzia di una riflessione esistenziale, storica, sociale, antropologica che conferisce alla poesia bodiniana un notevole spessore e dà ad essa una sorprendente attualità».

La considerazione dell'opera del salentino incrociata con le sue scommesse sul piano della teoria dell'avanguardia e della critica militante risulta utile per districare l'esigua vena del Surrealismo italiano da confusioni e genericità: se, infatti, nel campo della prosa la categoria del surreale e quelle affini di *Italie magique* e di letteratura dell'assurdo possono essere invocate a buon diritto a proposito di Landolfi, Delfini, di Joppolo e di certo De Libero, in poesia i confini si fanno più incerti (come attestano i regesti e le antologie a maglie larghe dedicate a queste ipotesi di affiliazione). Gli apparentamenti devono essere giustificati da una marcata consapevolezza e non può stupire la circostanza che a Bodini si affianchi un drappello di autori meridionali che traghettano nel secondo Novecento le istanze dell'avanguardia bretoniana: da Sinisgalli e Gatto (limitatamente a certi accordi) fino ai napoletani Felice Piemontese e Franco Cavallo, traduttore di Max Jacob, e al poligrafo romano Mario Lunetta. Alla codificazione del Surrealismo bodiniano, seguito *per li rami* dalla matrice franco-spagnola di Éluard/Alberti agli esperimenti in proprio di *Metamor*, si dedicano Antonio Prete, Valter Leonardo Puccetti, Stefano Giovannuzzi (che individua la faglia tra il Bodini fiorentino e la sua conversione sperimentale: «la rilettura del percorso dei surrealisti spagnoli permette di evitare le secche in cui si è arenato l'ermetismo fiorentino e nello stesso tempo di rimettere in gioco la poesia»).

Attraverso queste pagine ci è possibile ripercorrere la fitta rete di relazioni intrattenute da Bodini con i principali intellettuali novecenteschi, da Oreste Macrí e Luciano Anceschi a Giovanni Giudici (si vedano i contributi di Ettore Catalano, Fabio Moliterni, Dario Tomasello) come pure tracciare la sottile linea divisoria fra amici e "nemici", quali furono Tomaso Fiore e Giacinto Spagnoletti, rievocati rispettivamente da Franco Martina e da Maria Teresa Pano, mentre Francesco Tateo ci rende partecipi dei propri ricordi legati alla collaborazione del collega al foglio universitario «Criterion», in cui fu pubblicato il primo racconto di Bodini. Tra i meriti del libro che si recensisce stanno la rivalutazione e l'approfondimento di fasi oscure dell'atti-

vità di Bodini, sia per quanto attiene alla scelta del genere letterario (Giuseppe Bonifacino illumina le tentazioni tanatologiche del prosatore), sia in relazione alle fasi iniziali o a quelli finali della sua breve ma intensa stagione creativa: per gli esordi e le prime affermazioni si vedano i contributi di Antonio Marzo e di Maria Dimauro, mentre Simone Giorgino si occupa del Bodini postumo fra *Zeta* e *Poesie ovali*; questi e altri dei saggi raccolti negli Atti fanno chiarezza, con acribia filologica, sulla complessa genesi della raccolte postume edite da Macrí secondo un personalissimo e arbitrario criterio di ripartizione. Inoltre, ci si approssima ad una conoscenza capillare della vita e delle attività del poeta nel periodo che corre dal ritorno dalla Spagna al varo dell'«Esperienza poetica».

Ricognizioni dell'intero percorso «in tre movimenti» dell'*opus* bodiniano sono condotte nelle letture in chiave tematica, retorico-stilistica, estetica: Giulio Ferroni scrive della luce e il buio del Sud, nell'ottica di «una sorta di una disappropriazione dell'esistere»; Enrico Testa, a partire dall'indagine linguistica e dalla campionatura offerta da *Finibusterrae*, individua una dinamica per la quale «le ragioni o le pulsioni della frammentazione si scontrano con quelle del 'legato', il discontinuo si innesta nel continuo, gli sbreghi, i tagli, le ferite nel tessuto e la sua trama, sulla pelle e la sua struttura»; Giannone commenta articoli rari dedicati a questioni di poetica apparsi su fogli locali e nazionali fino alla metà degli anni Quaranta, termine di «questa fase di ripensamento sulla funzione della letteratura» che prelude alle battaglie per il nuovo de «L'Esperienza poetica». Anna Dolfi, muovendosi tra grammatica e *topoi* di un immaginario poetico, riscontra un azzardoso *dédoublement* nel cui schema di destino «il coté euforico, la componente teatrale avrebbe finito per essere in lui preponderante» rispetto a quella «grammatica del niente […] istallata fino dalle origini nella sua poesia». Per Antonio Prete, che fissa la bussola dell'interpretazione sul binomio *lontananza/traduzione*, il Sud dell'autore salentino è «il paese osservato da una sopravvenuta distanza interiore: in questa distanza era già l'attesa della partenza, come è l'esperienza del ritorno». Andrea Battistini risale alle fonti del «demone gnoseologico» annidato nel barocco bodiniano, costola di quel neobarocco novecentesco che da Eugenio D'Ors a Ungaretti, fino a Dámaso Alonso, affonda il proprio sguardo nel vortice delle metafore gongorine e quevediane (motivo di esercizi di stile sono le metafore fluviali e quella delle lacrime che Bodini trasla dal mestiere di ispanista al deposito della propria poesia).

Ulteriore effetto benefico della riproposizione della figura di Bodini è la possibilità di sottolinearne l'eredità rifluita nella parola viva dei poeti contemporanei: le testimonianze di Lino Angiuli e di Alessandro Leogrande captano echi della scrittura bodiniana e li situano nel *continuum* dell'operare poetico.

Se non risolutivo di lunghi indugi e incomprensioni da parte della critica, il riconoscimento che da questo volume si proietta sull'opera di Vittorio Bodini travalica il significato di un pur necessario invito alla lettura per costituirsi quale imprescindibile punto di avvio per nuovi studi che riaccendano quella discussione sul fare poesia che l'autore morto prematuramente a Roma nel 1970 si proponeva di realizzare anche a costo di fare di se stesso e della propria opera le cavie di uno «sperimentalismo

estraneo a programmi troppo vincolanti, disposto a ridiscutere se stesso nella verifica dei contesti e delle proprie possibilità» (Giulio Ferroni).

(*Andrea Gialloreto*)

SILVIA DE LAUDE, *I due Pasolini*, Carocci, Roma 2018, pp. 148, € 16

Quando esce nel maggio 1955, il successo che *Ragazzi di vita* ottiene è colossale, tanto che la prima edizione si esaurisce in due settimane. Tuttavia, prima di giungere a questo soddisfacente risultato, il romanzo ha attraversato una storia (interna ed esterna) piuttosto travagliata, di cui rende finalmente conto Silvia De Laude, autrice di una sinossi intitolata *I due Pasolini*, in un'edizione Carocci che reca in copertina due bei ritratti del poeta friulano, opera di Tullio Pericoli, conservati presso la sala riunioni di Casa Garzanti a Milano.

Procedendo cronologicamente, l'autrice parte dall'arrivo a Roma di Pasolini, quando abbandona l'amato Friuli insieme alla madre dopo i ben noti fatti di Ramuscello, portando con sé molti manoscritti. Di fronte alle difficoltà provocate dal trasferimento, il poeta inizia a scrivere per «metabolizzare l'urto con una città seducente e choccante in ugual misura», come ha scritto Walter Siti (p. 16). Riprende in mano i romanzi lasciati incompiuti, complicando la struttura di quegli organismi narrativi che poi diverranno *Atti impuri*, *Amado mio*, *Il sogno d'una cosa*: sembra che Pasolini sia mosso dal «desiderio di chiudere come può i conti col passato, mettendo in atto un'operazione di congedo dal Friuli che si attua attraverso la ripresa e la reinvenzione di progetti che in Friuli avevano il loro orizzonte di riferimento» (p. 19). Anche *Ragazzi di vita*, opera costruita con la perizia dell'antropologo che riproduce il *modus vivendi* e la lingua della Roma degli anni Cinquanta, trova le sue radici in materiali friulani: l'incunabolo è un racconto che in una redazione non

definitiva, conservata presso il Fondo Pasolini dell'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, ha titolo *Il dolce boy scout*, poi pubblicato su «Quotidiano» nel 1950 col titolo *La rondinella del Pacher*, e "tradotto" nel giugno 1951 in *Il Ferrobedò* (dal nome del deposito della Ferro-Beton, a Monteverde Vecchio) su «Paragone», per tramite dell'amico Attilio Bertolucci. Esso rappresenta l'*Ur-Text* del romanzo del 1955, sopravvissuto in due stesure conservate nel su citato Fondo, in una cartella con intestazione autografa *Il Ferrobedò (e altri romanzi e racconti, passati in parte in «Ragazzi di vita») (1950-51)*, all'interno della quale la prima versione, più antica, precede la più avanzata (corrispondente al pezzo uscito su «Paragone»), e in mezzo si annoverano appunti, foglietti sparsi, dattiloscritti di testi pubblicati come racconti autonomi, quali *IlPalombo*, che esce il 20 settembre 1950 in «La libertà d'Italia», e *Domenica al Collina Volpi*, pubblicato su «Il Popolo» il 14 gennaio 1951, che per un breve periodo hanno fatto parte «della nebulosa del romanzo» (p. 28). Chiude il fascicolo un *Glossarietto* di termini romaneschi.

A questa altezza Pasolini «pensa a qualcosa che assomiglia molto a un romanzo», che assume la forma di un trittico, «dai contorni fluttuanti, come risulta da alcuni degli indici intercalati ai blocchi delle due stesure» (p. 28), costituito da *Il Ferrobedò*, *Li belli pischelli* e *Terracina*. Della prima parte si è già detto. La seconda è «la più estrovertita e narrativa» (p. 33), in cui si descrivono gli espedienti di Luciano e Marcello per sopravvivere (inizialmente Pasolini aveva pensato ai titoli *Le chicche* o *Furti e ricatti*). Sarà, con l'espunzione di alcuni episodi, il secondo capitolo di *Ragazzi di vita*. Tra i vari furti, viene raccontato anche quello di un pesce marcio ai Mercati generali, che Marcello camuffa da pesce fresco riuscendo a rivenderlo. Questo episodio altro non è che *Il palombo* nominato prima, che dunque è presente nella stessa cartella in due stesure diverse (in quella autonoma, Marcello si chiama Romoletto). In quella dell'*Ur-Ragazzi di vita* è intervallato da un altro episodio, in cui Marcello perde la testa per un maglione che ha visto in una vetrina a Campo dei Fiori. Anche questo si trova pubblicato autonomamente su «Il Popolo» del 18 ottobre 1950, con il titolo *La passione del fusajaro* (Marcello in questo caso si chiama Morbidone).

Terracina, che prospetta un finale tragico alla vicenda, «nonostante la sua qualità di scrittura» (p. 41) è l'unica sezione abbandonata definitivamente. Da un *Piano di lavoro* del 1952 risulta che, rifiutato il progetto del trittico, Pasolini volesse inserirla in una raccolta, *Le notti calde*, insieme a *La Recherche Sacilese* e *Primavera sul Po*, derivanti da un'*Operetta marina*, relitto di un più ambizioso *Romanzo del mare*, cui l'autore lavorava dal 1951, probabilmente sulla base di materiali friulani. Il progetto non va in porto, e di *Terracina* verranno pubblicati stralci e rielaborazioni in racconti autonomi tra il giugno e il settembre 1951, a seguito dell'esclusione dal Premio Taranto – che premiava il miglior racconto inedito con il mare come «protagonista o clima o sfondo», e per il quale Pasolini aveva intrecciato dallo scartafaccio del *Ferrobedò* tutte le parti relative al mare – che gli valse però la segnalazione della giuria (Ungaretti lo apprezzò moltissimo, «vi sentiva la "voce de Belli"», p. 51), in virtù della quale uscì a puntate sul quotidiano tarantino «La Voce del Popolo» tra luglio e agosto 1951. Inoltre, con lo pseudonimo Paolo

Amari, Pasolini pubblicherà altri due testi tratti da *Terracina* come racconti autonomi, ossia *Dissolvenza sul mare del Circeo* (uscito su «Il Quotidiano» dell'8 giugno 1951) e *Notturno sul mare di Terracina* (uscito sullo stesso periodico il 19 agosto 1951). È significativo, inoltre, che il foglio che racchiude tutto l'*Ur-Ragazzi di vita* abbia come titolo *Il Ferrobedò* affiancato a un altro cassato, *Terracina*, «segno che Pasolini, nel corso dell'elaborazione, aveva preso in considerazione l'ipotesi, poi scartata, di scegliere come titolo dell'insieme *Terracina*, avendo in mente, forse, anche il significato dell'espressione belliniana "avere Terracina in faccia», che nella prosa inedita *Visita alla Commare secca* è spiegato così: […] Terracina è da intendere come "traslato di terra. Ha la faccia terrea, cadaverica". Idea interessante, per un trittico che si chiude sul tema, ossessivo in Pasolini, della morte di un ragazzo» (pp. 52-53).

Come Gadda, dunque, anche Pasolini sposta «lunghi blocchi narrativi da un progetto all'altro» o li estrapola «rendendoli autosufficienti, per poi tornare magari sui propri passi» (p. 55).

Crollato il trittico, proliferano i progetti di indici e scalette, alcuni tendenti all'organicità (stessi personaggi, azioni interrotte e riprese in un secondo momento) altri alla disorganicità (facendo convivere racconti dalle ispirazioni più diverse). Vari indici si trovano nella cartella *Cartaccia romana*, che raccoglie anche materiali poi confluiti in *Alì dagli occhi azzurri* e scritture preparatorie di racconti che confluiranno nei capitoli finali di *Ragazzi di vita*, cioè *Dentro Roma*, *Il bagno sull'Aniene*, *La Comare secca*. L'autore «procede per tentativi. Comincia percorsi diversi, che a volte si intrecciano, o sono lasciati presto interrotti. Sposta e mescola […] interi blocchi di fogli dattiloscritti da un fascicolo all'altro» (p. 57).

Ragazzi di vita, per come lo conosciamo, nasce tra il 1952 e il 1953, quando Pasolini inizia una vita più stabile: nel dicembre del '52 scriveva a Silvana Mauri di aver quasi finito il romanzo, che necessita però di correzioni e rifiniture (il suo interesse si concentra perlopiù sul *Ferrobedò*); nell'ottobre del '53 esce su «Paragone» un secondo anticipo del romanzo, *Regazzi di vita*, che costituirà il capitolo 4 dell'edizione definitiva. Nel frattempo, l'autore si era accordato con la direttrice della rivista, Anna Banti, per pubblicare nella collana della rivista il romanzo una volta concluso.

Ma nel 1954, di nuovo grazie a Bertolucci, Pasolini conosce Livio Garzanti, che aveva ereditato dal padre la casa editrice e ne stava modificando la linea editoriale nell'ottica della «trasgressività» e del «fatturato» (p. 64); Garzanti si impegna subito a pubblicare il romanzo (alla Banti lo scrittore darà le poesie friulane, raccolte col titolo *La meglio gioventù*). Nella prima lettera a Garzanti (6.11.1954), Pasolini manda in lettura *Regazzi di vita*, promettendogli anche un racconto lungo, *Le zoccolette del Mandrione*. Ma l'editore è convinto: vuole il *Ferrobedò* una volta ultimato. Pasolini risponde un giorno imprecisato di novembre con una lunga e bella lettera, «una dichiarazione di poetica – importante per quanto rivela sul "simbolismo" della struttura, oltre che sull'officina del romanzo ancora in lavorazione, con 3 dei 9 capitoli previsti già pronti, altri 4 da finire e 2 "da riscrivere quasi completamente"» (p. 73). La risposta di Garzanti purtroppo è andata perduta ma dalla risposta dello scrittore (28.11.1954) si può dedurre che l'editore avesse elargito dei «consigli» circa l'uso della lingua (ma

ribatte Pasolini: «le parole dialettali, del gergo ecc. mi sono assolutamente necessarie per scrivere: sono – forse – il sottoprodotto che *deve* nascere insieme al prodotto: sono esse che mi danno l'allegria necessaria per capire e descrivere i miei personaggi») e l'impianto generale del libro. (p. 73).

Del futuro romanzo esistono due redazioni, A e B, conservate presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma. A – preceduta da un fascicolo di 12 fogli di numerazione non d'autore contenenti un testo per il risvolto, una biografia dell'autore, appunti vari – è costituita da fogli tormentati da correzioni e annotazioni a margine che denunciano «una sovrapposizione di sincronie e di testi» (p. 77). In apertura, vi sono due frontespizi (*Ragazzi di vita*, manoscritto, sostituisce *Il Ferrobedò*) e diversi indici. Quasi tutti i capitoli «erano stati scritti da tempo, e si trattava di montarli, cucendoli in un *continuum* narrativo. […] Pezzi nati in momenti diversi, nella stessa orbita ma autonomamente, sono montati insieme per dar forma a un romano» (p. 79): ma «la tendenza è alla frammentazione del racconto in capitoli autonomi, e per contrastarla sono inseriti paralleli fra episodi diversi, che dovrebbero dare il senso dello sviluppo» (p. 81).

In vista della lettura dell'editore, A andava corretto e ricopiato: all'inizio del 1955 Pasolini uniforma i nomi dei personaggi, elimina le contraddizioni, contiene le digressioni che farebbero perdere di vista la linea principale della storia. B è la copia in pulito che risolve tutti i punti lasciati in sospeso in A, e che con ogni probabilità ha inviato a Garzanti, come si evince dal confronto col testo a stampa e dalla descrizione data del dattiloscritto a Garzanti nella lettera di accompagnamento del 13.04.1955.

Il successivo 9 maggio Pasolini scrive a Sereni di essere alle prese da «vari giorni» con «bozze mezze morte» «da correggere e da castrare»: l'editore si è fatto prendere da «scrupoli moralistici» e gli ha imposto una revisione del testo (p. 93). Gli interventi di questa fase si riducono a 4 tipi, come chiarisce Pasolini a Garzanti l'11 maggio (censura linguistica, attenuazione degli episodi più spinti, sfrondamenti, ritocchi strutturali), che rendono il romanzo meno espressionista e "sporco" della prima versione, raffreddandone di molto il tono.

Una volta in libreria, *Ragazzi di vita* riceve sia stroncature (Cecchi, Cajumi, Salinari) sia elogi (De Robertis, Contini, Vigorelli), e viene candidato al Premio Strega da Carlo Bo e Giuseppe Ungaretti, arrivando quarto. Pasolini si dovrà dunque accontentare dell'ingresso in cinquina e della vittoria del Premio Colombi-Guidotti di Parma.

A dicembre inizieranno i veri guai, quando il libro è segnalato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri per carattere osceno e subirà un processo – cui è dedicata l'intera appendice, con la pubblicazione della sentenza del Tribunale di Milano – che il 4 luglio 1956 si concluderà, fortunatamente, con l'assoluzione di scrittore e editore perché «il fatto non costituisce reato» (p. 136). Tra i testimoni della difesa, oltre a Pietro Bianchi, consulente letterario della Garzanti, Bo e Ungaretti (quest'ultimo, a causa di una grave malattia della moglie, aveva mandato ai giudici una lunga lettera), ai quali Pasolini, per ringraziarli, dedicherà il futuro *Una vita violenta*.

(*Antonio D'Ambrosio*)

Lo scialle rosso di Luigi Fontanella: appunti di lettura

Il testo che ho sul mio tavolo è *Lo scialle rosso*: poemetti e racconti in versi, testimoni del cammino incessante di Luigi Fontanella[1] in territori realmente percorsi o inseriti nella sua complessa personalità con risvolti simbolici e onirici di grande efficacia.

Lo scialle rosso non può non catturare l'immaginazione. Uno scialle rosso, anzi, una sciarpa rossa, volata dal ponte Laurier di Ottawa, in un pomeriggio ventoso. Scialle che fluttua inafferrabile come le sensazioni scisse tra realtà e sogno del suo autore. L'immaginare o l'immaginarsi sono tappe del misterioso viaggio in se stesso che ogni poeta intraprende. Lui svela a tratti il suo esistere in Poemetti che, da una parte lo proteggono attraverso immagini di una realtà lontana ma realmente vissuta, dall'altra rivelano il suo sentire: «finestre di stelle aperte / all'orizzonte nero dello sguardo / quale spazio, quale canto rarefatto / vaga nell'immensità del cuore mio…». Vita, nel suo fluire tra fili d'erba di capelli ignoti, parzialmente illuminati da «notturni raggi lunari e l'argento, del fiume che scivola lento, violento e buca le mie mani…». Canto onirico di *Veglia dell'Ultimo soldato*. Non conosciamo il suo nome, ma possiamo immaginarlo in uno dei molteplici aspetti del poeta, nel suo "totale abbandono recettivo", come da un suono di una lontana estate.

In *Lettera al padre* si apre il piccolo mondo dell'infanzia dove prendono corpo figure di un lontano passato e, come in uno specchio, l'autore riconosce in se stesso lo sguardo triste del padre; quella realtà pregnante e povera che animava l'infanzia del poeta. Poi la laurea, il distacco dei luoghi del passato; compagni, sempre i ricordi: l'identificazione del padre – lui, la certezza, e il poeta – l'eterno incerto sognatore. Il recriminare gli sbagli paterni, i debiti, l'abbandono. Ancora pensieri legati a quel gelido inverno del '47 a Milano: «Accanto e ovunque i piccioni / che bubbonavano senza posa / ai nostri piedi / insieme agli sciami di neve».

L'anima del poeta consapevole che «vento e pioggia hanno spazzato via tutti e tutto». Cosa fare: «… avvolgiti anima mia in quello scialle rosso / vola fino a un altro sole, / questo / … che cicatrizza / ogni dolore / ogni ferita».

Nella solitudine del poeta l'essenza che sopravvive alla morte di cari amici a lui vicini e il ricordarli ancora vivi con un cenno della mano e «un semplice gesto del braccio». È un altro luogo, altre compagnie: «Amici stasera il cuore non può fare scherzi / e si ballerà / e si canterà / fino a tarda notte».

Posso affermare che Dittico praghese ha in me rinnovato la magia di quei luoghi ricchi di suoni e di leggende. Al crepuscolo, le suggestive ombre di Malàstrana, le nere statue sul ponte Carlo che si allungano magiche e silenziose. Sotto le arcate, scorre lenta la Moldava; gli stinti palazzi barocchi trattengono l'ultimo sole nelle eleganti testate. Rivedo *Amadeus* che il genio di Milos Forman ha fatto rivivere nell'antico quartiere di Praga. Non è un'illusione: le note del *Flauto magico* escono da un vecchio palazzo; a Praga si vive più volte… La suggestione kafkiana sottile ci avvolge con l'eco lontana delle sue parole a Zlata Ulicve (Viuzza d'oro), la strada degli alchi-

[1] Da Firenze a Long Island.

misti, oppure nel quartiere ebraico (Josefov) dove a primavere le ombre si coprono di sambuco. Nel cimitero ebraico (la casa della vita) raccoglie i disegni dei bambini cechi morti nei campi di sterminio e così, nell'ombra greve e nel muschio, possiamo veder riposare rabbi Low che creò Golem: l'uomo di argilla che prendeva vita quando dalla sua bocca si introduceva un foglio con una scritta magica. Minuscoli sassi coprono la sua tomba. I locali più modesti diffondono musica di operetta attraverso vecchie pianole scordate. Aleggia una gaiezza artificiale che sbocca in risate gorgoglianti come la birra nei grossi bicchieri. Fumo, caldo; locali e stranieri mescolati ai tavoli. Il nostro poeta gira con la figlia Emma e ascolta la storia del passato. Invisibile ma presente, dalla penombra emerge Jan Palach. «Le carte si mischiavano da sole / nascondendosi sulle targhe stradali / dietro una miriade di segni / segnicoli e segnaccenti per noi stravaganti smorfiette di burattini e / marionette che ad ogni tavolo si burlavano di noi».

Nel poemetto di Luigi Fontanella ho rivissuto anche la mia Praga "capitale magica d'Europa", così definita da André Bréton e da Angelo Maria Ripellino; popolata di artisti, mercanti, nobili e letterati che la raggiungevano attraverso la preistorica via dell'ambra che collegava il mediterraneo al baltico. Si può ancora sognare anche se «ogni cosa / ogni persona vicina / ogni figura / sembra allontanarsi in cieca vertigine / fuga del tempo / fuga d'ombre del passato / grandezze / nostalgia».

Da Praga a Sound Beach, Long Island, a picco sul mare; la seconda vita di Luigi. Il luogo conserva tristi segreti: una madre che perse suo figlio… «scomparve come Ramiro / per sempre inghiottito nel mare, nello spazio, nel buio / nel cielo del suo mistero. Anch'io ho abitato qui…». Ricordi legati alla catena di un pozzo; «svanite persone, / sogni di acqua e terra / svanito l'odore di caminetto, svanita la nipitella / colta un pomeriggio d'estate a Shelter Island / spariti anche i due gatti trovati per casa / dalle parti di Lindenhurst… Siamo tutti morti… ma ancora non è tardi, ancora non è tardi». Il poeta viaggio non solo con la fantasia ma anche fisicamente. Il tempo è trascorso e lui vorrebbe far fuggire gli anni e cammina per Firenze. «Andavo: stordito e cieco / a questo appuntamento». È nella sua città ma lui vi vice come straniero. Gli anni trascorsi? No. È qualcosa che è successo dentro di lui: «tutto mi parve inutile / e senza piacere, senza speranza / tutto già visto, già consumato, già irrimediabilmente passato». Luigi fugge dal passato e non vuole o teme di rivivere nel presente. Le conclusioni di questo excursus forse le troviamo nell'ultimo poemetto *Canto del distacco*. Dotato di accentuato lirismo, Fontanella lo definisce fortemente nervaliano[1].

Direi che in questo poemetto si susseguono immagini elegiache composite, di rara bellezza. Il compiuto in pochi versi. «qui si celebra il canto del distacco / Una porta sui campi / la gabbia vuota. Il richiamo degli occhi / da un balcone all'altro. Eravamo / ragazzini, conchiglie / dimenticate dal vento». Notevole la delicatezza dei passaggi e questa visione dei ragazzini visti come conchiglie. La conchiglia è figlia

[1] Gérard de Nerval, pseudonimo di Gérard Labrumie, poeta e prosatore francese – Parigi 1808-1855. Portato alla mitologia, occultismo, misticismo, nell'anno della sua morte apparve incompiuto su una rivista – Aurelia – riferimento più tardi per i surrealisti.

del mare; ne conserva il suono e l'acqua è l'archetipo per eccellenza: la grande madre da cui tutto ha inizio. Però il vento che trasporta ogni cosa li dimentica. Pessimismo giovanile che vede vano ogni procedere. C'è un sogno d'amore che va costruito, consolidato nell'attesa. La memoria recente è un appiglio; da là partire per riandare indietro e poi ricostruire. È questo il valore del *Canto del distacco*. Il ricordo raccoglie la voce della madre, la lontana Salerno, le voci, gli anni che si moltiplicano e il morire per poi ritornare a nuova vita più volte. Nelle sue fantasticherie il poeta assapora il suono della musica che può acquietarlo e attendere un'alba di luce anche se solo vagheggiata.

Ricercare il giardino dell'infanzia dove «ragazzo rubai i primi mandarini… Così ripasso gli ultimi anni / di corsa, / …Attorno a me / quanti mandorli in fiore».

In questa ultima parte della raccolta ritengo che il poeta Fontanella, abbandonato ogni pudore, sveli la propria anima e il bisogno, forse nascosto per l'intera vita, d'indicibile tenerezza.

(*Anna Vincitorio*)

Un intrico di Sentieri nascosti.

I *Sentieri nascosti* del titolo (*Sentieri nascosti. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Lecce, Milella, 2016) sono percorsi «poco esplorati, a volte impervi» che Antonio Lucio Giannone, dichiara nella *Premessa* di preferire alle «strade ben segnate sulle mappe letterarie e ampiamente battute» (p. 9). Il pioniere, che aveva ispirato l'introduzione di Giovanni Getto alla *Storia delle storie letterarie*,[1] ma anche l'alpinista che cerca una nuova linea di salita, sono i modelli a cui guardare per questo volume che si muove attraverso un intreccio di generi, dalla memorialistica risorgimentale al *reportage*, dal romanzo alla poesia dialettale, fino all'esercizio critico. Non deve ingannare la mappa, di esibita schematicità e in scala ridotta, che, offerta al lettore nella seconda di copertina, mostra solo le tre sezioni principali: la prima costituita da un *Trittico su Sigismondo Castromediano*, la seconda relativa a *Scrittori e scrittrici del Novecento*, soprattutto in margine a elementi meno noti della loro produzione e, infine, la terza, *Critica e critici*, relativa ad aspetti particolari del lavoro critico di Luigi Russo, Mario Marti e Donato Valli. In realtà, addentrandosi nella lettura, si verifica ciò che si osserva passando da una carta stradale a una escursionistica, perché i saggi, nel loro susseguirsi, rivelano numerosi percorsi secondari che intersecano i sentieri principali inizialmente suggeriti e portano il lettore a individuare le reali caratteristiche orografiche del volume: in

[1] Mi permetto di rimandare a C. ALLASIA, *Il* «vecchio *libro*» *«del pioniere»*, in G. GETTO, *Storia delle storia letterarie*, a cura di C. Allasia, pres. di F. Tessitore, Napoli, Liguori, 2010, pp. XI-XXII.

primo luogo la consonanza costante fra l'autore e l'oggetto critico indagato e, in secondo luogo – per tornare a parlare di carte, questa volta reali – l'appartenenza geografica, dal momento che tutti gli autori di cui si discorre (tranne Russo) vengono colti nel loro rapporto, episodico o lungo una vita, con il Salento. Ed è questa una cifra che Giannone rende esplicita nel suo ricordo di Valli, collocato in chiusura del volume, raccontando come, nel primo corso di Letteratura moderna e contemporanea tenuto all'Università di Lecce, fosse stato capace di «tram*ettergli* quella passione per il Salento, per la "piccola patria", che non *lo* ha più abbandonato» (p. 196).

Il trittico dedicato a Sigismondo Castromediano, prende le mosse da una rilettura di *Carceri e galere politiche* che, nelle intenzioni del duca di Caballino, doveva essere soprattutto una «denuncia» delle «disumane condizioni di vita» dei prigionieri e un'espressione di «sdegno e […] indignazione contro il governo borbonico» (p. 20). Giannone ripercorre il volume per suggerire altre possibili letture: innanzitutto propone alcune constatazioni inedite in margine all'influenza de *Le mie prigioni* di Pellico, un testo da cui lo stesso Castromediano si dice lontano e che, invece, funge da modello ad alcune pagine di *Carceri e galere*, determinando l'introduzione di piccoli scorci idillici e veloci ritratti femminili che, secondo l'analisi di Giannone, risultano mutuati, a livello stilistico prima ancora che contenutistico, dalle pagine del saluzzese (p. 28).

Ineludibile e indagato è anche il rapporto con le *Memorie* di Settembrini, esplicitamente richiamate da Castromediano e sulle quali il duca ha un giudizio ambivalente, arrivando a definirle «bellissime e utilissime» ma anche «incomplete se non guaste, tagliate e interpolate» (p. 30). Il timore del confronto, che emerge pure nella corrispondenza privata,[1] non è del tutto infondato: si tratta, osserva Giannone, di una differenza non solo contenutistica (le *Memorie* sono un testo composito e non sono limitate al periodo dell'ergastolo di Santo Stefano), dal momento che Settembrini può avvalersi «della formazione avvenuta a Napoli presso ambienti estremamente aperti» come la scuola di Basilio Puoti (p. 33), mentre Castromediano resta legato all'educazione impartitagli privatamente e a una lingua «classicheggiante e a volte antiquata nelle forme lessicali e nell'espressione» (p. 33), che arriva a penalizzare la narrazione, depotenziando momenti di per sé assai drammatici, come quello in cui il duca apprende di aver ottenuto una grazia infamante e mai richiesta: «m'intesi scorrere nelle vene una massa di piombo liquefatto, e sedei atterrito e con gli occhi impietriti, simile a colui che impazza» (p. 55). Infine, secondo Giannone, le *Memorie* andrebbero lette anche guardando alla loro «valenza […] socio-antropologica» (p. 24) perché offrono un'attenta descrizione dell'«universo carcerario nella sua totalità» (p. 21), anche se in Castromediano è sostanzialmente assente la riflessione sulla mancata «funzione educativa che dovrebbe svolgere il carcere» (p. 34), riflessione inve-

[1] «Ma davvero poi le mie Memorie potranno stare a lato di quelle del grande Settembrini? Ne dubito molto», Castromediano ad Adele Savio, da Lecce il giorno di santo Stefano del 1880, il carteggio fra i due è stato integralmente trascritto nella tesi di A. Del Zotto, *«Dopo sì lungo bersagliare di fortuna»: l'epistolario tra Adele Savio e Sigismondo Castromediano*, discussa presso l'Università di Torino nell'a.a. 2012-2013, relatrici L. Nay, C. Allasia.

ce costante in Settembrini, grazie alla sua mai rinnegata fede illuminista.

La rilevanza delle *Memorie*, in parte determinata dalla contiguità a De Sanctis e in parte dalla natura sostanzialmente ibrida del testo,[1] induce Giannone ad allontanare Settembrini dagli altri memorialisti meridionali[2] che invece vengono accostati, nell'ultimo saggio del trittico, per proporre il canone di un'«epopea risorgimentale del sud», un «corpus compatto e omogeneo, pur nelle ovvie e inevitabili differenze di struttura e di stile esistenti tra di esse» (p. 44). Il fatto che siano note solo agli studiosi nasce, secondo Giannone, dalla «consueta emarginazione che vicende e personaggi della storia meridionale hanno subito» e, a questo punto, si intravede nel testo un altro sentiero secondario, che conduce, ma per il momento ci affacciamo a esso senza imboccarlo, alle riflessioni di Vittorio Bodini sull'incongruenza di una «storia […] scritta secondo una prospettiva centro-settentrionale, cosicché una parte degli italiani studia solo la storia degli altri senza saper nulla della propria» (p. 38). Tale constatazione porta a verificare come l'oscurare un pezzo della storia risorgimentale determini un danno non solo per il Sud, poiché mille fili, spezzati da questa omissione, avrebbero condotto, in quegli anni, a Torino: piemontese è Giovanna Bertola, la moglie e biografa di Antonio Garcea, e piemontese è la baronessa Adele Savio, la giovane di cui, giunto a Torino, Castromediano si innamorò, dopo essersi invaghito della bellissima madre di lei, Olimpia, animatrice di uno dei più esclusivi salotti del capoluogo. È lo stesso Castromediano ad ammettere, nella lettera dedicatoria ad Adele, che *Carceri e galere* deve la luce alla sua insistenza e alla sua instancabile azione, alla quale il leccese aveva dovuto qualche volta sottrarsi, come quando si era mostrato comprensibilmente più che perplesso di fronte alla proposta di far inserire nel *Padiglione pel Risorgimento italiano*, il primo nucleo del Museo del Risorgimento, il proprio ritratto in mezzo a quello dei fratelli di Adele, caduti nel '60 e nel '61, «mettendovi sotto queste righe di cenno: Sigismondo Castromediano de Limburgh Duca di Caballino Leccese che per 12 anni trascinò con Poerio, Settembrini, Pisanelli, Spaventa ecc. le catene borboniche e ancora ne porta i segni».[3] A Torino infine conduce anche *Il più leale tra noi*, l'ultimo capitolo della trilogia, che apre nuovamente un sentiero alternativo, nella direzione delle scrittrici di cui si discorre nel volume. Giannone legge *Noi credevamo*, il romanzo di Anna Banti, guardando non al protagonista e narratore – il poco noto Domenico Lopresti –, ma a Castromedia-

[1] Sulla complessa natura autobiografica delle Memorie cfr. L. Nay, *«Maschere no»: lo svelarsi dell'io nelle scritture autobiografiche di Luigi Settembrini*, in «Studi desanctisiani», 2014, pp. 115-128.

[2] Si tratta di Nicola Palermo (*Raffinamento della tirannide borbonica ossia I carcerati di Montefusco*, 1863), Giovannina Garcea Bertola, biografa di *Antonio Garcea sotto i Borboni di Napoli e nelle rivoluzioni d'Italia dal 1837 al 1862*, (1862), Cesare Braico (*Ricordi della galera*, in un volume di altro titolo, 1881) e, infine, Nicola Nisco con il suo libro di carattere storico *Gli ultimi trentasei anni del reame di Napoli*, 1894. (p. 39).

[3] Adele Savio a Sigismondo Castromediano del 7 aprile 1884. Sull'argomento mi permetto di rimandare a *Fenomeni di militanza*, *Scritture dell'impegno dal secolo di De Sanctis al Novecento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018, pp. 89-110.

no, restituito dall'autrice come uomo di notevole lealtà e generosità, eppure avviluppato da un'aristocratica distanza che lo rende privo di «sensibilità sociale» e prigioniero di un tempo che non è più il presente: un elemento questo che, in certo modo, lo avvicina all'anziano, disilluso e ancora battagliero Settembrini. Proprio a Torino, città in cui Lopresti si è sposato e stabilito e che Castromediano si prepara invece ad abbandonare per sempre, avviene, nel libro della Banti, l'ultimo incontro fra i due, con la tacita condivisione della delusione «nei confronti degli avvenimenti succedutisi all'unità d'Italia»: «questa circostanza mi commuove ma temo che, purtroppo, solo la nostra tristezza si assomigli» (p. 79).

Con la chiusura del trittico si apre la seconda sezione del volume, dedicata a *Scrittori e scrittrici del Novecento*. Invertirei l'ordine dei saggi proposti per riallacciarmi subito a quello dedicato a Vittorio Bodini, ispanista e raffinato traduttore di García Lorca, Góngora e Cervantes, poeta e narratore «che opera, fin dall'inizio, in una dimensione nazionale, per non dire europea» (p. 190), eppure «autore del Novecento che almeno in parte ha avuto» una «sorta di *damnatio memoriae*» condivisa con i memorialisti meridionali (p. 37). L'autore, che a Bodini ha dedicato nel corso degli anni diversi saggi,[1] si occupa qui del *Fiore dell'amicizia*, romanzo giovanile, incompiuto e mai rivisto che, da alcuni indizi interni al testo, si può supporre venga iniziato a ventotto anni, nel '42. Giannone guarda a questo romanzo, che fin dal titolo suggerisce essere «di formazione» per individuare, attraverso un gioco lieve fra autobiografia e narrazione, i momenti più rilevanti, caratterizzati non solo dalla «progressiva conoscenza di sé» ma anche dalla «scoperta, sia pure dissimulata, della propria vocazione letteraria» (p. 103). Il rapporto, subito suggerito, con il Joyce di *A Portrait of the Artist as a Young Man* – e si ricordi che Bodini è autore di un notevole *Compianto* dello scrittore irlandese – funziona soprattutto nella misura in cui Lecce appare, come Dublino, un luogo in cui il protagonista «si sente imprigionato e non vede l'ora di fuggire» (p. 104). Il romanzo si rivela infine ricco di «nuclei concettuali, motivi e immagini» sia pure «ancora allo stato embrionale» che diventeranno cifra distintiva dell'autore maturo, entrando a far parte di un «organico sistema interpretativo del Sud» (p. 109), e che non sono esclusivamente rintracciabili nelle liriche, come indicato a suo tempo da Valli, ma anche nelle prose narrative (p. 105): non si tratta solo dei «personaggi presenti nel romanzo che compariranno anche in alcuni scritti successivi» (p. 105), puntualmente individuati da Giannone, ma di vere e proprie categorie interpretative, qui appena accennate, come «l'immagine del vuoto […] concetto-base dell'interpretazione bodiniana del barocco leccese» (p. 104).

A questo punto possiamo proseguire sul sentiero del romanzo, questa volta di mano femminile per arrivare a *Malapianta*, l'unico romanzo di Rina Durante, allieva di Mario Sansone e solidamente inserita nell'ambiente intellettuale leccese. Ambientato «nel Salento, in particolare nella ristretta area geografica che comprende tre piccoli comuni» è la storia della rovina della famiglia Ardito, composta da due

[1] Si segnalano anche gli atti del convegno internazionale di studi (Lecce-Bari, 3-4, 9 dicembre 2014) *Vittorio Bodini fra sud ed Europa (1914-2014)*, a cura di A.L. Giannone, Nardò, Besa, 2017, 2 voll.

coniugi e dai loro figli, avuti da precedenti matrimoni o concepiti insieme. La novità del romanzo, osserva Giannone, consiste nell'aver trasferito il tema dell'incomunicabilità e dell'alienazione «da una classe, la borghesia, a cui esso era tradizionalmente associato, a un ceto sociale e a un ambiente, il mondo contadino del Sud, a cui invece finora era stato sempre estraneo» (p. 137). Infatti la *Malapianta*, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, tratta solo tangenzialmente di tematiche sociali, perché tutti i personaggi, pur immersi in una povertà drammatica, «sono dilaniati da un male sottile che condiziona le loro esistenze e ne fa delle monadi sofferenti e disperate» (p. 130) e qui Giannone spende, a sorpresa, il nome di Giuseppe Berto (il suo *Male oscuro* esce proprio nel 1964), un altro autore novecentesco che ha subito, non per ragioni legate alla provenienza regionale ma a causa della sua complessa parabola politica, una sorta di *damnatio memoriae.* Guardare a Berto significa anche sottolineare come esista, nel romanzo della Durante, una sorta di proficua incoerenza (Giannone parla di «scompenso nella delineazione dei personaggi») fra l'abbrutimento in cui gli Ardito vivono e le loro riflessioni, veri e propri monologhi interiori (p. 137). Esemplificativa risulta in questo senso l'ossessione del capofamiglia, «un tormento interiore che assume connotati di sapore quasi esistenzialistico» e che prende corpo dall'idea di «venire al mondo per puro caso […] col pensiero costante della morte, fin dalla nascita» (p. 131). La descrizione del paesaggio di cui si «me*ttono* in rilievo l'aridità e lo squallore», osserva Giannone, «è funzionale alla rappresentazione dei personaggi» (p. 136) e, in alcuni casi, sembra suggerito dal linguaggio che Durante, cinefila attenta e informata, ben conosceva: Giannone fa, in particolare, i nomi di Bergman e Antonioni.

Proseguendo sul sentiero della scrittura femminile si incontra il saggio *Ada Negri e la «Rivista d'Italia»* che, fin dal sottotitolo fra parentesi, mostra di rispettare la regola dell'appartenenza territoriale, perché è costruito a partire da ventitré lettere, dal 1918 al 1940, indirizzate dalla scrittrice a Michele Saponaro, originario di San Cesario di Lecce e redattore unico della rivista dal dicembre 1917 al luglio 1920, data in cui abbandonò l'incarico in seguito a dissapori con la direzione, determinando anche l'allontanamento della poetessa. In quel biennio il rapporto di amicizia fra i due non solo consentì una collaborazione abbastanza costante della Negri (e anche di Margherita Sarfatti) ma soprattutto rese possibile che lei, entrata nel consiglio direttivo nell'aprile del 1918, accettasse, anche se non in maniera ufficiale, di coadiuvare Saponaro nel lavoro di redazione (p. 88): particolarmente interessanti sono i giudizi della scrittrice sui testi pubblicati nella rivista, fra i quali spicca il romanzo dello stesso Saponaro *La casa senza sole*. Dal canto suo Saponaro non mancò di mostrare la propria gratitudine per la preziosa collaborazione commissionando nel 1918 a Paolo Buzzi un ritratto della scrittrice poi comparso nella prestigiosa rubrica *Gli uomini dell'Italia odierna.*

Uno sguardo al femminile lontanissimo dalla brillante società letteraria e carico di malinconia è invece quello che caratterizza i tre *reportages* di Anna Maria Ortese, uno dal Salento e due dal Gargano. La scrittrice entra in contatto con una delle poche realtà economicamente fiorenti in un contesto estremamente depresso, quella

della lavorazione del tabacco, e ne ritrae le principali vittime, donne giovani, in alcuni casi bambine, che «vivono una vita-non vita, priva di speranza e di prospettive», immerse in un paesaggio severo, scabro e meraviglioso. Giannone si sofferma su notevoli ritratti femminili, fino all'episodio conclusivo di Maria di Mele, un «esserino» «dalla testa stranamente aggressiva, rapata» che subisce una vera a propria metamorfosi nel momento in cui Ortese scrive il suo nome su un taccuino: ebbra di gioia ripete gridando «mi ha scritta e mi basta», rendendosi così inconsapevole emblema «del disperato desiderio della gente del Gargano di legarsi a qualcosa, di vivere insomma una vita vera» (p. 123).

La chiusura della sezione, con il saggio sulla *Poesia 'filosofica' in dialetto di Nicola G. De Donno*, costituisce anche un ponte ideale verso la sezione successiva nella quale si ricorda che due dei tre critici ritratti, Mario Marti e Donato Valli, si sono occupati in modo rilevante di De Donno (p. 143), mentre il terzo, Luigi Russo, aveva affidato a un giovane De Donno la cura della sezione filosofica della neonata rivista «Belfagor» (p. 145). Giannone ripercorre il «poetare-filosofare» di De Donno come una lunga «auto-preparazione alla morte» fin dal momento in cui la morte «tiene per mano il poeta appena nato insieme alla consapevole madre sulla "cieca" strada della vita» (p. 146), e lo stesso poeta, adulto, confermerà il proprio nichilismo, dicendosi convinto che «tutto avvenga "pe ccumbinazzione" […] e non ci siano interventi soprannaturali a cambiare il corso delle cose» (p. 152). Tre sono, principalmente, le realtà con cui si confronta De Donno: il «cerchio ferrato», immagine dell'io, di una forte «individualità, simile a un carcere invalicabile e causa dei tormenti più acuti», e, al di fuori, il tempo e la storia, entrambi «fagocitati dalla Vita universale, che annienta le vite dei singoli individui, come quelle degli animali, come le memorie e le storie» (p. 162). I motivi qui sveltamente ripercorsi, ma analizzati da Giannone nell'evolversi di raccolta in raccolta, sono espressi in un «singolare impasto lessicale, in cui, accanto a voci antichissime e a prestiti o adattamenti dall'italiano figurano espressioni latine […], neologismi […] e perfino anglicismi», il tutto utilizzato con una competenza metrica e retorica declinate in barocco, come se il poeta volesse provare a vincere, senza parere, l'*horror vacui* che lo incalza.

Transitando all'ultima sezione si incontra il testo su *Vincenzo Monti nell'interpretazione di Luigi Russo*, che costituisce una sorta di "a parte" rispetto al resto del volume, una lunga riflessione su un'«importante, per quanto discutibile e discussa, […] lezione di metodo» (p. 178).

In realtà, lo si è già in qualche modo anticipato, è nell'offrire il ritratto di due suoi maestri che Giannone mostra come anche l'ultimo sentiero imboccato si ricongiunga perfettamente agli altri, anzi, si potrebbe quasi dire che si riveli in qualche modo quello che, per chiarezza del tracciato e importanza del percorso, ha permesso che tutti gli altri fossero immaginati.

Mario Marti viene ritratto in occasione del suo centesimo compleanno e in particolare Giannone, condividendo con il lettore una lunga e meditata lettera a lui indirizzata, indaga sul suo rapporto con la modernità novecentesca e con una specificità salentina che guarda all'Europa: di Bodini e del suo riaffiorare in molte pagine del libro già si è detto, ma qui Giannone fa anche un altro nome importante, quello

di Girolamo Comi, centrale nel contributo successivo, dedicato a Donato Valli e intessuto di ricordi personali.

Il complesso e mai scontato tragitto lungo questi *Sentieri nascosti* si chiude così, attraverso il tributo, scientifico e umano, ai due maestri che hanno avvicinato Giannone allo studio della modernità e alla passione per le radici salentine.

(*Clara Allasia*)

RAFFAELE MANICA, *Praz*, Italosvevo editore, Trieste-Roma 2018, pp. 85

L'attenzione e il successo editoriale, anche di un pubblico non strettamente specialistico, riservato in questi mesi al *Praz* di Raffaele Manica, edito per i tipi di Italosvevo editore nella collana *Piccola biblioteca di letteratura inutile* ideata e curata da Giovanni Nucci, è certamente oggetto di interesse soprattutto per la natura del testo stesso, poco avvezza alle grandi tirature: un volumetto (85 pagg.) storico-critico, scritto da un critico che ha come oggetto un altro critico. Eppure questa icastica definizione, per quanto sincera, riduce all'essenziale qualcosa che nasce interrogando una complessità vasta e inattingibile, senza pretesa alcuna di giungere, piuttosto di esplorare col piglio e la sagacia, ma anche con curiosità propria del viaggiatore non sprovveduto, il pensiero – o sarebbe meglio dire "alcuni dei pensieri" – di una fra le figure del panorama culturale e intellettuale europeo più interessanti del secolo passato.

Mario Praz è stato un anglista fra i più illustri, critico letterario eclettico e provocatorio, collezionista d'arte, di mobilio e di oggetti (come testimoniato ancora dalla sontuosa casa-museo di Roma, in via Zanardelli 1), uomo dalla vasta e sfuggente erudizione tanto che «vedeva se stesso come un povero disgraziato ròso dalla cultura e guasto dall'autocritica», così Giovanni Macchia: intellettuale a tutto tondo dal «bagaglio colmo e forse stracolmo» (p. 11), per il quale è interessante «non solo ciò che dice ma per come ha consegnato a tanti libri le conoscenze accumulate nel corso di una vita» (p. 10). La sua bibliografia, mai del tutto quieta, si muove a guizzi rapidi e affonda in un movimento che stenta a

cessare: da *Penisola pentagonale* – per citare solo alcuni dei titoli ricordati da Manica –, scaturito da un'osservazione «indugiante su fatti di cultura» (p. 36) della Spagna, a *Panopticon romano*, la «sintesi dell'atteggiamento di Praz quale cultore di cose romane e quale saggista», fino a giungere al (o meglio, a iniziare dal) suo capolavoro *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* del 1930, poi riveduto e accresciuto fino al 1976, libro con il quale «edifica in una forma fin allora non intravista» (p. 48) e con il quale si fregia di essere conosciuto all'estero con il titolo dell'edizione inglese, *The Romantic Agony*.

Il *Praz* di Raffaele Manica è un volume miscellaneo composto da quattro capitoli già apparsi in varie sedi, qui rimaneggiati, più un capitolo introduttivo inedito, che tende a un'unitarietà che potremmo definire «prazzesca» (termine coniato da Edmund Wilson in *The Genius of via Giulia*, come ricorda l'autore), che molto somiglia a quel «Capriccio» al quale Arbasino accostò l'Opera praziana. L'intento è evidente e segnalato dall'autore già dalle pagine iniziali: non «disegnarne i tratti», ché sarebbe impossibile, ma «osservare di scorcio la sua figura d'autore» (p. 10), di «artista» come ebbe a dire di lui lo stesso Wilson.

Alla percezione di ciò che è stato Mario Praz, il «conoscitore per conoscitori» che sono, ed è nodale, «felici» (p. 12), è dedicato il capitolo introduttivo, *Ingresso*. Un avvio che non irrompe *in medias res*, ma piuttosto lancia un primo sguardo, di soppiatto, ad un autore e alla sua prosa che è «un modo conoscitivo in sé» (p. 10). È la forza dirompente dell'abbondanza, dell'erudizione più permeante, forse anche dell'eccesso quella che caratterizza l'anglista così come proposto nella analisi di Manica. Un carico di erudizione, quindi, che non appesantisce ma assesta, che non confonde ma conferma, ove le diverse geometrie si intrecciano con regolarità armoniosa. L'attività saggistico-artistica non prescinde dalla sua opera di traduttore, che ha origine dai giovanili e capitali *Saggi di Elia* di Charles Lamb del 1924, «lirico in prosa – è Praz a parlare –, intento a fissare un ritmo troppo sottile per il verso, e vivace come il cicaleccio di una conversazione». E a Lamb Praz tenderà per tutta la vita, come un tormento o piuttosto una suprema armonia con la quale accordarsi, come emerge, oggi, leggendo la sua Introduzione del 1924 a soli ventotto anni, il «promemoria per l'autobiografia di Praz come poi si sarebbe manifestata» (p. 20). Proprio da Lamb – procede Manica – l'eclettico critico apprende subito una forma che lo accompagnerà per tutta la vita: l'elzeviro, che assume connotati propri. *L'elzeviro verso il saggio*, il secondo capitolo o "movimento" del volume, tocca e fa riemergere, attraverso un chiaro-scuro leggero e fugace, le grandi ascendenze di Praz – Cecchi, Falqui, Vernon Lee, fra gli altri – che trans-muta la forma di partenza in saggio (al quale potremmo accostare la sua «imperfetta» definizione di «documento di poche idee ma di molte manie», presa in prestito dalla citata introduzione a Lamb) con cui "gioca a incastri", componendo libri caleidoscopici, mutevoli, in «un continuo riassestamento» (p. 33). La terza tappa, *In viaggio*, è dedicata al Praz scrittore di viaggio, per il quale è immediato il paragone con l'altro grande scrittore-viaggiatore del Novecento: Alberto Moravia. L'accostamento regge solo per pochi istanti: tanto leggero e rapido il viaggio moraviano, quanto meditato, grave, "scientifico"

quello di Praz. L'occhio professionale dello studioso – analizza Manica – insegue, scruta, cerca non di scoprire, piuttosto di «verificare se sono congrue le cose che ha letto» (p. 36). Come se le istanze del viaggio componessero la bibliografia di un'opera che ha già scritto. Più spinosa è invece la parte centrale, intitolata *Croce e il diavolo*, in cui viene presentato e commentato il capolavoro *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, pubblicato da un Praz trentaquattrenne con una bibliografia di respiro già europeo, e la relativa stroncatura che Benedetto Croce stese fra le pagine de «La Critica». Con appassionato e lodevole rigore metodologico Manica ricorda come in quei mesi un Croce entusiasta licenziava la sua «succosissima» *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, e mostra come proprio fra quelle carte sono da ricercarsi tutte le sue riserve: Croce affonda il colpo proprio sul concetto di Romanticismo, che tanto è centrale nell'opera in corso di stampa, proprio lui che ne distingueva uno «buono» e uno «cattivo» e che imputava all'anglista di non discernere lo stesso da un passaggio successivo: il Decadentismo. La risposta puntuale e caustica dell'edizione del 1942 è nota, ma la *querelle*, almeno per Praz, rimarrà indelebile. Il quinto e ultimo passaggio è dedicato a *Roma*, città in cui ha trascorso i primi anni e che lo accolse dal suo maturo ritorno dalla Gran Bretagna. Una delle definizioni di «romanista» secondo il Battaglia, cita Manica, permette bene di chiarire il rapporto fra Praz e la città eterna: «Cultore di studi sulla storia, sulla letteratura, sull'urbanistica e sull'aneddotica della Roma medievale e moderna»; una Roma vista, però, dagli occhi di un anglista, intento a osservare «commosso» un malato grave sull'orlo della fine, incancrenita dalla smania di un traffico che ne rende impossibile la circolazione e vieppiù la conoscenza. Roma quotidianamente attraversata in bici per un senso profondo del Dovere, uno dei «sacrifici più penosi» secondo le sue stesse parole, che ritroviamo in scritti raccolti in *Panopticon romano* prima, poi aumentati nel *Panopticon romano secondo* e in altre raccolte: una «forma speciale di letteratura di viaggio», di «quelli che a Roma ci sono arrivati come in una predestinazione» (p. 73); neanche per la sua città Praz smette di essere un «saggista sgusciante di vena fredda» (p. 69).

Il *Praz* di Raffaele Manica propone una lettura competente, analitica, sincera di alcuni dei fatti (di natura molto varia) che aleggiano attorno alla figura del critico dal respiro europeo. La forma asciutta ed elegante dell'opera, impreziosito dal gusto del racconto più che da finalità didascaliche, deve aver riflettuto sulla citata voce *Saggio* che Praz stesso scrive per L'*Enciclopedia Italiana* nel 1936: «composizione relativamente breve e di carattere spigliato che investe un soggetto, senza pretese di esaurirlo». Ecco, dunque, un volume che non nasce come opera compiuta, né come una monografia attorno ad uno o più temi, precipui o marginali, fra i numerosi che hanno composto la vita di un critico sorprendente e animato da una infinita curiosità intellettuale, ma anche macerato da una «malinconica solitudine». Appare piuttosto come un atto di profonda gratitudine, di fredda ed elaborata ammirazione, di pura natura estetica. Il fuoco dell'opera è allora racchiuso nell'espressione che nasce spontanea dopo la lettura di alcune righe di Edmund Wilson riguardo: «Praz è uno stile» (p. 10), stile in cui è possibile navigarvi, o meglio naufragarvi, traspor-

tati da lettere, pagine, immagini, oggetti ricchi di un'erudizione che «nasce sempre da qualche altra parte» ma ad essi sembra «convergere» (p. 76). Allora la risposta alla domanda «inattesa: "Come mai un libro su Praz?"» (p. 9) si protrae fino all'ultima pagina, fra i capitoli e le "vicende" letterarie che si susseguono, senza mai essere diretta: è possibile godere di un critico tanto sfuggente, eclettico, caleidoscopico, in definitiva "artista", anche se questi si occupa «di troppe altre cose delle quali non mi intendo» (p. 9), esattamente perché se ne occupa in un modo – o precisamente attraverso un "metodo" – intessuto a maglie strette con la sua stessa esperienza profonda e tragica di studioso, di appassionato, di uomo in un mondo seducente sparso di bellezza sommersa. Una realtà fenomenica tutta personale, che esiste dentro e oltre i suoi stessi oggetti, elaborata nelle parole e oltre le sue pagine memorabili: soltanto penetrando in queste, o forse continuando a contemplarle, si riesce a giungere alla chiave per «quei pochi conoscitori» di una felicità al sapore di bizzarria.

(*Luigi Bianco*)

Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio 2019, pp. 319, € 16

La Letteratura è impegno e responsabilità per i poeti, i romanzieri, i novellieri, i drammaturghi, ma, come abbiamo, da almeno tre secoli ormai, appreso grazie ad alcuni nobili editori o direttori di collane editoriali, è una non minore responsabilità e, certamente, un infaticabile impegno alla verità del tempo, della vita, del linguaggio; quando i ruoli, di scrittore e di editore, si addizionano, si moltiplicano le responsabilità e l'impegno, perché più viva è la coscienza del giudizio emesso sulla storia, sul presente, sulla persuasione estetica, che è sempre improrogabilmente una ragione etica, dell'opera che si intende pubblicare.

Salvatore Silvano Nigro, nella veste di filologo e critico, *magister* di Letteratura, ha abituato il vasto pubblico dei suoi lettori e degli studiosi a curatele di pregio scientifico e di umana sensibilità, non più tanto comune nell'odierna smania depressiva di posteriorità o di postremità; sufficiente pensare ad almeno *L'orologio di Pontormo* (1998), o al suo primo *Manzoni* (1985), o a *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto (1983); all'ultimo *La funesta docilità* (2018). Nuovamente in libreria, dalla prima edizione del 2003, ecco *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri* con una inedita postfazione del curatore. Così Nigro: «Dagli umbracoli dell'archivio della casa editrice, a sedici anni di distanza dalla prima edizione di questo libro, che cadono nel cinquantesimo anniversario della casa editrice Sellerio e nel trentennale della morte di Sciascia, sono emersi docu-

menti nuovi, frammenti e testimonianze di un fervido lavoro editoriale» (p. 301).

L'impegno e la responsabilità del curatore, non minori rispetto a quelli dell'editore e della costante consulenza e attività di scrittura dei risvolti di copertina di Sciascia, sono colpevolmente riassumibili in un sostantivo, che è un'attitudine e un metodo: meticolosità. Meticolosa è la ricerca d'archivio, la ricostruzione delle vicende che conducono all'elaborazione di un risvolto o della scelta financo di una parola, sostituita abilmente; meticolosa è l'organizzazione del materiale, la disposizione nel volume, così come meticolosamente aveva agito da editore Leonardo Sciascia, che collaborava alla scelta delle opere da pubblicare, delle collane da lanciare, con i nomi da lui proposti; scriveva i risvolti, si dedicava alla proposta dei camei o delle immagini da porre in copertina. Serietà di impegno e responsabilità dei giudizi che costituiscono una lezione sui valori della Letteratura, non solo dal punto di vista dell'autore o del lettore, ma anche e insospettabilmente di chi entra in libreria solo per sfogliare e si lascia guidare proprio dalle parole, persuasive e misteriose, di chi compone la bandella, il risvolto, o anche il testo che viene collocato su un segnalibro.

Il volume *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri* accoglie i lettori con un saggio del curatore dal titolo *Una specie collaterale della critica*: il risvolto di copertina configura una nuova (o vecchia) specie della critica; citando Borges, Salvatore Silvano Nigro ribadisce: «quando gli astri sono propizi […] non è una forma subalterna del brindisi; è una specie collaterale della critica» e vi aggiunge il curatore di suo «compreso l'autorisvolto. E compresa la scelta autoriale dell'illustrazione di copertina, che è parte del testo, e inseparabile» (p. 7). Non è peregrino che Nigro convochi Borges, perché scorrendo le pagine del volume è l'autore più citato ed evocato e chiamato in causa o in aiuto da Sciascia. Questa specie collaterale della critica è invero una forma di critica che si avvale direttamente e concretamente degli elementi paratestuali alla stregua degli strumenti di analisi e comprensione del testo, ma con uno scopo differente o per meglio dire opposto: non esplicitare il noto, o il testo già letto, e neppure preparare in modo acconcio alla lettura, bensì invogliare o istigare alla lettura, suscitare il desiderio di chi ancora non ha acquistato il libro.

«Di me come individuo, individuo che incidentalmente ha scritto dei libri, vorrei che si dicesse: "Ha contraddetto e si è contraddetto", come a dire che sono stato vivo in mezzo a tante "anime morte", a tanti che non contraddicevano e non si contraddicevano» (*La Sicilia come metafora*): ha scritto Sciascia, ma di questo individuo che ha detto e si è contraddetto in questo volume non c'è alcuna traccia, nemmeno l'odore del fumo delle sue sigarette, qui c'è l'ideatore-curatore di collane editoriali, colui che sceglie i libri, lo scrittore che conosce la scrittura degli altri, il critico collaterale.

La critica letteraria che si realizza attraverso la sintesi del risvolto di copertina o con quanto scritto nello spazio di un segnalibro, senza che per altro la scarsità dello spazio costituisca un elemento negativo di privazione, prende corpo nel fraseggio di Sciascia, con tutto quanto sa realizzarlo nella sua caratura stilistica e con la ricchezza di erudizione e passione, illumina senza abbagliare, chiarisce senza semplificare, seduce senza ammaliare. Come nel risvolto composto per le *Memorie* di Voltaire,

quando spiega: «più che "memorie" sono una "memoria": in un senso per così dire giudiziario» (p. 67); o ancora quando per presentare *Lo spadaccino* di Turghèniev si affida al gioco del contrasto: «ma è anche il racconto che noi leggiamo: torbido […], di indecifrabili e decifrabilissime passioni e vocazioni, di indecifrati e decifrabilissimi istinti» (p. 68); infine quando certifica che sarebbe da inventariare la presenza degli specchi nella letteratura, e sta presentando *La scacchiera davanti allo specchio* di Bontempelli, e «in questo racconto […] abbiamo specchio e scacchiera: e con effetti visuali e fantastici tra i più alti raggiunti dal suo "realismo magico"» (p. 94). L'abilità di Sciascia è quella dell'intellettuale colto, ma anche capace di comprendere la realtà dove tutto è "mischiato, cangiante, contraddittorio", e dunque nella misurata ricerca di comprensione, elimina ciò che è eclatante e in quanto tale fuorviante, e decifra i paradigmi di quel sistema di senso, che è la ragionevolezza, ben differente dalla cruda ragione. «Lo scrittore rappresenta la verità, la vera letteratura distinguendosi dalla falsa solo per l'ineffabile senso della verità»: con questo aforisma scolpisce Sciascia il suo *monumentum aere perennius* e prosegue: «Va tuttavia precisato che lo scrittore non è per questo né un filosofo né uno storico, ma solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità. Per quanto mi riguarda, io scopro nella letteratura quel che non riesco a scoprire negli analisti più elucubranti, i quali vorrebbero fornire spiegazioni esaurienti e soluzioni a tutti i problemi» (*La Sicilia come metafora*).

Le "cronachette per bandelle" di Leonardo Sciascia scrittore-editore sono come sostiene il curatore «di grande probità intellettuale, […] nella loro densità, rendono semplice un intrico di itinerari e sentieri» (p. 310), e quel che maggiormente appare indizio di metodo e prassi editoriale di straordinaria intelligenza è che i risvolti presentino "richiami" fra un libro e l'altro, cosicché la collana palesi esplicitamente e genialmente il suo significato.

La gratitudine al curatore del volume e alle edizioni Sellerio, che conservano negli archivi una ricca miniera di materiali, non si esaurisce nello spazio infimo di un appunto recensivo, è nella lettura concentrata di *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri* e nelle sollecitazioni, che da essa provengono, che trova compimento, o nella felicità di scoprire altri libri, altre storie, in un altro modo di stare al mondo, senza ingannarsi e senza ingannare.

(*Angelo Fàvaro*)

ANTONIO SACCONE, «Secolo che ci squarti…Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno

È il titolo scelto da Antonio Saccone per la sua raccolta di saggi, tanto unitaria da sembrare quasi un racconto. Lo studioso ha utilizzato le parole con le quali Ungaretti, in una lettera del 7 giugno 1949, si rivolgeva a Giuseppe De Robertis: «Grazie secolo che ci squarti e secolo che ci incanti: che fai di questi miracoli!» (p. 9). La riflessione, non solo di Ungaretti, sul Novecento è stata, e continua a essere, al centro delle attenzioni della critica, poiché, se da un lato sono innegabili le novità, dall'altro non si possono dimenticare nemmeno i rivolgimenti che lo hanno accompagnato. Alle parole di Ungaretti, però, è accompagnato un sottotitolo non meno denso di significato: la «tradizione del moderno» è, infatti, una locuzione ossimorica che, tuttavia, trova concretezza proprio in questo apparente scontro. Se è sicuramente vero che non si può parlare di una tradizione nella modernità, è pur vero che la modernità vuole essa stessa farsi tradizione. Come tale, dunque, va studiata.

E allora Antonio Saccone attraversa, nel suo libro, i momenti di snodo del Novecento letterario e gli autori di cui discute sono al tempo stesso mezzo, punto di partenza e punto di arrivo: essi sono indispensabili per comprendere il concetto, tanto controverso, di 'moderno' nelle successive evoluzioni; ognuno di essi è stato, ugualmente e diversamente, interprete delle tendenze che hanno interessato l'uomo novecentesco, l'intellettuale moderno, con tutta la sua risma di contraddizioni, incertezze e nuove consapevolezze.

Il primo 'uomo moderno' analizzato da Saccone non poteva che essere, seguendo la scia tracciata dal titolo, Ungaretti, e precisamente l'Ungaretti de *I miei antenati*. La scelta di inaugurare una raccolta di saggi con un libro che non è mai arrivato a un'elaborazione conclusiva, ma in cui pure doveva confluire, secondo le intenzioni dell'autore, «il proprio comporre sin lì elaborato, prospettando direzioni, orientando, almeno in parte, le future ipotesi di scrittura» (p. 15), è particolarmente significativa poiché, pur essendo il saggio incipitario, si propone come una prima ricostruzione di quella tradizione che Saccone intende individuare. Ungaretti cerca, infatti, di rintracciare nel passato i propri modelli, i riferimenti che hanno fatto parte del suo percorso poetico, e non solo. Ecco il motivo per cui, accanto al nome di poeti e scrittori come Papini, Leopardi, Villon, Baudelaire, Mallarmè, e ancora Elskamp, Cellini e Keats, si trova anche il nome della madre, Maria Lunardini, del grande amico Alcide Barrière, e del 'poeticamente famoso' Moammed Sceab, già dedicatario della poesia collocata in apertura del *Porto Sepolto, In memoria*.

Recuperare i modelli del passato e, al tempo stesso, non dimenticare i riferimenti e le connessioni al presente, facendo dialogare tra loro autori della stessa generazione, è solo uno degli elementi che rendono questa raccolta di saggi completa. Nel secondo capitolo, infatti, a essere raccontato è Giovanni Comisso, attraverso però le parole di Eugenio Montale che, nel marzo 1926, dedica un articolo a *Il porto dell'amore*. Saccone, dunque, scrivendo di Comisso, riflette anche sul ruolo che Montale ha avuto nella scoperta di Comisso stesso, e naturalmente non mancano i riferimenti, precisi e dettagliati, anche all'attività di Montale. Questo carattere dialogico è un punto fondamentale per una raccolta che

aspira non soltanto alla chiarezza espositiva, ma anche all'organicità fra le varie parti di cui è composta.

Nel III capitolo, il tema della guerra, accennato nell'opera di Comisso, viene analizzato nella prospettiva che ne dà Aldo Palazzeschi in *I due imperi…mancati* (1920). Questo capitolo è particolarmente importante per un duplice motivo: da una parte permette di indagare una fra le opere meno studiate della produzione palazzeschiana; dall'altra esso è l'avamposto della riflessione sul futurismo, che occupa i successivi cinque capitoli. Anche in questo caso la scelta di Saccone di discutere prima di Palazzeschi, quindi del fautore della polemica, e solo in un secondo momento dei futuristi, cioè degli idoli polemici, si rivela efficace. Infatti, quello che apparentemente sembrerebbe un sovvertimento dell'ordine di causa-effetto è, in realtà, il mezzo che permette di confrontare la differente visione che la guerra provoca nei futuristi – favorevoli all'intervento dell'Italia e pronti a magnificare la guerra – e Palazzeschi che aveva trovato proprio nell'antibellicismo uno dei motivi alla base della rottura con il gruppo marinettiano.

Ancora la guerra è il *leitmotiv* che lega il III capitolo al IV, *Futuristi in trincea. Apocalisse della modernità e rigenerazione dell'arte*, in cui viene ulteriormente sancita la distanza tra Palazzeschi e Marinetti che, invece, guarda alla guerra «come un'operazione igienica, per di più in perfetta sintonia con le leggi dell'evoluzione» (p. 52). Il movimento fondato da Marinetti nel 1909 viene raccontato da Saccone attraverso l'attenta lettura dei manifesti che si sono susseguiti negli anni, a cominciare dal manifesto di fondazione (1909) in cui vengono tratteggiati, in forma narrativa e non programmatica, come invece avverrà nei manifesti successivi, i tratti salienti del nuovo movimento che pretendeva di aborrire tutto ciò che è passato e, al contrario, tendeva al nuovo, alla costante e continua rigenerazione, nel quale la guerra veniva inscritta, in quanto «unica possibilità di far piazza pulita di tutto ciò che inibisce il ritmo accelerato del mondo moderno» (p. 55). Saccone, però, non si limita a inquadrare il futurismo unicamente nel suo momento fondativo, ma ricostruisce la parabola che ha portato Marinetti a teorizzare il movimento avanguardistico, rintracciando i primi accenni delle idee poi sviluppate, in *Destruction*, raccolta di *poèmes lyriques* del 1904. Il futurismo è, dunque, un movimento totalizzante – e Saccone mette fortemente in evidenza questo aspetto –, pronto a inglobare ogni forma artistica.

Tra queste, non manca l'architettura, ridefinita da Antonio Sant'Elia in un manifesto del 1914. L'attenzione alla città non è affatto secondaria nella logica futurista poiché anch'essa deve essere costruita per essere poi distrutta, e ancora ricostruita, così che ogni generazione possa crearsi la propria città. La metropoli diventa, dunque, oggetto di primaria rilevanza anche nella pittura futurista, che tenta di afferrane la simultaneità, e ancora nella musica, campo nel quale si distingue l'elaborazione, da parte di Luigi Russolo, de *L'arte dei rumori*, con la quale egli mira a cogliere «il godimento estetico non dalla riproduzione imitativa, bensì dalla combinazione dei più svariati rumori della realtà urbana, incaricata di smantellare le (un tempo venerate ma ormai logore) armonie classiche» (p. 77). È evidente che Saccone pone il *focus* dell'intero V capitolo sul concetto di città e sulle sue differenti espressioni in ogni

campo artistico e culturale perché la metropoli si rivela un indicatore specifico del cambiamento in atto.

Un ruolo importante per i futuristi è, naturalmente, rivestito dalle nuove conquiste tecnologiche e dal modo in cui esse modificano, interagiscono e si combinano con la vita moderna. In particolare, il gruppo di Marinetti si concentra sul cinema e sul pianoforte automatico, elementi che non possono non rimandare ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello. Le due visioni, la pirandelliana e la futurista, concentrate sugli stessi oggetti, appunto sul cinema e sul pianoforte automatico, generano tuttavia esiti completamente diversi, che Saccone riesce a illustrare perfettamente, senza mai abbandonare il *focus* sul futurismo, oggetto del capitolo intitolato *Marinetti e il cinema*. La differenza fra Pirandello e Marinetti è così spiegata dal critico:

> Mentre Pirandello costruisce figurazioni dell'assenza, Marinetti allestisce una nuova presenza, espressione di un'irreprimibile totalità di vita, di cui appunto un modello espressivo è intravisto nelle risorse lirico-macchinistiche del cinema in quanto arte del montaggio, scrittura della sintesi, della simultaneità e della compenetrazione spazio-temporale (p. 95).

Ma Saccone non si limita a chiarire la visione futurista del cinema solo nei testi in cui esso viene esplicitamente nominato, né si limita a sottolineare le differenze con Pirandello, ma indaga anche le altre opere di Marinetti in cui il cinema, seppure non apertamente preso in considerazione, è comunque parte della composizione: esso è, infatti, presente nella narrazione parolibera di *Zang TumbTuuum* (Marinetti, 1914), nel «montaggio di capitoli e parole» (p. 97) di *Ventre di donna*, il romanzo che Marinetti compone insieme a Enif Robert, e ancora ne *Il club dei simpatici*, testo di Marinetti risalente agli anni Trenta.

Se, dunque, nemmeno le ultime conquiste tecnologiche sfuggono all'ansia di rigenerazione futurista, non può farlo nemmeno la scienza, anzi la Scienza con la S maiuscola, contro la quale i futuristi si scagliano nel manifesto *La scienza futurista*, apparso il 15 giugno 1916 sulla rivista «L'Italia futurista». La trattazione di Saccone sul futurismo prosegue, quindi, in maniera sistematica e il VII capitolo, *«Ingigantire sempre più l'ignoto». I futuristi e la scienza*, sigla in questo senso un passaggio importante, mostrando chiaramente che il percorso tratteggiato nella raccolta si fa sempre più complesso, più specifico. In effetti, la scienza, nelle intenzioni di Marinetti, deve completamente rompere con la scienza passatista, concentrandosi su quanto c'è di inconoscibile e sugli effetti che essa, al pari della tecnologia, ha sulla vita dell'uomo moderno. Anche in questo caso Saccone prende in considerazione la totalità delle opere futuriste che ruotano intorno al rifiuto della scienza tradizionale, illustrando i passaggi fondamentali del desiderato superamento: il *Monoplan du Pape* (1912), ad esempio, in cui si mostra l'urgenza futurista «di certificare, in accordo con le teorie di Einstein, il carattere relativo delle leggi spaziotemporali e la conseguente nozione di simultaneità, di fare della loro sopravvenuta manipolabilità sostanza e ragione poetica» (p. 117); e ancora il manifesto *La guerra elettrica*, il romanzo *Zang Tumb Tuuum* di Marinetti e l'altro, *Le locomotive con le calze* (1919), di Arnaldo Ginna, ma anche il manifesto *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, redatto da Bruno Corra ed Emilio

Settimelli, in cui l'atto creativo è visto come il prodotto dell'energia nervosa. La completezza del discorso di Saccone permette dunque di comprendere perfettamente la portata rivoluzionaria del futurismo e la sua pretesa di 'ridisegnare' i confini del mondo.

Non è un caso che il futurismo occupi nella raccolta di saggi uno spazio consistente perché, se lo scopo di Saccone è studiare «la tradizione del moderno», essa non può affatto prescindere dal movimento che più di tutti si è ribellato alla tradizione, ha tentato di cancellarla e, dunque, rifondarla. Del resto, l'ultimo capitolo dedicato all'«episodio iniziale della modernità novecentesca» (p. 130) è incentrato sugli effetti che il futurismo ha provocato. Infatti, il movimento di Marinetti, scrive Saccone,

> non ha solo raffigurato i valori del nuovo, della sintesi, della simultaneità, ma ha anche preannunciato alcuni segni dell'odierna comunicazione globale, in particolare l'infinito espandersi dei messaggi e della loro pervasiva promozione, la dimensione omologante del consumo, la caduta di ogni distinzione tra cultura d'*élite* e cultura di massa, tra arte pura e arte applicata (p. 130).

Il futurismo, dunque, rinnegando il passato, ha creato un ponte con il futuro, ha spezzato il legame fra tradizione e modernità «elaborando il mito di una presentificazione assoluta, di un presente eternamente rigenerato» (p. 131), prefigurazione delle teorie che verranno poi approfondite da McLuhan. Il riferimento al sociologo canadese mostra, ancora una volta, l'ampiezza delle prospettive di Saccone che, anche in questo capitolo, non lesina i collegamenti intertestuali rimandando al già citato romanzo pirandelliano, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*; e riferisce inoltre il modo in cui i futuristi tentano di afferrare la 'simultaneità', ovvero il nuovo modo di vivere il tempo e lo spazio: ad esempio, l'introduzione in campo poetico della "rivoluzione parolibera" (*I nuovi poeti futuristi*, 1925), capace di prefigurare la navigazione in rete. Tuttavia, conclude Saccone, la modernità futurista è comunque molto distante dall'orizzonte culturale postmoderno, per almeno due motivi: prima di tutto «l'esperienza letteraria, rigenerata dalla combinazione con le altre forme artistiche, non appare certo destinata a un'esperienza residuale come nell'orizzonte comunicativo segnato dal web» (p. 146); e ancora le modalità tenui, non progettuali, con le quali sono state metabolizzate, nell'orizzonte della postmodernità, «le tracce della modernità futurista» (p. 146).

Concluso il discorso sul futurismo, il critico dedica il IX capitolo a Quasimodo, concentrandosi sulla sua riflessione poetica, il cui primo tassello è il saggio *Poesia contemporanea*, iniziato nel 1946, e utilizzato vent'anni dopo come *incipit* del libro *Il poeta e il politico*. Il punto fondamentale, intorno al quale ruota l'intero libro, è il ruolo che la poesia e i poeti devono occupare dopo lo strazio e la distruzione della Seconda Guerra Mondiale. Il discorso di Saccone prosegue attraverso una molteplicità di spunti: il riferimento a Ungaretti, e ancora a Carlo Bo e a Elio Vittorini, divulgatori della «nuova immagine della militanza intellettuale, anticonsolatoria, […], decisa a rapportarsi direttamente con il reale e con i suoi molteplici bisogni, eppure tesa a difendere la propria specifica fisionomia, dunque non disposta a sovrapporsi mimeticamente alla politica e alla cronaca» (p. 152). La scelta di trattare di Quasimodo, dopo la

parentesi futurista, è quasi un nuovo inizio perché riprende gli studi sulla tradizione del moderno osservandoli secondo una nuova prospettiva: il modo in cui la modernità letteraria reagisce al secondo conflitto mondiale. Il critico spiega, in questo senso, anche il richiamo a Ungaretti, primo referente di Quasimodo: per entrambi sottolinea la necessità «dell'artista di essere consapevole del proprio tempo e capace di esercitarvi attivamente il proprio ufficio, di partecipare come interprete, ma anche come operatore, attraverso la specificità delle sue risorse compositive, ai processi trasformativi che investono la realtà storica e sociale» (pp. 153-154). Ungaretti è, in questo capitolo, quasi l'ombra di Quasimodo. Egli è assunto, infatti, come referente anche quando la trattazione ingloba la sola riflessione poetica di Quasimodo, analizzando un intervento del 1950, *Una poetica*; lo scritto *L'uomo e la poesia* del 1946 – coevo alla stesura di *Poesia contemporanea*, e ancora il discorso che suggella e dà il nome alla raccolta *Il poeta e il politico*, pronunciato nel 1959 a Stoccolma durante la consegna del Premio Nobel per la letteratura. In quest'ultimo saggio/discorso, osserva Saccone, «si delinea la fase embrionale della neoavanguardia, della sua battaglia condotta su un duplice fronte: contro la tradizione ermetica e contro il neorealismo, contro cioè i due estremi dell'autosufficienza e dell'*engagement* sociale e politico dell'arte» (p. 161).

Il X capitolo verte, invece, intorno alla figura di Eduardo De Filippo, letto attraverso la mediazione di Domenico Rea e Raffaele La Capria. Il primo, nel saggio *Le due Napoli*, ne dà un giudizio stroncatorio; tuttavia, specifica Saccone, il saggio di Rea, comunque, «ha la forza di illuminare alcune cruciali questioni critiche relative non solo alla parabola intellettuale e narrativa dell'autore di *Spaccanapoli*, ma anche al rapporto dolente, non privo tuttavia di ambivalenze, di Eduardo con la città partenopea» (p. 167). Come sottolinea Saccone, la colpa che Rea imputa a De Filippo è la stessa di cui accusa anche altri autori, come Mastriani, Di Giacomo, Serao, rei di non aver osservato Napoli dall'interno, ma averla invece guardata da una posizione esterna. La Capria, invece, riprendendo dopo circa trenta anni le posizioni di Rea, si concentra, ne *L'armonia perduta* (1986), sul significato del concetto stesso di «napoletanità», di cui l'ultimo esponente è, per La Capria, proprio De Filippo che ha saputo, «in coincidenza con la degenerazione della napoletanità e la progressiva eclissi del suo dialetto che si verifica nel secondo dopoguerra» (p. 173), rilanciare e reinventare "l'uomo eduardiano", secondo una definizione di La Capria stesso. Nel teatro di Eduardo, di quella napoletanità «si coglie lo struggente smottamento di fronte a un'irrevocabile modernità» (p. 175).

Nel capitolo appena analizzato, così come in quello successivo, la forte commistione tra tradizione e modernità è raccontata attraverso due autori che di quella tradizione e di quella modernità sono simbolo: *«Non è un poeta moderno». Dante "esposto" da Montale*. Il dialogo del moderno con la tradizione ha il suo punto incipitario nell'*Esposizione sopra Dante*, il discorso tenuto da Montale nel 1965, in occasione del convegno organizzato a Firenze per il settimo centenario della nascita di Dante, in cui per prima cosa prende atto dell'inattualità di Dante nell'orizzonte moderno. L'intervento di Saccone è tanto delicato quanto illuminante: egli non sol-

tanto collega il discorso tenuto a Firenze alla produzione saggistica di Montale, non soltanto analizza il modo in cui Montale si avvicina al poeta fiorentino, ma riesce anche a delineare un quadro incredibilmente completo, non solo del Dante esposto da Montale, ma di Montale stesso, e di Eliot, e di Pound, di cui Montale stesso ugualmente si serve, pur sottolineando le loro differenze,nella propria riflessione su Dante. Ovviamente, sottolinea Saccone, la riflessione montaliana su Dante è importante non solo per comprendere Dante, ma anche per comprendere lo stesso Montale che, riassumendo e discutendo con efficacia espositiva «le questioni principali della dantologia novecentesca, anche quelle più squisitamente erudite» (p. 192), si ricollega sempre alla propria biografia intellettuale e poetica.

I successivi tre capitoli sono, in modi diversi, tutti connessi al rapporto tra letteratura e scienza. Il XII è quello più sbilanciato verso la letteratura. Nei successivi, su Calvino e su Primo Levi, si vedrà, invece, la scienza guadagnare un maggiore raggio di azione. Nel primo di questi, *La narrazione investigativa di Leonardo Sciascia. Il caso Majorana*, il punto centrale è, naturalmente, *La scomparsa di Majorana* (1975). Com'è noto,Sciascia non accettò mai la versione ufficiale del suicidio, e Saccone, ripercorrendo il sentiero tracciato dallo scrittore siciliano, fornisce un quadro, storico e letterario,straordinariamente preciso. Egli, infatti, integra le riflessioni di Sciascia al contesto storico-politico degli anni Trenta, e attraverso l'analisi dell'inchiesta condotta da Sciascia, delinea la personalità del fisico che, secondo lo scrittore siciliano, si era chiuso in un convento di frati certosini, per sottrarsi – alla stregua dei suoi amati personaggi pirandelliani – ai «grandi interrogativi posti dalla scienza» (p. 200).

Il XIII capitolo prende in esame l'attività critica di Calvino. Saccone sviscera l'intera produzione calviniana,e inquadra perfettamente la visione di Calvino sui poeti scienziati Lucrezio e Ovidio, commentando e al tempo stesso sottolineando i momenti in cui Calvino restringe la propria visione «su una focalizzazione autobiografica» (p. 212). Particolarmente interessante è, in questo caso, notare che Saccone connette l'attività del critico a quella dello scrittore, mostrando come, di fatto, i due campi non siano affatto separati come ci si potrebbe aspettare.

L'ultimo capitolo della triade, quello su Primo Levi, presenta come oggetto primario di studio l'intervista del 1989 a opera di Philip Roth. È questa scelta strettamente connessa alla volontà di realizzare un progetto ampio e organico, il cui punto di forza è la stretta interrelazione tra letteratura e scienza. Levi, infatti, nell'intervista a Roth conferma «che la sua esperienza intellettuale si fonda su una profonda congruenza tra pratica scientifica ed esercizio letterario, posti in rapporto di feconda contaminazione» (p. 243). Eppure, osserva Saccone, nell'opera di Levi il lavoro letterario appare «come un universo distaccato da quello esercitato in laboratorio» (p. 244), e allora richiama Calvino, divulgatore di «quell'idea di letteratura come filosofia naturale» (p. 245). Calvino e Levi, però, non sono sovrapponibili, perché il primo, pur utilizzando le modalità espressive del linguaggio scientifico, non sottomette la letteratura alla scienza, mentre in Levi, Saccone puntualizza la doppia natura di scrittore e chimico, e il modo in cui tale dicotomia si integra. Un ruolo primario, tra le opere di Levi, è

assegnato a *Il sistema periodico*, senza tralasciare le interviste in cui questa doppia natura è apertamente espressa.

Mario Luzi, infine, in uno scritto approntato per una conferenza del 1989 a Caen, riflette sul concetto stesso di modernità identificandola «nella cruciale questione del rapporto tra scienza e sapere umanistico, intendo per quest'ultimo invenzione poetica e speculazione filosofica» (p. 266). La riflessione sulla modernità, brillantemente condotta da Saccone in questa raccolta, si chiude adesso – in un cerchio perfetto – con la riflessione di uno scrittore che della modernità ha fatto parte. Ma non solo: nella stessa pagine in cui è esplicitamente introdotto il concetto di 'moderno', non manca nemmeno il richiamo a Leopardi, il padre della modernità, che pure si colloca al confine tra due epoche – non solo cronologicamente, ma soprattutto culturalmente – diverse. Il critico si interroga dunque sul modo e sulla forma di sopravvivenza della poesia nella modernità, tracciando un percorso che da Leopardi, attraversa il pensiero di Ungaretti – il quale sostiene che l'unica modalità permessa ai poeti 'moderni' sia il frammento –, e ancora Campana, il Montale di *Auto da fè*, e ovviamente Luzi, punto conclusivo di questa riflessione sulla «tradizione del moderno».

«Secolo che ci squarti…secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno è una raccolta di saggi non solo unitaria, non solo filologicamente accurata, ma anche completa. Antonio Saccone è riuscito, attraverso una fitta trama di collegamenti, a costruire un quadro completo – sempre chiaro, ma mai semplicistico – della complessa e sfaccettata modernità.

(*Marika Boffa*)

Abstracts

Clara Allasia
«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca

Il saggio si propone di indagare il rapporto fra due autori apparentemente molto distanti come Edoardo Sanguineti e Michele Mari, da un lato esaminando il loro modo di intendere la lingua, la tradizione letteraria e intermediale e dall'altro ricorrendo all'analisi di alcune frequenti immagini metaforiche che permettono di enucleare elementi forti di affinità.

The essay aims to investigate the relationship between two apparently very different authors such as Edoardo Sanguineti and Michele Mari, examining, on the one hand, their way of understanding the language, the literary and intermediate tradition and, on the other, resorting to the analysis of some frequent metaphorical images, which allow us to identify strong elements of affinity.

Parole chiave: Sanguineti, Mari, letteratura e cinema, letteratura e arte, literature and cinema, literature and art

Maria Silvia Assante
Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein

Nella nota finale del suo *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* Leonardo Sciascia riporta le parole di Montesquieu secondo cui da un'opera originale nascono centinaia di opere figlie che si servono della prima «come i geometri delle loro formule». *Il Candido* di Voltaire non sarà infatti padre solo del romanzo di Sciascia ma, negli stessi anni, anche dello spettacolare musical omonimo di Leonard Bernstein. L'articolo indaga le due riletture novecentesche, descrivendo quanto debbano allo spirito ironico, leggero e sarcastico del filosofo francese nel raccontare di uomini «ragionevoli» in un mondo sempre più «irragionevole».

In the final note of his *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Leonardo Sciascia reports Montesquieu's words according to which from an original work result hundreds of other works

which use the first one «as surveyors [make use] of their formulas». Indeed, Voltaire's *Candide* will be not only the father of Sciascia's novel but also, in the same years, the father of the spectacular musical of the same name by Leonard Bernstein. The article investigates the two twentieth-century re-readings, describing how much they owe to the ironic, light and sarcastic spirit of the French philosopher in telling about "reasonable" men in an increasingly "unreasonable" world.

Parole chiave: Letteratura contemporanea, ironia, riscritture, musica e letteratura, contemporary literature, irony, re-writing, music and literature

Liborio Barbarino
Dall'"erba" nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la "princeps"

Il contributo esplora l'eredità di Walt Whitman nella poesia di Pavese, dagli esperimenti giovanili all'esordio di *Lavorare stanca*. Attraverso le carte d'autore e con l'ausilio di strumenti lessicografici, i sedimenti di lettura depositati in fondo alle parole di Pavese vengono recuperati e disposti a configurare la coraggiosa ermeneutica whitmaniana da cui sgorga «una delle voci più isolate» del Novecento poetico italiano.

This paper highlights Walt Whitman's legacy in the poetry of Pavese, from the juvenilia to his debut publication, *Lavorare stanca*. Through the author's manuscripts and with the aid of lexicographic tools, the sediments of Whitman's poetry laid in Pavese's words are retrieved and arranged to unveil the bold Whitman hermeneutics from which «one of the most isolated voices» of the twentieth century Italian poetry springs.

Parole chiave: meraviglia, scoperta, corpo, mattino, wonder, discovery, body, morning

Michele Bianco
Mario Luzi. Dall'"esistenzialismo tragico" all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola

Il saggio esamina brevemente l'intera produzione poetica di Luzi che appare bilanciata tra due poli distinti ma non irrelati in quanto sottesi e riducibili a un'unità inconsutile e archetipico-teleologica che li invera come riflessi dialettici di una necessaria complementarietà strutturale manifestantesi sul piano stilistico e su quello escatologico, quale riverberazione in prospettiva metafisico-anagogica dell'ascésa-ascèsi del poeta sul proscenio della vita. Dalla dimensione orizzontale a quella verticale, ossia dall'esperienza ermetica delle origini alla successiva immersione nella vita e "nell'opera del mondo", intese come *itinerarium ad lucem*, in una visione cristiana della vita e in una problematica ricerca di senso e di inesausta interrogazione, spesso senza risposta, il poeta perviene agli enigmatici aspetti dell'esistenza, fino all'approdo definitivo del silenzio abbagliante, che è la voce stessa di Dio.

The present essay investigates the whole poetic production by Luzi which seems to balance between two different but interrelated points as they belong to an unalterable and archetypical-teleological unit; such a necessary structural complementarity (at a stylistic and eschatological level) represents – according to a metaphysical-anagogical perspective – the rise-ascesis of the poet to the proscenium of life. From the horizontal to the vertical dimension, from the hermetic experience of origins to the subsequent immersion in life and "in the work of the world" (seen as *itinerarium ad lucem*, according to a Christian view of life in a problematic search for sense and questions with no answers) the poet perceives the enigmatic aspects of existence till the final silence which is the voice of God.

Parole chiave: Mario Luzi, esistenzialismo, existentialism

Marika Boffa

Inchiesta intorno un'assenza: Il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen

Indagare il rapporto letterario e umano che intercorre tra Roberto Bazlen ed Eugenio Montale è il compito che questo intervento si propone. Tale scelta appare giustificata dal fatto che le influenze tra il poeta genovese e l'onnivoro lettore triestino siano molteplici, ma ancora poco indagate, anche a causa della scarsezza di documenti certi ai quali fare affidamento. Per questo motivo, si cercherà di delineare il rapporto fra i due intellettuali soprattutto attraverso il loro carteggio, i componimenti e gli scritti in prosa di Montale in cui maggiormente si avverte la eco di Bobi.

The main purpose of this study is to investigate the literary and human relationship between Roberto Bazlen and Eugenio Montale. This choice seems justified by the fact that, despite the existence of several influences between the Genoese poet and the omnivorous reader from Trieste, they are still little investigated, mainly due to the scarcity of reliable documents. For this reason, this work will try to outline the relationship between the two intellectuals mainly focusing on their correspondence, in addition to Montale's compositions and prose works in which Bobi's echo is most noticeable.

Parole chiave: Bazlen, Montale, Novecento, lettere a Montale, twentieth century, letters to Montale

Giulia Cacciatore

Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet

Gesualdo Bufalino, ancora scrittore segreto, si cimentò con la traduzione delle *Contrerimes* di J.-P. Toulet per circa un ventennio. Si trattò di un confronto anzitutto esistenziale, prima che letterario, un lungo percorso di riflessione su quelli che diventeranno, dopo l'esordio, i temi principali della sua scrittura, la malattia e la memoria. Attraverso nuovi documenti d'archivio è possibile sia ipotizzare una datazione della traduzione, sia individuare i nessi letterari tra la

poetica bufaliniana e quella di Toulet, a più voci considerato come uno dei maggiori poeti francesi di fine Ottocento.

Gesualdo Bufalino, still a secret writer, grappled with the translation of the *Contrerimes* by J.-P. Toulet for about twenty years. It was primarily an existential comparison, before being a literary confrontation, a long journey of reflection on those that will become, after the debut, the main themes of his works: desease and memory. Through the analysis of new archival documents it is possible to speculate a dating of the translation, and to identify the literary links between Bufalino's poetics and that of Toulet, considered one of the greatest French poets of the late nineteenth century.

Parole chiave: Gesualdo Bufalino, Paul-Jean Toulet, Filologia, Traduzione, Philology, Translation

Laura Cannavacciuolo
La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo

L'articolo prende in esame il volume di prose di Peppino De Filippo, *Strette di mano* (Marotta, 1974), in cui il drammaturgo napoletano raccoglie alcuni scritti pubblicati tra il 1969 e il 1971 sulle pagine del «Messaggero». In esse presenta un affresco della scena teatrale italiana dell'epoca attraverso il racconto di alcuni degli incontri memorabili che hanno segnato la sua carriera artistica. All'interno del volume si susseguono i ritratti delle più eminenti personalità della vita teatrale e cinematografica italiana (Ettore Petrolini, Ermete Zacconi, Angelo Musco, Il Principe de Curtis, federico Fellini, Luigi Pirandello); non si tralasciano, tuttavia, alcuni professionisti della penna (Indro Montanelli, Angelo Rizzoli, Ugo Ricci, Adolfo Cotronei), e illustri cariche di Stato con le quali il giovane De Filippo ebbe modo di conoscere (Vittorio Emanuele III, il Duca di Gloucester). I personaggi celebrati in queste prose, oltre ad essere pubblicamente omaggiati per le loro capacità artistiche, forniscono l'"occasione" per riflettere sulla difficile situazione del teatro in Italia, sulle insidie ad esso arrecate dal successo del cinematografo e, soprattutto, sulla faciloneria con cui una certa classe intellettuale tende a liquidare la «comicità» e il lavoro degli attori «comici».

This article examines Peppino De Filippo's volume of prose, *Strette di Mano* (Marotta, 1974) where the playwright collects some of his works published from 1969 to 1971 in "Il Messaggero". Such a collection depicts the Italian theatrical scene at the time through the stories of some of the memorable encounters which marked his artistic career. In the volume, he portraits some of the most eminent protagonists of the Italian theatrical and cinematographic life (Ettore Petrolini, Ermete Zacconi, Angelo Musco, Il Principe de Curtis, Federico Fellini, Luigi Pirandello); moreover, some famous writers are mentioned (Indro Montanelli, Angelo Rizzoli, Ugo Ricci, Adolfo Cotronei) as well as some distinguished representatives of the State that the young De Filippo could meet (Vittorio Emanuele III, the Duke of Gloucester). On the one hand, the characters celebrated in these prose compositions are recognized for their artistic abilities; on the other hand, they are good occasions to refer to the difficult condition of theatre in Italy, to its pitfalls

as caused by the cinematographic success and, above all, to the laziness of some intellectuals who use to diminish the role of humor and the comic actors' work.

Parole chiave: Peppino De Filippo, Strette di Mano, Teatro, Novecento, Napoli, Theater, Twentieth century, Neaples

Loredana Castori
Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura

Il saggio di Loredana Castori ripercorre alcune opere di Leopardi considerando, a margine del testo poetico, il rapporto con la scultura neoclassica. La passione per la grazia e la bellezza che ha ispirato le opere di Canova, ma anche di Pietro Tenerani, da Leopardi conosciuto per il tramite di Carlotta Lenzoni, diventato ispiratore delle sue *Sepolcrali*.

The essay by Loredana Castori traces some of Leopardi's works considering, in the margin of the poetic text, the relationship with neoclassical sculpture. The passion for grace and beauty that inspired the works of Canova, but also of Pietro Tenerani, from Leopardi known through Carlotta Lenzoni, who became the inspiration for his *Sepolcrali*.

Parole chiave: bellezza, scultura, poesia, immaginazione, beauty, sculpture, poetry, imagination

Irene Chirico
La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere "i misteriosi atti nostri"

Che fosse difficile la trasposizione cinematografica del suo romanzo *Con gli occhi chiusi* lo aveva certamente compreso lo stesso Tozzi, anche alla luce delle diverse e contrastanti recensioni lette al suo apparire nel lontano 1913. Non meraviglia dunque che soltanto dopo circa settantacinque anni la regista Francesca Archibugi abbia realizzato il film «tratto dall'omonimo romanzo», suscitando reazioni diverse – del tutto prevedibili – sulla sua filmabilità. In questo dibattito si inserisce il presente saggio della Chirico, previa una indagine sui tempi della genesi della storia d'amore del suo protagonista, del suo racconto già nella corrispondenza raccolta in *Novale* e della stesura e pubblicazione del romanzo. Su questi tempi lunghi si sviluppa non una storiella d'amore per sartine, ma la storia mai chiusa della vita interiore dello scrittore, alla ricerca tormentosa delle ragioni del vivere.

The various and contrasting reviews of *Con gli occhi chiusi* in 1913 anticipated to Tozzi himself to what extent its cinematographic transposition would have been difficult. It is therefore not surprising that only after seventy-five years the director Francesca Archibugi decided to make the homonymous movie stirring up different reactions – generally predictable – on the possibility of translating the novel into a film. The present study investigates this debate by analysing

the genesis of the protagonist' s love affair (as already told in the correspondence collected in *Novale*), the writing and publishing of the novel. A long time which tells the never-ending story of the writer's interior life, always searching for the reasons of life.

Parole chiave: Tozzi, biografia, romanzo, cinema, biography, novel

Daniela De Liso
«Poesia che mi guardi». Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive

Antonia Pozzi (1912-1938), nella sua breve parabola esistenziale, incarna aspetti originali del connubio tra poesia ed arti visive di oraziana memoria. Disegnatrice dilettante, fotografa di talento, la poetessa milanese è alla costante ricerca di una forma espressiva del sé che possa rappresentare il suo mondo etico. Una poesia pittorica ed una fotografia poetica, rintracciabili nell'universo semantico delle sue Parole, quanto nelle fotografie da lei chiosate e donate, sono le caratteristiche di una poetica isolata, nonostante le riconoscibili ascendenze leopardiane, dannunziane, crepuscolari e poi ungarettiane, ed unicamente risolta in se stessa.

Antonia Pozzi (1912-1938), in her short existence, embodied original aspects of the connection between poetry and visual arts (reminding us Horace). As a beginner designer and skilled photographer, the Milan poet constantly searched for an expressive form of the self so as to represent her ethical world. A pictorial poem and a poetic photo – traceable in the semantic universe of her words as well as in her glossed and offered photos – are the characteristics of an isolated poetry which, in spite of the possible references to Leopardi, D'Annunzio, the Crepuscolari, and Ungaretti , remains essentially closed in itself.

Parole chiave: poesia, fotografia, amore, morte, poetry, photography, love, death

Silvia De Santis
Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»

Il contributo prende in esame la messinscena del *Mistero provenzale di Sant'Agnese*, generalmente considerato come il reperto più rilevante della produzione del teatro medievale in lingua occitana. Partendo dallo studio delle 'note di regia' presenti nell'unico manoscritto che tramanda l'opera (BAV, Chig. C.V.151), vengono descritti e analizzati lo spazio scenico, la scenografia, gli effetti di luce, i costumi, gli "effetti speciali" e la recitazione, rivolgendo, inoltre, particolare attenzione alla funzione drammatica dei numerosi e importanti inserti musicali del testo.

The article examines the staging of the *Mistero provenzale di Sant'Agnese*, generally considered as the most relevant testimony of the Occitan mediaeval dramatic production. Starting from the study of the numerous stage directions contained in the only manuscript which transmits the work (BAV, Chig. C.V.151), the stage and scenic units, scenography elements, lighting effects, costumes,

"special effects", and acting are described and analised, paying also special attention to the dramatic function of the musical insertions of the text.

Parole chiave: teatro, musica, medievale, contrafactum, drama, music, mediaeval

Angelo Fàvaro
Un proletario che si chiama artista: A. Moravia e il '68, a mente fredda

Il saggio indaga la posizione assunta da Alberto Moravia rispetto alla contestazione giovanile del '68, e la sua difesa dell'intellettuale, dell'artista dalle accuse degli studenti universitari. Il romanziere intervenne a più riprese sul movimento sia nelle pagine di «Nuovi Argomenti» sia su «L'Espresso», ma anche a posteriori dialogando con Alain Elkann e con Enzo Siciliano, ribadendo un concetto cardine: il '68 aveva il merito di aver mutato i rapporti fra genitori e figli, insegnanti e allievi, ma rimaneva un movimento velleitario, confuso, senza precisi obiettivi. Ambivalente, dunque, l'atteggiamento del romanziere: affascinato dal movimento, ma al contempo, a mente fredda, ne riconosce l'insufficienza, la disorganicità, il velleitarismo.

The present study muses on Alberto Moravia's attitude towards the youth protests in 1968 and his defence of the intellectual and artist from the charges of university students. The writer commented on the movement many times from the pages of "Nuovi Argomenti", and "L'Espresso", but also afterwards, in dialogue with Alain Elkam and Enzo Siciliano, by stressing a pivotal idea: the 1968 youth protests had changed the relationships between parents and children, teachers and students; however, it remained an over-ambitious and confused movement, with no precise objectives. Thus, he kept a double perspective: on the one hand, he was intrigued by the protest; on the other hand, and unemotionally, he recognized the inadequate, patchy and unrealistic nature of the movement.

Parole chiave: Alberto Moravia, Sessantotto, Letteratura, Contestazione, 1968 protests, Literature

Sabrina Galano
La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco: un romanzo storico, un film, una serie televisiva

Partendo da una riflessione sull'età medievale e di come essa viene, genericamente, percepita dalla società contemporanea, ci si propone di condurre un'indagine sull'effettiva "transmedialità" di un romanzo storico, postmoderno, ambientato nell'età di mezzo, quale *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Un'opera che presenta una struttura che ben si presta ad una migrazione dalla "lettera" alla "voce" e che, difatti, è stata prima rielaborata in una pellicola cinematografica e poi, recentemente, rimodulata in una serie televisiva. Attraverso l'analisi del processo di transmediazione in ambiti prettamente performativi, si è scoperto che le tecniche e le modalità utilizzate si avvicinano molto a quelle impiegate dai giullari, in epoca medievale, per la trasmissione della

cultura e della letteratura dell'epoca. Il risultato finale è la creazione di opere artistiche diverse tra loro, non sovrapponibili ma affini perché hanno in comune lo stesso archetipo, discendendo da un'unica tradizione letteraria autoriale. In una società che ha perso il suo ruolo centrale nell'educazione culturale delle masse, il processo di transmedialità è fondamentale per far sì che un testo, attraverso un procedimento di rilettura e rielaborazione venga "riattivato" secondo nuove modalità e finalità di ricezione che consentano ad un pubblico poco avvezzo alla lettura di "godere" del messaggio letterario.

Starting from a reflexion on the Middle Ages and on how this period is usually conceived by contemporary society, this paper intends to investigate the "transmediality" of a postmodern historical novel, set in the Middle Ages, such as Umberto Eco's *The Name of the Rose*. This work presents a structure that may easily migrate from the "letter" to the "voice" and has in fact been reworked as a film and, more recently, as a television series. By analysing the process of transmediation from a performative viewpoint, it appears that the techniques and means employed are similar to those used by jongleurs in the Middle Ages in the transmission of culture and literature. The final outcome of this process is to create works that are different from each other, that may not be superimposed, but which are alike in that they derive from the same archetype, since they descend from a single authoritative literary tradition. In a society that has ceased to be central to the cultural education of the masses, the process of transmediality is fundamental in ensuring that a text, through a process of rereading and reworking, may be reassessed in the light of new means and aims of reception which enable an audience no longer familiar with reading to enjoy the literary message.

Parole chiave: *Il nome della rosa*, Transmedialità, Scrittura e oralità, Performances moderne, *The Name of the Rose*, Transmediality, Script and orality, Modern performances

Rosalba Galvagno
La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi

Carlo Levi ha consegnato alcune variazioni del ritratto di Dafne sia ai versi che alla prosa e alla pittura, come d'altronde ha fatto col ritratto di Narciso, la figura mitologica che è al cuore della sua *poiesis*. La splendida Dafne è protagonista, com'è noto, di una metamorfosi vegetale. L'artista torinese eredita, a questo riguardo, la grande tradizione poetica della metamorfosi ovidiana riscontrabile sia nei numerosi versi dedicati a Dafne, sia in pittura nel grande carrubo intitolato *Daphne* (1974).

Carlo Levi has conveyed some variations to Daphne's portrait involving either verse, prose or painting, as indeed he had already done with the Narcissus' portrait, the mythological figure laying at the heart of his *poiesis*. The beautiful nymph is the protagonist, as it is known, of a plant metamorphosis. The Turin artist inherits, to this respect, the great poetic tradition of Ovid's *Metamorphoses*, that can be found both in the verses and prose devoted to Daphne, and in painting with the great carob of 1974 entitled *Daphne*.

Parole chiave: ritratto, Dafne, metamorfosi, carrubo, portrait, Daphne, metamorphosis, carob

Carla Maria Giacobbe
Riflessioni novecentesche recepite e tradotte: la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia

Il presente saggio tratta di un'opera che ha affrontato dei temi sensibili del Novecento, che ragiona su alcuni dei protagonisti del secolo e li ritrae nel pieno della loro ascesa al potere: *Tecnica del colpo di Stato* di Curzio Malaparte. La Tecnica, pubblicata in Francia nel 1931 (e in Italia nel 1948 per Bompiani), ha consacrato Malaparte alla fama europea. Per diversi motivi, la sua vicenda è stata avvincente e di lungo corso specialmente in Russia, dove l'opera ha raggiunto il grande pubblico a cavallo tra il secolo scorso e il nostro.

Si intende mostrare come uno dei maggiori interpreti del Novecento sia stato interpretato dalla cultura sovietica e russa, portando nel nuovo millennio tematiche che, pur sembrando ancorate a un dato momento storico, tendono ad essere universali e che, pur parlando dell'ascesa al potere dei totalitarismi del Novecento, dialogano con problematiche del tutto attuali.

This essay deals with a book that has faced some of the most sensitive themes of the Twentieth Century, portraying its main characters while conquering power positions: Curzio Malaparte's *Tecnica del colpo di Stato*. The book was written in 1930, after a travel in 1929 URSS, was published in France in 1931 and in Italy in 1948, for the editor Bompiani. It compares techniques and strategies of several putschs, combining political analysis and literary fiction. In these pages Mussolini, Hitler, Lenin, Trockij and Stalin act like Malaparte's characters, struggled with their power strategies, which have been described very carefully by the Author.

For many reasons, the iter of this work has been long and very interesting in Russia, where it was officially published and reviewed between the last and the current century.

The essay intends to show how was interpreted by soviet and russian culture one of the greatest interpreters of 1900s, and how Tecnica del colpo di Stato, a book so linked to its time, is still talking to the new millennium.

Parole chiave: Malaparte, Reception, Technique du coup d'État, Russia

Andrea Gialloreto
«Materiali da riflessione e da poesia»: «Albergo Italia» di Guido Ceronetti

Albergo Italia (1985) prosegue il lavoro di esplorazione della realtà italiana a metà degli anni Ottanta intrapreso con *Viaggio in Italia* (1983) e ibrida i generi della tradizione letteraria con l'obiettivo di individuare forme, luoghi, paesaggi e opere d'arte che resistono al degrado e alla costante attività di cancellazione del bello dall'orizzonte contemporaneo.

Albergo Italia (1985) continues the exploration of Italian reality in the mid-eighties initiated with *Viaggio in Italia* (1983) and experiences the hybridization of the genres of the literary tradition

with the aim of identifying forms, places, landscapes and artworks that withstand the deterioration and counteract the continuous activity of erasing beauty from the contemporary perspective.

Parole chiave: Ceronetti, odeporica, antimoderno, ecocritica, anti-modern, ecocritical

Rosa Giulio
La costruzione del personaggio Serafino nei «Quaderni» di Pirandello

Dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, con un procedimento attento alla sola struttura diegetica, si analizza la strategia compositiva nella costruzione del testo e del personaggio, che consente a Pirandello di riproporre, se pure in maniera apparentemente frammentata e casuale, temi e motivi ricorrenti. Finalità dell'indagine è illuminare la vigile consapevolezza cronologica e spaziale dell'autore, attuata con continuità soprattutto nell'abile uso pendolare dei tempi e nella disarticolata collocazione dei luoghi del romanzo, e valorizzare il ricco apparato delle annotazioni, non marginalizzate ma chiamate a ruolo speculare, a continui raffronti con scritture di affini esperienze narrative.

This essay analyses *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* paying attention to its diegetic structure. More specifically, the study focuses on the constituent strategy of the text and character which allows Pirandello to reuse – though apparently in a fragmentary and random way – cyclic themes and motifs. The aim is to demonstrate the conscious chronological and spatial awareness of the author; such an awareness is showed by the skilled pendular use of tenses and the disarticulated positioning of places in the novel. Thus, the paper will also enhance the rich apparatus of annotations, unmarginalized and specular, as regards similar narrative experiences.

Parole chiave: Pirandello, Serafino, strategia compositiva, compositional strategy

Salvatore Guarino
Dossografia di un'immagine pascoliana: «il campetto con siepe e con fossetto»

Il contributo ripercorre le proposte critiche che, nei decenni, hanno tentato di interpretare il simbolo pascoliano della siepe, collegandolo ora a supposte ragioni ideologiche, ora a un più problematico contesto sociale. Rispetto alle due principali linee esegetiche sull'argomento – l'una di stampo marxista, l'altra più neutrale e attenta alle origini storiche di certe posizioni – il lavoro resta imparziale: l'obiettivo è quello di ordinare e ricostruire il complesso dibattito sulla questione, non già quello di fornire un'ennesima interpretazione.

The essay traces the critical proposals about the symbol of the hedge in Pascoli, linked to supposed ideological reasons or to a problematic social context. There are two exegetical lines about the subject, one linked to Marxist criticism, the other more neutral and attentive to the

historical origins of Pascoli's positions. The paper remains impartial: the objective is to order and reconstruct the different positions, not to provide another interpretation.

Parole chiave: Pascoli, Siepe, Proprietà, Socialismo, Pascoli, Hedge, Property, Socialism

Enza Lamberti
Il decennio "maturo" del femminismo letterario tra innovazioni e limiti

Partendo dai primi tentativi di emancipazione della donna e di una letteratura "al femminile" tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del secolo scorso, si analizzano, alla luce di alcuni testi esemplari, le componenti fondamentali del femminismo letterario "maturo" così come si sono manifestate soprattutto negli anni Settanta del Novecento. Ne emergono non solo temi e motivi fondamentali, a partire dal capovolgimento dei tradizionali modelli comportamentali sul piano socio-antropologico, ma anche moduli narrativi autonomi, per la prima volta utilizzati dalle donne autrici e protagoniste delle proprie opere, attraverso la conquista di un inedito punto di vista e la pratica di un linguaggio, che consente al soggetto femminile di penetrare nel corpo della lingua per meglio esprimere le sue spesso inconfessabili esperienze esistenziali.

Starting from the first attemps of emancipation of the woman and a "feminine" litterature between the last decades of the nineteenth century and the beginning of the last century, we analyze, in the light of some exemplary texts, the fundamental components of "mature" literary feminism as they are manifested especially in the 1970s. Not only fundamental attempts and reasons emerge, starting from the reversal of the traditional behavioral models on the socio-anthropological level, but also autonomous narrative modules, used for the first time by women aauthors and protagonists of their works, through the conquest of an unprecedented point of view and the practice of a language, which allows the female subject to penetrate the body of the language to better express her often unmentionable existential experiences.

Parole chiave: letteratura, temi, linguaggi, literature, themes, languages

Valeria Merola
«Un'arte. Un'arte assolutamente»: primi appunti su Moravia critico cinematografico

Nel complesso rapporto di Alberto Moravia con l'arte cinematografica, un ruolo centrale è occupato dalla intensa e continua attività di recensore per diverse testate giornalistiche, tra cui «L'Europeo» e soprattutto «L'Espresso», dove tenne una rubrica decennale. Al di là del proprio coinvolgimento diretto, come sceneggiatore, Moravia si rivela un attento recensore, che si pone nei confronti dello spettacolo cinematografico con gli strumenti critici e la curiosità del narratore. Lo studio si propone di attraversare questa produzione, secondo l'idea moraviana che il cinema riguardi direttamente la vita culturale.

In the complex relationship between Alberto Moravia and cinema, his intense and continuous activity of reviewer for different newspapers (e.g. "L'Europe", and "L'Espresso" where he kept a ten-year column) plays a pivotal role. Beyond his direct involvement as screenwriter, Moravia was a precise reviewer who looked at cinema with critical tools and the typical curiosity of the narrator. The present study investigates this production according to Moravia's idea that cinema directly deals with cultural life.

Parole chiave: cinema, Alberto Moravia, sceneggiatura, recensione, filmmaking, script, review

Laura Nay
Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»: il Novecento di Carlo Levi

Il Novecento di Carlo Levi è declinato attraverso la di lui multiforme personalità artistica. Pittore, letterato, medico e, non in ultimo, uomo politico, Levi individua nel secolo in cui vive il momento della massima crisi ma anche quello della possibile reazione grazie a una attività creativa, qui indagata con particolare attenzione alla pratica scrittoria, che guarda all'arte «in tutte le sue multiformi e infinite manifestazioni», senza perdere mai quel «filo indistruttibile» che «lega le cose» pur nella loro incessante mutevolezza.

The Twentieth Century of Carlo Levi seep through his many-sided artistic personality. Painter, writer, doctor and, not least, politician, Levi recognizes in the century in which he lives the period of the maximum crisis but also that of the possible reaction, thanks to a creative activity, that here is considered with a particular attention, which looks at 'art' in all its multiform and infinite manifestations, without ever losing that 'indestructible thread' that 'links things' despite their incessant mutability.

Parole chiave: Carlo Levi, Novecento, arte, paura, libertà, 20th Century, art, fear, freedom

Giorgio Nisini
Gentilini, De Angelis, Minguzzi: tre saggi d'arte di Pasolini del 1943

Nei primi mesi del 1943 Pasolini pubblica sul «Setaccio» e «Signum» tre brevi scritti d'arte dedicati alle opere di Franco Gentilini, Luigi De Angelis e Luciano Minguzzi. Nello stesso periodo, sempre sul «Setaccio», firma un saggio breve dedicato a un articolo di George Bresson (*Pittura francese 1900-1940*) e il resoconto di una mostra collettiva a Udine. L'interesse storico-artistico, che attraverserà in vari modi e tempi tutta la vita di Pasolini, è in questa fase al massimo dell'intensità: nello stesso periodo, infatti, dopo la folgorazione per i corsi universitari di Roberto Longhi, sta scrivendo una tesi di laurea sulla pittura italiana del Novecento, dedicandosi nel frattempo al disegno e alla pittura, ancora indeciso se intraprendere la professione di artista e di storico dell'arte. In questo saggio si analizzano i tre scritti d'arte del 1943 mettendo a fuoco aspetti e suggestioni che torneranno in altri luoghi della poetica pasoliniana.

In the first months of the year 1943 Pasolini published in «Setaccio» and «Signum» three short art writings devoted to the works of Franco Gentilini, Luigi De Angelis and Luciano Minguzzi. In the same time he published a short essay devoted to an article by George Bresson (*Pittura francese 1900-1940*) and the report of a collective exhibition in Udine. The art-historical interest, which concerning Pasolini's life in different ways and times, is at this stage very high: in the same period, in fact, after being fascinated by Roberto Longhi's university courses, he started to write a thesis on Italian painting of the twentieth century, while he was dedicating himself to drawing and painting, still undecided whether to undertake the profession of artist and art historian. In this essay I analyze the three art writings of 1943 focusing on aspects and suggestions that will return to other places of Pasolini's poetics.

Parole chiave: Pasolini, pittura, Longhi, storia dell'arte, painting, history of art

Simona Onorii
Per una mappa dell'esotico: «La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio

Nel saggio si ripercorre la presenza dell'elemento esotico all'interno di due *pièces* dannunziane: *La Gioconda* e il *Più che l'amore*. Nel dramma del 1899 attraverso le parole di Cosimo Dalbo si amplia il ventaglio geografico della tragedia oltre il territorio nazionale verso l'Egitto. L'ambientazione moderna della tragedia, proprio grazie a questo excursus, subisce in tal modo una dislocazione spaziale fortemente simbolico-mistica passando dalla Firenze contemporanea alle piramidi egiziane, così come viene attuato un avvicinamento cronologico tra il presente e il passato. La vicenda di Corrado Brando, invece, pur ambientata nella Roma contemporanea trova nella quarta sponda africana un spazio di riferimento imprescindibile per la costruzione drammaturgica. Rispetto a quanto era accaduto nell'evocazione del viaggio in Egitto di Dalbo, la presenza africana affidata a Brando si profila con caratteristiche contrastanti rispetto alla realtà circoscritta nella quale il dramma è ambientato.

This essay analyses the presence of exoticisms in two of the Gabriele d'Annunzio's dramas: *La Gioconda* and *Più che l'amore*. In the first one, Cosimo Dalbo is the character who extended the space from Firenze to Egitto, so the geography of the tragedy widens and the contemporary setting is relocated in a mystic and symbolic past. In Più che l'amore we have another presence of "minor" space: Africa is the other land in dialogue with the Roman main setting. This exotic excursus is an essential part of the interlacement of the drama and it helps to understand how d'Annunzio considers spaces in his works.

Parole chiave: esotismo, teatro, Gabriele d'Annunzio, spazio, exoticism, drama, spaces

Maria Pia Pagani
«La città morta» nel teatro all'aperto del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)

Questo contributo considera l'allestimento della tragedia dannunziana *La città morta* nel teatro all'aperto del Castello di Asolo tenutosi il 24 agosto 1935, con replica il 31 agosto. Dedicato alla memoria di Eleonora Duse, ebbe la regia di Guido Salvini che elaborò accorti espedienti scenici per ricreare l'Argolide nel panorama del Grappa. Il successo riportato da Emma Gramatica, Memo Benassi e Giulio Stival rese questa rappresentazione davvero memorabile, nella storia del teatro *en plein air* negli Anni Trenta.

This paper analyzes the staging of the tragedy *The Dead City* by Gabriele d'Annunzio in the open air theatre of the Castle in Asolo, held on 24 August 1935 (with a repeat performance on 31 August). Dedicated to the memory of Eleonora Duse, it was directed by Guido Salvini, who invented clever scenic effects in order to recreate the Argolis in the panorama of Grappa. The success of the actors Emma Gramatica, Memo Benassi and Giulio Stival made this staging truly memorable, in the history of the *en plein air* theatre in the 1930s.

Parole chiave: La città morta, Gabriele d'Annunzio, teatro all'aperto, Asolo, 1935, The Dead City, open air theatre

Marina Paino
L'occhio di Quasimodo

Figlio di una generazione intellettuale che ha variamente cercato e coltivato feconde contaminazioni testuali (spesso rinsaldate da rapporti amicali) tra la letteratura e le arti visive, Salvatore Quasimodo non ha mancato di intrecciare la propria poesia e la propria attività di uomo di cultura con l'espressione figurativa, nella scia di un'esperienza ampiamente praticata da tanti in quel periodo e tra essi da quell'Elio Vittorini.

Son of an intellectual generation which has variously searched for and cultivated productive textual contaminations (usually reinforced by friendly relations) between literature and visual arts, Salvatore Quasimodo intertwined his own poetry and cultural activity with the figurative arts, as many others did at that time (and Elio Vittorini was one of them).

Parole chiave: Quasimodo, letteratura, arti visive, cromatismo, literature, visual arts, chromatism

Giuseppe Palazzolo
«Il nostro più grande romanzo del '900». Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni

Andrea Camilleri definisce *I Promessi Sposi* come "Il nostro più grande romanzo del '900". Il presente saggio mira a collegare il romanzo di Natalia Ginzburg, *La famiglia Manzoni* e *Il Natale*

del 1833 di Mario Pompilio con i testi di Gadda, Bufalino, Sciascia, Primo Levi e altri ancora, allo scopo di identificare Manzoni come un personaggio del romanzo, unitamente alla? sua intima e irrequieta meditazione su Dio e sulla presenza del male nella storia.

Andrea Camilleri defines *I Promessi Sposi* «Il nostro più grande romanzo del '900». The present essay aims to link Natalia Ginzburg's novel, *La famiglia Manzoni*, and Mario Pomilio's *Il Natale del 1833*, to the texts of Gadda, Bufalino, Sciascia, Primo Levi, and others, in the attempt to identify Manzoni as novel character, his intimate and restless meditation on God and on the presence of evil in history.

Parole chiave: Alessandro Manzoni, Romanzo, Mario Pomilio, Natalia Ginzburg, Novel

Carla Pisani
Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani

Da una preliminare ricognizione di tutti i manoscritti pirandelliani custoditi presso le Biblioteche, gli Istituti di Ricerca e le Fondazioni – avviata in occasione dei lavori in corso per l'Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* di Luigi Pirandello – risultano innumerevoli le testimonianze disseminate sul territorio nazionale. Tracce di primaria importanza per supportare la filologia pirandelliana.

A preliminary survey of all of Pirandello's manuscripts held in all libraries, research centres and foundations – which began at the start of the on-going national edition of *Opera Omnia* of Luigi Pirandello – found plenty of evidence scattered all over the country. These handwritten traces take a primary role in supporting the philological study of Pirandello's works.

Parole chiave: Luigi Pirandello, Manoscritti, Biblioteche e Archivi, Ricognizione prelininare, Manuscripts, Libraries and Archieves, Preliminary reconaissance

Natalia Proserpi
«Forse la realtà è fantastica di per sé». Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim *e* Notturno indiano*)*

L'opera narrativa di Antonio Tabucchi, in un'epoca in cui il mondo appare sempre più complesso e sfaccettato, si interroga sulla scrittura e sul suo rapporto ambiguo con la realtà. In essa l'autore, attraverso svariati riferimenti alla pratica letteraria – personaggi-scrittori, strutture metanarrative, commenti sulla scrittura e in genere accorgimenti metafinzionali –, riflette sulle effettive capacità della letteratura di arrivare a comprendere e raffigurare il reale, così come più in generale sui limiti e le possibilità della scrittura in epoca postmoderna. Nel presente lavoro, al fine di mettere in luce le varie direzioni assunte da tale riflessione, i diversi riferimenti menzionati sono stati suddivisi in quattro categorie, tutte rientranti nel panorama della metafinzione

postmoderna. Prendendo in considerazione due opere degli anni '80 – *Donna di Porto Pim* e *Notturno indiano* –, questo contributo vuole mostrare come i numerosi riferimenti alla pratica letteraria siano funzionali a esprimere un ragionamento esteso e articolato sulla scrittura, la quale deve trovare nuove possibilità narrative capaci di far fronte a una realtà equivoca e multiforme sempre meno afferrabile.

Antonio Tabucchi's narrative work, at a time when the world is becoming more and more complex and multifaceted, wonders about writing and its ambiguous relationship with reality. Through several allusions to the literary practice – such as writers-figures, metanarratives structures, comments on writing, and in general metafictional expedients –, the author investigates the actual abilities of literature to understand and portray reality, as well as the limits and the possibilities of writing in the postmodern period. In the present study, to highlight the different directions of the author's investigation, the various allusions have been grouped into four categories, all of which fall within the panorama of postmodern metafiction. Taking into account two works from the 80s – *Donna di Porto Pim* and *Indian Nocturne* –, this article aims to show how the allusions to the literary practice can express a wide and complex reasoning on writing; a writing that needs to find new narrative possibilities, to be able to face an equivocal and multiform reality that is less and less comprehensible.

Parole chiave: Antonio Tabucchi, *Donna di Porto Pim* e *Notturno indiano*, Metafinzione postmoderna, Ambiguità realtà-finzione, Postmodern metafiction, Reality-fiction ambiguity

Valeria Puccini

La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo

Nella Napoli della prima metà del XVI secolo sono molte le nobildonne che restano affascinate dal rigore e dal carisma delle teorie religiose in odore di eresia di Juan de Valdés, letterato e teologo spagnolo costretto a fuggire dal suo paese per aver pubblicato un *Dialogo della dottrina cristiana* in cui denunciava la corruzione della Chiesa, rifugiatosi nella capitale del Viceregno nel 1535. Ma soltanto una di queste donne avrà la forza morale e il coraggio necessari a rinunciare alla propria posizione sociale ed agli affetti familiari pur di professare pubblicamente le proprie idee religiose: Isabella Bresegna.

In XVI century Naples, many noblewomen were fascinated by the strictness and the charisma of Juan de Valdés heretical religious theories. Valdés was a Spanish scholar and theologian who had to flee from his own country for having published a book, *Dialogo della dottrina cristiana*, denouncing the corruption of the Church, and took refuge in Naples in 1535. Only one of these women will have the moral strength and courage needed to give up her social position and family ties and to profess openly her religious ideas: Isabella Bresegna.

Parole chiave: Isabella Bresegna, eresia, Juan de Valdés, Regno di Napoli, heresy, the Kingdom of Naples

Lorenzo Resio
Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante

Le suggestioni visive nell'opera di Elsa Morante spesso attingono dall'arte; questo avviene particolarmente nel terzo romanzo, *La Storia*, che si chiude con una versione moderna della *Pietà* di Michelangelo, richiamando contemporaneamente anche il capitolo XXXIV dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. L'articolo intende indagare il rapporto del romanzo storico di Morante con l'arte sacra e profana, basandosi anche sul saggio di quattro anni precedente *Il beato propagandista del Paradiso.*

Visual suggestions in Elsa Morante's works often draw from arts: such happens especially in her third novel, *La Storia*, that concludes with a modern version of Michelangelo's *Pietà*, mentioning also chapter XXXIV from Alessandro Manzoni's *The Betrothed*. This paper wants to examine the bond between Morante's historical novel and sacred and profane art, considering also the four-years-previous essay *Il beato propagandista del Paradiso.*

Parole chiave: Morante, Manzoni, Michelangelo, Beato Angelico, Fra Angelico

Pietro Russo
L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino

Dall'esordio romanzesco de *Il sentiero dei nidi di ragno* ai tentativi parossistici di descrizione visiva di *Palomar*, passando per lo sguardo distante del *Barone rampante* e la pulsione-ossessione fotografica de *L'avventura di un fotografo*, l'opera di Italo Calvino è attraversata da una costante attenzione per le forme e le modalità della visione. Variamente declinato, questa tema implica da una parte un ampliamento delle potenzialità conoscitive della scrittura e, dall'altra, un fruttuoso sconfinamento nei territori delle arti visive (cinema, fotografia e pittura). In questo quadro, *La giornata d'uno scrutatore*, il racconto del 1963 che segna una svolta cruciale nella narrativa dello scrittore ligure, condensa il senso nonché i limiti della poetica calviniana dello sguardo. Qui la metafora ottico-visiva, eletta a vera protagonista della vicenda, si trova a fronteggiare la crisi storica ed esistenziale conseguente alla «sfida al labirinto». Sarà assumendo un altro 'punto di vista', quello dei ricoverati del Cottolengo, che Calvino, dietro lo schermo letterario di Amerigo Ormea, riuscirà a trovare, sebbene provvisoriamente, l'uscita da tale labirinto.

From the novelistic debut with *Il sentiero dei nidi di ragno* to the paroxysmal attempts at visual description in *Palomar*, through the distant gaze of the *Barone rampante* and the photographic drive-obsession of *L'avventura di un fotografo*, Italo Calvino's work is traversed by a constant attention to forms and modalities of vision. Variously declined, this topic implies, on one hand, an amplification of the cognitive potentialities of writing and, on the other hand, a fruitful encroachment within the territory of visual arts (cinema, photography, and painting). In this framework, *La giornata d'uno scrutatore* – a 1963 short story that marks a crucial turn in the writing of the Ligurian writer – condenses the sense if not the limits of Calvino's poetics

of the gaze. Here, the optical-visual metaphor, elected as the true protagonist of the story, addresses the historical and existential crisis consequent to the "challenge of the labyrinth." It is only by assuming another "point of view," the one of those admitted at Cottolengo, that Calvino, behind the literary screen of Amerigo Ormea, succeeds at finding, even if provisionally, an exit from this labyrinth.

Parole chiave: Vista, Distanza, Umano, Confine, Vision, Distance, Humankind, Border

Annamaria Sapienza
«Ti racconto una storia». Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena

"Teatro di narrazione" indica una forma teatrale sviluppatasi negli anni Novanta sulla scena italiana e viva fino ad oggi, che segna una particolare evoluzione della drammaturgia letteraria. Questo genere di teatro si basa sulla presenza di un solo attore impegnato a raccontare una storia, senza scene né personaggi, solo attraverso la propria capacità affabulatoria. Il saggio tenta di dare le coordinate del fenomeno tracciando il profilo generale degli artisti narratori, l'indicazione delle tecniche di una scrittura che combina oralità e testualità, nonché i meccanismi di relazione tra palcoscenico e platea che tracciano il paradigma della nuova performance epica. A titolo esemplificativo, completa il saggio l'indicazione di alcuni casi emblematici che hanno dato il via al genere nei quali la testimonianza, la memoria e l'impegno civile sono fili che tessono un rapporto partecipato con la Storia.

"Theatre of narration" indicates a theatrical form developed in the nineties on the Italian scene and alive until today, which marks a particular evolution of literary dramaturgy. This kind of theatre is based on the presence of a single actor who tells a story, without scenes or characters, only through his own capacity to fascinate telling. The essay attempts to give the coordinates of the phenomenon by drawing the general profile of the artists narrators, the indication of the techniques of a writing that combines oral and textual, as well as the mechanisms of relationship between stage and audience that trace the paradigm of the new epic performance. As an example, the essay gives some emblematic cases that open the way to a kind of theatre in which witness, memory and civic engagement are threads that weave a shared relationship with history.

Parole chiave: teatro, narrazione, attore, performance, theatre, narration, actor, performance

Gennaro Sgambati
Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema

Il fascismo ha avuto sempre un vivo interesse nello sviluppo di una stagione artistica che potesse essere espressione del nuovo corso politico italiano. I discorsi su «un'arte di Stato» partono già dai primi anni successivi alla Marcia su Roma, per poi proseguire negli anni Trenta. L'«arte fascista» vuole essere un'arte profondamente realista, vicina al racconto fedele del popolo, della

sua quotidianità e dei nuovi modelli di vita. In campo letterario si sviluppò un forte dibattito teorico sulle forme del romanzo fascista, un romanzo che doveva essere anch'esso realista e vicino agli spazi quotidiani degli uomini. A differenza del progetto architettonico, però, il progetto romanzo – proprio come quello cinematografico – non trovò una piena realizzazione pratica.

Fascism has always had a keen interest in the development of an artistic season that could be an expression of the new Italian political course. Speeches about «the art of the nation» start as early as the first years after the March on Rome, and then continue along the 1930s. The «fascist art» wants to be a profoundly realistic art, close to the faithful story of the people, of their everyday life and new life patterns. In the literary field there was a strong theoretical debate about the forms of the fascist novel, a novel that had to be realistic and close to the daily spaces of men. Unlike the architectural project, however, the novel project – just like the cinematographic project – did not find a full practical realization.

Parole chiave: Arte Fascista, Architettura, Cinema, Romanzo, Fascist Art, Architecture, Cinema, Novel

Antonio Sichera
Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini

Il saggio punta a ricostruire brevemente la storia della santità nella letteratura moderna e contemporanea, isolando alcune esperienze paradigmatiche di rappresentazione della pura bontà nella scrittura letteraria tra la fine del Settecento e il secondo Novecento. Mentre il *Wilhelm Meister* sembra mettere fine ad ogni forma tradizionale di santità cattolica, l'Ottocento di Manzoni e Fogazzaro recepisce il modello eroico della santità morale, intesa come elevazione dal 'basso' dell'esperienza quotidiana. In direzione opposta, sia gli scrittori confessanti novecenteschi come Bernanos (e Green), sia, *in partibus infidelium*, Dostoevskij e Pirandello, così come Roth e Pasolini, disegneranno un modello di santo come soggettività totalmente incarnata.

The essay aims to briefly reconstruct the history of sanctity in modern and contemporary literature, isolating some paradigmatic experiences of representation of pure goodness between the late eighteenth century and the second twentieth century. While *Wilhelm Meister* seems to finish every traditional form of catholic sanctity, the nineteenth century by Manzoni and Fogazzaro incorporates the heroic model of moral sanctity, understood as elevating from the 'below' of everyday experience. In the opposite direction, both twentieth-century confessional writers such as Bernanos (and Green), and, *in partibus infidelium*, Dostoevskij and Pirandello, as well as Roth and Pasolini, will design a model of saint totally incarnated.

Lavinia Spalanca
"Ars poetica". L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico

Intento dell'articolo è quello di indagare l'intreccio di letteratura e arte nell'opera di Leonardo Sciascia, e in particolar modo nella sua produzione lirica, attestata dalla silloge del '52 *La Sicilia, il suo cuore* e da alcuni versi inediti e dispersi. Pur non ascrivibile ad una poetica ben definita – tra ascendenze crepuscolari e suggestioni ermetiche, prosasticità e lirismo – la sua opera in versi è emblematica dell'interesse figurativo dell'autore, come rivela la presenza di una vera e propria iconografia del paesaggio ispirata ai dipinti di alcuni grandi maestri del Novecento – da Chagall a Mirò – o dell'arte sacra – come Benozzo Gozzoli –attraverso i quali lo scrittore dà forma alla sua visione della realtà. Emerge l'affresco di una Sicilia arida e desolata, illuminata a tratti da squarci di luce, che si erge a potente metafora del mondo.

The aim of the article is to investigate the interconnection of literature and art in Leonardo Sciascia, and especially in his lyric production, attested by the 1952 anthology *Sicily, its heart* and some unpublished and scattered verses. Although his poetry is not attributable to a defined poetics – between crepuscular derivation and hermetic suggestions, narrative trend and lyricism – it testifies to the author's figurative interest, as revealed by the landscape representation, inspired by the paintings of some great artists of the Twentieth Century – from Chagall to Mirò – or of sacred art – like Benozzo Gozzoli – through which the writer creates his vision of reality. The portrayal of a dry and desolate Sicily emerges, occasionally illuminated by patches of light, which stands as a powerful metaphor for the world.

Parole chiave: letteratura, arte, Sicilia, Sciascia, literature, art, Sicily

Chiara Tavella
Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»

Spinto dall'interesse per la contaminazione intermediale, Sanguineti si è spesso avventurato nei territori della musica, approdando di volta in volta ai lidi più diversi: la sua attenzione negli anni '90 viene attirata dal repertorio giovanile e dall'arte *underground*. Sulla base dei documenti conservati nella *Wunderkammer* si possono ora leggere le riflessioni contenute nell'articolo *Rap e poesia* e in numerose interviste, ricostruendo così la genesi di *Rap*, lo spettacolo poetico-musicale ideato nel 1996 in collaborazione con Andrea Liberovici, e provando a chiarire le ragioni linguistiche e militanti alla base dell'attenzione del poeta per l'hip hop.

Driven by the interest in intermedial contamination, Sanguineti has often ventured into the territories of music, arriving from time to time in different shores: in the 1990s, he becomes fond of the youth repertoire and the underground art. On the basis of the documents preserved in the *Wunderkammer* it is now possible to read the reflections contained in the article *Rap e poesia* and in many interviews, thus retracing the genesis of *Rap*, the poetic-musical spectacle written in 1996 with Andrea Liberovici, and trying to clarify the linguistic and militant reasons behind the poet's attention to hip hop.

Parole chiave: Edoardo Sanguineti, Andrea Liberovici, Rap, arte underground, underground art

Francesca Tomassini
Su Pirandello critico d'arte

Nell'intervento proposto si indagherà sulle pagine di critica d'arte redatte da Pirandello tra 1895 e il 1896 sull'Esposizione di Belle arti a Roma da pubblicare sul «Giornale di Sicilia». La scelta di analizzare nel dettaglio questi interventi è determinata dalla concordanza di argomento riscontrata negli scritti di Ugo Fleres che pubblicò, a sua volta, una serie di articoli riguardo il medesimo evento, tra il settembre e il dicembre del 1895, su «La Critica» diretta da Monaldi.

Particolare attenzione sarà dedicata, infatti, all'influenza che il sodalizio intellettuale con Ugo Fleres esercitò sulla critica d'arte pirandelliana. I rispettivi scritti aprono la questione su altro punto di contatto fondamentale che merita un momento di riflessione particolare e cioè la teoria critica, già qui riscontrabile, che si basa sul sincerismo, concetto poi abbondantemente spiegato e discusso nell'esperienza editoriale e intellettuale di «Ariel» che nascerà di lì a poco.

In this essay I will analyze the pages of art criticism written by Pirandello between 1895 and 1896 on the Esposizione di Belle Arti in Rome, published in the «Giornale di Sicilia». The choice to analyze these interventions is determined by the concordance of the argument found in the writings of Ugo Fleres who published, in turn, a series of articles dealing with the same event, in «La Critica» directed by Monaldi between September and December 1895.

I will focus particular attention, to the influence exerted by the intellectual partnership with Ugo Fleres on Pirandello's art criticism. The respective writings open the question on another fundamental contact point that deserves further consideration: the critical theory, already found here, based on the concept of sincerismo, is explained and discussed in the editorial and intellectual experience of «Ariel» which will born soon.

Parole chiave: critica d'arte, sincerismo, Fleres, Pirandello, art criticism

Gianni Turchetta
Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»

Il cavaliere e la morte (1988) di Sciascia è un libro di grande intensità. In prima approssimazione segna il ritorno di Sciascia al giallo, quattordici anni dopo *Todo modo*. Ma, fin dall'avvio e dal paratesto, costruisce un gioco di rimandi particolarmente denso fra letteratura e immagine: qui, la celebre incisione di Dürer, Ritter, *Tod und Teufel* (1513), di cui il protagonista, un commissario di polizia chiamato emblematicamente Vice, possiede un esemplare in ufficio. Scritto quando già Sciascia sapeva di essere gravemente malato, *Il cavaliere e la morte* è un thriller metafisico e però al tempo stesso una sintetica *Ars moriendi*, caratterizzata da un laicismo radicale, che rifiuta sia la fede sia l'ateismo, mettendole però anche in cortocircuito con la morte delle ideologie di quegli

anni. Alla collocazione emblematica della vicenda nel 1989, cioè in un futuro molto prossimo, fa riscontro d'altro canto l'assenza di determinazioni spaziali, a ribadire e accentuare la dimensione simbolica. Inoltre, il dissimulato ma pure ben percepibile autobiografismo del romanzo fa tutt'uno con la densità peculiare del suo tessuto intertestuale, dando luogo a una dimensione meta-narrativa dove il discorso sulla letteratura e quello sulla vita si mescolano. E così, proprio davanti alla morte Sciascia riesce sorprendentemente a parlarci non solo della felicità della lettura e della letteratura, ma anche della felicità del vivere, nonostante tutto.

Sciascia's *Il cavaliere e la morte* (1988) is an intense book. Firstly, it marks Sciascia's return to crime novel, fourteen years after *Todo modo*. However, since the beginning and paratext, it creates a particularly dense play of cross-references between literature and image: here, the famous Dürer's engraving, Ritter, Tod und Teufel (1513); the protagonist, a police inspector emblematically called Vice, holds a copy of the engraving in his office. Written when Sciascia was already aware of his bad health conditions, *Il cavaliere e la morte* is a metaphysical thriller and – at the same time – a concise *Ars moriendi* characterized by a radical laicism which refuses both faith and atheism, though questioning them with the death of the ideologies of those years. Despite the emblematic setting of the story in 1989 (that is, in a quite near future), there is no spatial determinations so as to stress the symbolic dimension. Moreover, the concealed yet perceptible autobiography of the novel is strictly intertwined with its intertextual composition; this causes a meta-narrative dimension where literature and life mingle. Thus, and precisely in front of death, Sciascia can surprisingly tell us about the happiness of reading and literature but also about the happiness of life, in spite of everything.

Parole chiave: Sciascia, ars moriendi, punto di vista interno, romanzo giallo metafisico, internal point of view, metaphysical thriller

Monica Venturini
Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci

Nell'articolo si intende analizzare il ruolo di mediatrice culturale e attenta osservatrice dei cambiamenti sociali svolto da Maria Bellonci negli anni che vanno dal 1930 al 1960 circa. Punto d'avvio di tale ricognizione è stata l'indagine svolta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Fondo Ojetti), dove sono conservate alcune lettere della scrittrice ad Ugo Ojetti; e presso la Biblioteca Nazionale di Roma, in cui si trova un fondo a lei dedicato. Il saggio si inscrive in un progetto di ricerca più ampio che ha avuto nel convegno napoletano *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli* (dicembre 2016, Suor Orsola Benincasa) e in quello romano *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento* (aprile 2018, Roma Tre) le prime importanti tappe.

The present study aims at analysing Maria Bellonci and her role of cultural mediator and careful observer of the social changes occurred from 1930 to 1960. The article moves from a survey carried out at the Galleria nazionale d'Arte Moderna di Roma (Fondo Ojetti), where some of her letters to Ugo Ojetti are saved, and from another research at the Biblioteca Nazionale di

Roma where there is an archive dedicated to her. The essays is part of a wider project which started with the conferences *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli* (Naples, december 2016, Suor Orsola Benincasa) and *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento* (Rome, april 2018, Roma Tre).

Parole chiave: Scrittrici, Premio Strega, lettere, mass media, women writers, Strega Literary Prize, letters

Ringraziamenti

Si ringraziano per la gentile disponibilità la Prof.ssa Annalisa Bonomo, il Prof. Alberto Granese, il Dott. Moreno Savoretti e il Dott. Gennaro Volturo.

Finito di stampare
nel mese di settembre 2019
a cura di PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Alberto Granese, *Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)* • Clara Allasia, *«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca* • Maria Silvia Assante, *Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein* • Liborio Barbarino, *Dall'"erba" nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la "princeps"* • Michele Bianco, *Mario Luzi. Dall'"esistenzialismo tragico" all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola* • Marika Boffa, *Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen* • Giulia Cacciatore, *Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet* • Laura Cannavacciuolo, *La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo* • Loredana Castori, *Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura* • Irene Chirico, *La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere "i misteriosi atti nostri"* • Daniela De Liso, *«Poesia che mi guardi». Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive* • Silvia De Santis, *Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»* • Angelo Fàvaro, *Un proletario che si chiama artista: A. Moravia e il '68, a mente fredda* • Sabrina Galano, *La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco: un romanzo storico, un film, una serie televisiva* • Rosalba Galvagno, *La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*[e] • Carla Maria Giacobbe, *Riflessioni novecentesche recepite e tradotte: la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia* • Andrea Gialloreto, *«Materiali da riflessione e da poesia»: «Albergo Italia» di Guido Ceronetti* • Rosa Giulio, *La costruzione del personaggio Serafino nei «Quaderni» di Pirandello* • Salvatore Guarino, *Dossografia di un'immagine pascoliana: «il campetto con siepe e con fossetto»* • Enza Lamberti, *Il decennio "maturo" del femminismo letterario tra innovazioni e limiti* • Valeria Merola, *«Un'arte. Un'arte assolutamente»: primi appunti su Moravia critico cinematografico* • Laura Nay, *Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»: il Novecento di Carlo Levi* • Giorgio Nisini, *Gentilini, De Angelis, Minguzzi: tre saggi d'arte di Pasolini del 1943* • Simona Onorii, *Per una mappa dell'esotico: «La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio* • Maria Pia Pagani, *«La città morta» nel teatro all'aperto del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)* • Marina Paino, *L'occhio di Quasimodo* • Giuseppe Palazzolo, *«Il nostro più grande romanzo del '900». Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni* • Natalia Proserpi, *«Forse la realtà è fantastica di per sé» Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (*Donna di Porto Pim *e* Notturno indiano*)* • Carla Pisani, *Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani* • Valeria Puccini, *La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo* • Lorenzo Resio, *Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante* • Pietro Russo, *L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino* • Annamaria Sapienza, *«Ti racconto una storia». Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena* • Gennaro Sgambati, *Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema* • Antonio Sichera, *Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini* • Lavinia Spalanca, *"Ars poetica". L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico* • Chiara Tavella, *Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»* • Francesca Tomassini, *Su Pirandello critico d'arte* • Gianni Turchetta, *Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»* • Monica Venturini, *Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci*

Discussioni • *Abstracts* • *Ringraziamenti*

In copertina: Paul Cézanne, *Gustave Geffroy*, circa 1895-1896, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay (particolare)

ISSN 1721-3509