



Sentieri della modernità

Da Leopardi a Pasolini

Prefazione di Angelo R. Pugino

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI MODERNE

Intesa editoriale con Carlo Sini

ANNO XIII • 2005

Adelphi Editore

« S i n e s t e s i e »

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

Sentieri della modernità

Da Leopardi a Pasolini

Prefazione di
ANGELO R. PUPINO

PERIODICO ANNUALE

ANNO XIII
2015

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

ISSN 1721-3509

ISBN 978-88-99541-18-7 (edizione cartacea)

ISBN 978-88-99541-19-4 (edizione digitale in formato PDF)

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Caporedattore

Alessandra Ottieri

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Loredana Castori

Domenico Cipriano

Maria de Santis Proja

Gerarda Del Gaiso

Roberta Delli Priscoli

Carlangelo Mauro

Antonella Santoro

Apollonia Striano

Curatore editoriale

Moreno Savoretti

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

UNIVERSAL BOOK SRL

Via Botticelli, 22

Rende (CS)

Maggio 2016

© 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 – info@edizionisinestesie.it

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione c/o

Dott.ssa Alessandra Ottieri

Via Giovanni Nicotera, 10 – 80132 Napoli

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 (spe-

cificando l'annata richiesta) occorre effettuare il

versamento sulle seguenti coordinate bancarie:

IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC

(Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a:

Associazione Culturale Internazionale Edizioni

Sinestesie c/o Dott. Carlo Santoli – Via

Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione

cartacea o in formato pdf – scrivere a [info@](mailto:info@edizionisinestesie.it)

edizionisinestesie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

Letteratura

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMUNT BARANSKI (Università di Cambridge)
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)
BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova)
VITTORIO GATTO (Università di Napoli “L'Orientale”)
ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento)
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
LINA IANNUZZI (Università del Salento)
FRANÇOIS LIVI (Università di Parigi IV “Sorbonne”)
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
GILBERTO PIZZAMIGLIO (Università di Venezia)

Musica

BRUNO GALLOTTA (Conservatorio “G. Verdi” di Milano)
PIERO MIOLI (Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna)
AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

Teatro, Cinema, Arti figurative

MARIA DE SANTIS PROJA (Milano)
ETTORE MASSARESE (Università di Napoli “Federico II”)
PAOLO PUPPA (Università di Venezia)
MATILDE TORTORA (Università della Calabria)

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



Si ringraziano gli Autori, i Recensori e la Prof.ssa Maria Pia Pagani, che hanno collaborato a questo volume. Un particolare ringraziamento va ai Professori Alberto Granese e Angelo R. Pupino.

SOMMARIO

ANGELO R. PUPINO, *Prefazione* Pag. 9

ARTICOLI

MARIA SILVIA ASSANTE, *Prove generali: analisi mimetico-musicale
di Accordi di Eugenio Montale* » 19

MICHELE BIANCO, *Pier Paolo Pasolini e la sua 'rilettura'
de Il Vangelo secondo Matteo* » 37

GIUSEPPE BONIFACINO, *L'inventore del tempo.
Petrarca e i poeti del modernismo italiano* » 67

CARMELA CITRO, *Quello che prende gli schiaffi
di Leonid Nikolaevič Andreev
nella realizzazione scenica di Glauco Mauri* » 85

MARIA DIMAURO, *Il «mesto riso» del flanellista.
Palazzeschi e «l'origine degli scherzi»* » 93

ANGELO FÀVARO, *«Pour revivre ... il faut que je meure»:
D'Annunzio e il paradosso della poesia
ne Le Martyre de Saint Sébastien* » 109

ROSALBA GALVAGNO, *«Rivolgeranno omai dal mare il corso...».
La traduzione di un'elegia triste
e altre risonanze ovidiane nel giovane Leopardi* » 149

ANDREA GAREFFI, <i>Bassani il sogno la vita la morte</i>	» 173
ANTONIO LUCIO GIANNONE, « <i>Lu senza de la vita</i> »: <i>la poesia 'filosofica' in dialetto di Nicola G. De Donno</i>	» 213
ROSA GIULIO, <i>Illuminazioni del Moderno e femminilità eversive nelle Confessioni di Ippolito Nievo</i>	» 229
ALBERTO GRANESE, « <i>Sinestesi</i> » poetico-pittoriche <i>in Gatto e in Sinisgalli</i>	» 259
MATTEO GRASSANO, <i>Da Novaro a Montale.</i> <i>Murmuri ed echi per La casa dei doganieri</i>	» 279
ENZA LAMBERTI, <i>Londra «città misteriosa».</i> <i>Il viaggio tra realtà e immaginazione in Italo Svevo</i>	» 295
ALDO MARIA MORACE, <i>Bernard o Bernari?</i> <i>Note sul carteggio inedito con Alvaro</i>	» 307
ANTONELLO PERLI, <i>Astrazione e realtà. La città di Sbarbaro</i>	» 321
NOVELLA PRIMO, <i>Gli Scherzi epigrammatici leopardiani:</i> <i>traduzione e invenzione poetica</i>	» 335
CARLO SANTOLI, <i>Cromatismi visivi e tonalità musicali</i> <i>nei versi di Carducci, Campana, Rebora</i>	» 353
DARIO TOMASELLO, <i>Il teatro come apocalisse della memoria:</i> <i>note sulla Medea di Corrado Alvaro</i>	» 365
SILVIA ZANGRANDI, <i>La luna c(Ortese). Lune e lumi in alcuni scritti di Anna Maria Ortese</i>	» 375

RECENSIONI

GIUSEPPE VARONE, *I sensi e la ragione, l'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini* (Mariachiara Irenze); GIUSEPPE UNGARETTI,

Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone (Antonio D'Ambrosio); CARLO CIPPARRONE, *Il poeta è un clandestino (I poeti di Smerilliana)* (Carlangelo Mauro); MÁRCIA THEÓPHILO, *Nel nido dell'Amazzonia* (Marianna Scibetta); ALBERTO GRANESE, «*Per guisa d'orizzonte che rischiari*». *Florilegio degli scritti* (Enza Lamberti); PATRIZIA DALLA ROSA, *Lassù...laggiù...Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati* (Arianna Ceschin); LAURA CANNAVACCIUOLO, *Salvatore di Giacomo. La letteratura e le arti* (Vittorio Criscuolo); FRANCESCA FAVARO, *Stagioni (sognate)* (Bianca Maria Da Rif); FEDERICA ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello* (Sara Boezio); ERMANNO REA, *Il sorriso di don Giovanni* (Antonio Fusco); AA.VV., «*Diverso è lo scrivere*». *Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo* (Rosa Maria Monastra)

Abstracts

» 389

Notizie sui collaboratori di questo numero

» 425

PREFAZIONE

Che peso esercita su «Sinestesie» la sua epigrafe? È notorio che le sinestesie consistono nella percezione sincronica di sensazioni appartenenti a funzioni che sebbene diverse si sovrappongono fino a fondersi: la visiva e l'uditiva, la visiva e la tattile, ecc. Nel secondo caso l'esempio è: *luce fredda*. Ma d'altra parte vorrei ricordare anche il «visibile parlare» a cui fa cenno Dante nel *Purgatorio*. Salvo che non si tratta propriamente di una sinestesia, bensì di una sua descrizione. Né dimentico le immagini visive che nella memoria di Marcel, il narratore della *Recherche* di Proust, suscita «il sapore [di un] pezzetto di *madeleine* inzuppato nel tiglio».

Il fenomeno in discussione è dunque ascrivibile a ordini lontani tra loro, da quello neurologico o psicologico a quello retorico ecc. Attenendosi tuttavia a quanto qui interessa, si osserva che come figura di stile la sinestesia è presente nel linguaggio comune come nel linguaggio letterario di ogni civiltà – di qualunque epoca essa sia. Se quindi si circoscrive il campo alla letteratura nazionale, affiora il ricordo del *dolce lume* di Petrarca («Tanto mi piacque prima il dolce lume», *Rerum vulgarium fragmenta*, CXII); oppure, all'altro estremo cronologico, dell'*oscura voce* di Montale («L'oscura / voce che amore detta s'affioca», *Mediterraneo*). Non accidentalmente ho detto Montale. È poeta della *Moderne*, ed io ardirei soffermarmi proprio sul rapporto tra sinestesia e modernità letteraria. Ma tralascio al momento tal sintagma e indugio solo sul suo primo elemento: sul sostantivo. Ma come definire allora la modernità? In che consiste?

Persino un Octavio Paz si domandava una volta: «Cos'è la modernità?» («Il Sole-24 ore» del 17 gennaio 1999). «Innanzitutto un termine ambiguo» soggiungeva: «una parola alla ricerca del suo significato». E si capisce, visto che il suo referente è mutevole. La nozione e i confini cronologici che circoscrive variano infatti in relazione al paradigma assunto. Talché non è mancato chi come Steve Pincus, non il solo peraltro, abbia datato la «modernity» tra la fine del XVII secolo e l'età vittoriana, alla rivoluzione industriale inglese,

avvolgendo nel suo libro inclusivo eventi politici, religiosi, culturali, artistici (1688: *The First Modern Revolution*): tutto.

Se poi si ascolta chi volse l'interesse anche all'attributo che compone il sintagma, ecco il profeta di un futuro che era incominciato già: Baudelaire, si intende. Che spostando il referente del sintagma in avanti dette precocemente inizio a una storia della modernità nelle arti – compresa la letteratura. «L'arte della modernità» scrisse «consiste nel trarre dalla moda ciò che può contenere di poetico [...], di desumere l'eterno dal transitorio». E come la «modernità», opinò ancora, sarebbe il «transitorio», il «fuggitivo», le cui «metamorfosi sono così frequenti», parimenti il «contingente» sarebbe «la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno, l'immutabile». Non per nulla il sintagma in questione non esprime un concetto meramente cronologico. Indica semmai una novità rispetto al passato. E la novità, vista la fluidità del tempo, è per sua natura perimibile.

Baudelaire discuteva nella circostanza di Costantin Guys – oggetto del *Peintre et la vie moderne*. Era lui l'artefice di un'epopea del quotidiano, benché sublimato. Ritraeva teatri, dame a teatro, la *promenade* e altre scene e scenette di vita sociale – non importava se forbita o borghese o popolare. Ma in definitiva nulla che presto, trascorrendo, non dovesse celarsi allo sguardo partecipe del *flâneur dans la ville*. Non solo: Guys illustrò *Les fleurs du Mal*. Ne transcodificò i testi. Le parole. Che, se nel foro interiore implicano l'ascolto, lui le mutò in immagini, materia per lo sguardo. E del pari che lo *Spleen de Paris* – ancora letteratura – *Les fleurs* includevano appunto un brulichio di scene urbane: scene decidue a cui Guy conferiva visibilità. Non governava tuttavia la fugacità. Non poteva. (Chi potrebbe?) Tratteneva però le figure passeggiere che le parole del poeta configuravano innanzi all'occhio della mente. Le fissava nelle sue illustrazioni.

Posto dunque che la sinestesia sia specialmente funzionale alla modernità letteraria, aggiungo che essa venne quasi identificata con l'analogia, a sua volta imprescindibile a Decadentismo e Simbolismo. Basti a tal proposito ragguagliarsi al *Message poétique du Symbolisme*, la monografia di Guy Michaud. La quale, tuttora capitale, sebbene risalga al 1947, si profonde in una documentazione correlativa ampia e inappuntabile. D'altra parte, promuovendo *ipso facto* l'"audizione colorata", nelle *Fleurs du Mal* Baudelaire scrisse: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent». Si tratta del quarto alessandrino di un sonetto celebre, *Les correspondances*, e nessuno ignora, vi s'è accennato già, il ruolo fondativo che con esse ebbe l'autore. Che nei versi successivi accennò a «des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies». Altre sinestesie, tanto che *Les correspondances* fu-

rono denominate proprio *Synesthésies*. Ma domando: possono essere davvero *freschi* i *profumi*? Sono *dolci* gli *oboi*? Sono realmente paragonabili al verde delle praterie?

Parecchi anni dopo sopraggiunse Rimbaud. «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu» proclamò un verso di *Voyelles*. Era un'altra "audizione colorata", conferma di una stessa tendenza. Ed essa solleva di nuovo una perplessità. Sono colorate le vocali? Davvero accendono sensazioni visive o magari olfattive o tattili? Come per gli interrogativi precedenti la risposta è anche ora intuitiva. Eppure le vocali indicate cospirerebbero a un caleidoscopio di tutti sensi. Nonostante accada solo nell'immaginario poetico, nella «hallucination» o nella «illumination» (Rimbaud), nella «sorcellerie évocatoire» (Baudelaire), che le vocali abbiano colore. Salvo che non si trascriva il grafema con inchiostro rosso o verde ecc. Fermo restando che un esercizio orale annullerebbe ogni eventuale coloritura surrettizia.

Chi poi osservi la letteratura nazionale, che non sarebbe peraltro ritagliabile dalla *Weltliteratur*, prenderà atto dell'addensarsi di sinestesie nelle opere dei massimi poeti della nostra modernità – Pascoli e d'Annunzio. Il primo adibirà la figura alla penetrazione della ineffabile realtà circostante. Qualche breve esempio (trascelto a braccio): *tenebra azzurra* («voci di tenebra azzurra», *La mia sera*), *strido di gelo* («strido di gelo che crepi», *L'uccellino del freddo*), *squillo di vetri* («Un fragile squillo di vetri / seguiva quelli ululi tetri», *Notte di vento*). Quanto a d'Annunzio, basti ricordare il *vasto silenzio* («non suono pe 'l vasto silenzio va», *O falce di luna calante*) oppure i *freschi pensieri* («su i freschi pensieri / che l'anima schiude / novella», *La pioggia nel pineto* – ove è tutto un pullulare di odori suoni colori che si intrecciano e sovrappongono).

È questo lo sfondo su cui nell'Irpinia di De Sanctis nacque, e malgrado le difficoltà prosegue intrepido e puntuale il suo corso, un periodico benemerito, che in tempi non troppo estesi ha raccolto una quantità di collaborazioni e consensi. Parlo ovviamente di «Sinestesie». Non per nulla il suo tenace fondatore, Carlo Santoli, tuttora direttore, è tra l'altro studioso di d'Annunzio e di teatro e scenografie sotto la di lui influenza. Circostanza fortuita, questa? Ne dubiterei, atteso che, fin dal suo debutto telematico – anno 2000 –, la rivista si arrogò di «divulgare nel mondo gli Studi sulle Letterature e le Arti Europee: dalla Musica a quelle Figurative»: declaratoria donde sinestesie e modernità traspirano implicitamente complici.

Non dimentico che la funzione di questa "Prefazione" è di introdurre un mannello di saggi letterari. Ma non dissimulo nemmeno che questa funzione debba conferire a quel mannello un senso – quantunque largo. O meglio ancora una cornice. E l'operazione richiederà qualche diligenza, se il materiale

da inquadrare trova asilo in un fascicolo che non è né monografico né diversamente vincolante; e che oltretutto si presenta sotto l'epigrafe impegnativa che conosciamo. Vero è che, apparentemente privo di coordinamento, esso ospita contributi di autori diversi su argomenti diversi, sicché non si può escludere affatto che il loro assemblaggio sia casuale. Già. Ma esiste il caso? Ammettiamo sperimentalmente che non esista. Sarà proprio incongruente, allora, ricercare una *ratio* magari sommaria nell'assemblaggio in discussione? Che a onor del vero non so se sia spontaneo o ispirato alla fonte da un'idea. Salvo che non si pensi a una provvidenza laica – che so? – a una qualche congiunzione astrale. O addirittura al Fato?

Orbene, si è detto sopra che la sinestesia è coesenziale alla modernità letteraria. Ed ora si osserva che secondo la vulgata, posto che la Natura sia una foresta di simboli sibillini (vd. Baudelaire, *Correspondances*); posto che competa al poeta decifrarli; posto ancora che la *correspondance* tra mondo sensibile e mondo spirituale postuli una analogia tra gli stessi, la conoscenza del secondo, inaccessibile ai sensi, avverrà tramite gli elementi che riflette del primo. E si capisce, dal momento che il mondo spirituale è l'Ignoto, l'*Inconnu*, l'abisso indistinto altrimenti indicibile. È questo l'obiettivo strategico da espugnare, poiché in esso, sostiene Baudelaire, fermenta la novità, la modernità («Nous voulons [...] / Plonger [...] / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau», Baudelaire, *Le Voyage*).

Ma si badi: chi faccia un passo indietro non mancherà di notare che un abisso era stato già scandagliato dalla civiltà romantica (Byron, Chateaubriand, Keats, Novalis e nientemeno che l'olimpico Manzoni, con un omicida in cerca di Dio e una Monaca lasciva). E d'altra parte irrompeva sulla scena dell'arte chi non disdegnava di esplorare le profondità dell'anima o della Natura. Alludo a Füssli (*The Nightmare*), al prolifico Turner (*Sunrise with Sea Monsters*), ai vari altri che li affiancarono o seguirono.

Il percorso che intrapresero non distava troppo da un altro parallelo. Il quale menava a una meta abbastanza affollata: il gotico, presagito da Burke e dall'*Enquiry* sul sublime. Penso al *Frankenstein* di una Mary Shelley ancora adolescente, o al *Dracula* di Bram Stoker ecc., mentre gli effetti di un'ineffabile angoscia si sarebbero manifestati visivamente in Munch, che dipinse un urlo spaventoso: *Die Schrei der Natur*. L'abisso in questione aveva assunto un altro aspetto. Da occulte segrete, da un ipogeo tortuoso e tenebroso, da un labirinto oscuro già disillibato, affioravano fantasmi sconosciuti.

Se così sembra evocato un clima culturale che almeno in Occidente fu molto diffuso, presto sopraggiungerà lo specillo di una nuova psicologia: la psicanalisi. Per fissare una coordinata storica (ma senza con ciò elucubrare rapporti genetici)

rammento che Freud, il fondatore, non ignaro della Salpetrière, né di Charcot, sulla soglia di un'epoca fertile di svolte filosofiche, di esperienze artistiche e scoperte scientifiche, pubblicò un'opera epocale come *Traumdeutung. L'Inconnu* si mutava in Inconscio. Si inaugurava allora il Novecento. Né meno funzionale appariva la sinestesia – visto che attende a rivelare nelle equivalenze empiriche che ne sono i simboli, la vita e i tormenti di un mondo misterioso. Quel mondo celato dapprima allo sguardo, ora si insinua confuso effimero volatile sulla scena del sogno. Ove chi muove storie e personaggi è un Altro. È *Le Double*. Ed esso affonda le radici nell'Inconscio, metamorfosi dell'*Inconnu*.

Anche questa è la modernità. Con ciò che di vario comporta.

Ciò premesso, come introdurre i saggi seguenti? Ognuno nella sua singolarità, ruotano tutti attorno alla modernità letteraria, a temi e termini in cui si articola la stessa – posto sempre che se essa si epifanizza nella sinestesia, non si esaurisce tutta in essa e con essa. Né con Simbolisti e Decadenti. Che ravvisarono la missione rituale del poeta nell'intuizione profonda del mistero – se questo avvolge in sé quel ch'è inibito agli occhi nostri ma che in natura si rivela ai sensi. Oltre che alle *Correspondances* alludo alla eloquente dedicatoria di *Più che l'amore*, ove della *Laus vitae* d'Annunzio attesta: «opera per continua metamorfosi su le immagini del mondo visibile trasmutandole in segni luminosi del mistero interiore».

La modernità cui si ragguaglia il materiale raccolto è dunque intesa in un senso piuttosto largo. Ma non tanto che a volte non si possa discernere in essa qualche *fil rouge* che, sebbene esile, appaia non del tutto estrinseco rispetto al ruolo della sinestesia. Si prescindere comunque da un criterio strettamente cronologico. Poiché non si coonesta che la modernità sia quanto è contemporaneo o relativamente recente: condizione difettiva e peraltro innecessaria. Tant'è: restando in area domestica, si ricorda, pur fatti salvi i suoi meriti, il professionale Pratolini? Quanti parlano oggi dell'*engagement*, in verità non solo suo – che un tempo fu garanzia di valore estetico? È oggetto di studio, semmai, materia di storia letteraria, sì, ma estranea ai paradigmi attuali della modernità. Si pensi d'altra parte al Leopardi. Lui sì ch'è moderno. Abbiamo tutti letto lo *Zibaldone*, le *Operette morali* e il resto, e tutti sentimmo che quelle opere immense ci appartenevano, che erano proprio i nostri specchi. E le sentimmo ancora più vicine quando, elusa la pregiudiziale idillica, si è discusso del “pensiero poetante” (sulla scia di Heidegger), della metrica dei *Canti* ecc. Non per nulla «La Ronda», pur edulcorandolo, quel genio titanico, lo indicò come modello di modernità.

Che altro? Non credo di poter annettere troppo al troppo che ho già detto. Tanto più che non oserò recensire gli studi qui riuniti. Mi limiterò a descriverli,

e brevemente, solo per desumerne un senso relativo al periodico a cui furono indirizzati e alla cultura che lo anima. Al di là, beninteso, di un eventuale afflusso forse privo di regia. O regolato semmai, chissà, dalle seduzioni che a latitudini subliminali poteva esercitare la testata.

Viene ora per prima una precisazione che nel contesto dato sembra doverosa. Tra i saggi qui riuniti, che verta esplicitamente sulle sinestesie, menzionandole fin dal titolo, ce n'è in verità solo uno. È di Alberto Granese. Che attentamente indaga le corrispondenze tra linguaggi verbali e linguaggi visivi in Gatto e Sinisgalli – poeti nel caso deputati, dal momento che furono entrambi anche pittori e critici d'arte forniti altresì di dottrina e sapienza teorica. Né sono omessi gli apostoli della figura in causa e più in generale della modernità: i Simbolisti e i Decadenti (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Proust e non solo).

Tutti gli altri contributi sondano vari aspetti della modernità – *milieu* ideale in cui dimora il periodico. E talvolta evocano – magari obliquamente e senza menzionarla – la figura che traendolo a sé gli fa da contrassegno. Si osserverà allora che non appare del tutto dissolta una certa dose di emblematicità se la disposizione alfabetica degli autori assegna la postazione inaugurale all'«analisi mimetico-musicale» degli *Accordi* di Montale. Ove Maria Silvia Assante, esaltandone le «motivazioni musicali», non smentisce che essi siano un «passaggio di impressioni puramente musicali alla parola scritta». Parimenti, se una dimensione figurata può resistere accanto a quella propria, non sfuggirà un lavoro su Carducci, Campana e Rebora, ove Carlo Santoli individua un «itinerario visivo» che si trasmuta nella «tessitura melodica» di parole che nel silenzio della lettura la mente devolve alla oralità.

Ma si badi: fu ancora nel Decadentismo e nel Simbolismo che, celebrando con ciò stesso un ritorno alle origini, la poesia sembrava che senza la musica non potesse sussistere. Questo l'imperativo perentorio, il traguardo da tagliare, la precellenza di cui fregiarsi: la musica. Essa è lo speciale oggetto del desiderio. Possederlo è come ascoltare più che guardare l'*Inconnu*, l'oscuro regno del mistero – posto che secondo il Conti della *Beata riva*, 1900, se «il mistero ha una voce, questa voce è la musica».

Sarebbe pressoché interminabile enumerare quanti, da Walter Pater a Verlaine, Mallarmé e Valéry ecc., mirando a quell'ambita conquista sottoscrissero l'ingiunzione o/e ne furono esecutori. Ne tralascerò dunque i troppi nomi. Data la sua simbiosi con Conti, menzionerò semmai d'Annunzio, che a Pascoli imputava un presunto difetto dell'«elemento musicale» come difetto appunto di «mistero» [1892]. Non solo. Nelle *Vergini delle Rocce*, 1895, innanzi alle «figure» delle tre protagoniste, il narratore confida una propria percezione

sinestetica: «al suono delle loro voci [...] se i tre ritmi al mio udito, erano alterni, alla mia vista erano simultanei e continui».

Non sorprende, allora, lo studio di Angelo Favaro sul d'Annunzio del *Martyre de Saint Sébastien*, tanto più se questo, melodramma con musica di Debussy, è presentato come «arte totale»: tale, cioè, che come i drammi musicali di Wagner rivolgerebbe le scene sia all'occhio che all'orecchio dello spettatore. In un conteso non troppo dissimile, ove nemmeno la parola recitata astrae dall'immagine, né il testo dalla rappresentazione, si collocano poi i contributi di Carmela Citro, sopra un attore e interprete attento alla visualità del corpo e alla cinetica come Glauco Mauri, e di Dario Tomasello sulla *Medea* di Alvaro. E nel suddetto ambito di interessi si potranno delibare pure le pagine di Michele Bianco sulla «rilettura» del Vangelo secondo Matteo eseguita a suo tempo da Pasolini: conversione creativa della scrittura in immagini, che non escludono peraltro la parola. Questa sembra essere la ragione per la quale i saggi appena detti pertengono in fatto se non per calcolo alla cornice ora desunta.

Alcuni altri contributi, ragguagliandosi alla cultura psicanalitica intesa come sopra, indagano su di un elemento costitutivo della stessa. Alludo al sogno e ai suoi legami con l'Inconscio. Ecco dunque le pagine di Andrea Gareffi su *Bassani il sogno la vita la morte*, ove si osservano altresì maschere e sdoppiamenti dei personaggi. Lo stesso blasone psicanalitico motiva le pagine su Svevo offerte da Enza Lamberti, che per suggestione vaglia pure il mistero. Come del resto accade a Silvia Zangrandi, che studiando la Ortese, fa centro sulla luna e i sogni che aizza. Diversamente Antonello Perli (*Astrazione e realtà. La città di Sbarbaro*) indugia sullo sdoppiamento dell'Io in un altro Io, un *Double*, e sullo stato di sonnambulismo del personaggio, un *promeneur* urbano.

Non più in un'area ragguagliabile se pur tenuemente alla sinestesia, ma di nuovo in area leopardiana, si pongono i lavori di Maria Di Mauro, Rosalba Galvagno, Novella Primo. Il primo dei quali discute di Palazzeschi enucleandone «i tratti dell'*homo melancholicus*» come «risvolto del riso», salvo che l'autrice non tralascia nemmeno di coinvolgere nel suo discorso Leopardi, Baudelaire, Nietzsche. La Galvagno compie invece una sottile lettura testuale onde rinvenire tracce di Ovidio nelle opere soprattutto giovanili di un Leopardi intento a costruire un suo «universo (anti)mitologico». Laddove Novella Primo tratta dei di lui 'Scherzi epigrammatici' intesi non tanto come operazione disimpegnata, ma come inizio «della costruzione di una complessa trama critica e poetica». E credo che basterà un astro come Leopardi ad attestare l'attinenza della materia appena scrutinata alla cornice che si adatta a tutti. Chissà tra l'altro che Lucio Giannone non risenta della formula di "pensiero poetante" che fu applicata appunto a Leopardi. Convinto del policentrismo

linguistico e letterario italiano, sicché da tempo studia poeti e scrittori della sua Puglia, egli propone «Lu sensu de la vita»: *la poesia filosofica in dialetto di Nicola G. De Donno*, rilevandovi l'«assoluto nichilismo», una «concezione così totalmente negativa» da ricondurre a mio avviso a un memorabile brano dello *Zibaldone*. Alludo a «Tutto è male».

Alla stessa modernità afferiscono anche i lavori a cui si accenna di seguito. Trattano autori e temi relativi a una declinazione della stessa diffusa nel primo Novecento (con propaggini successive). Alludo a quel coacervo di impulsi novatori concorrenti al modernismo. Soprattutto diffuso nei paesi anglofoni (Woolf, Joyce, James, Conrad ecc.) e francofoni (Proust, Gide ecc.), ma con qualche convergenza anche in Italia (Pirandello, Svevo ecc.), sappiamo che non fu una scuola, né un movimento, ma la tensione di singole personalità, talvolta impastate del verbo psicanalitico (si pensi al sogno di Molly nel finale dell'*Ulysses*), a un rinnovamento delle forme di prosa e poesia, a partire dal romanzo. A tal *milieu* si ragguaglia esplicitamente Giuseppe Bonifacino con il lavoro su *L'inventore del tempo. Petrarca e i poeti del modernismo italiano*. Ma va aggiunto che l'autore tratta pure un concetto complesso come quello del tempo, ampiamente visitato dalla cultura scientifica e filosofica tralatizia e rivoluzionato infine nel Novecento (Einstein, Heidegger ecc.). Talché fa centro su Ungaretti, che Petrarca lo canonizza come «l'inventore della poesia moderna in quanto scopritore della temporalità trascendentale inscritta nella poesia lirica». Conforme pure al clima psicanalitico sembra Rosa Giulio (*Illuminazioni del Moderno e femminilità eversive nelle Confessioni di Ippolito Nievo*), la quale indaga «l'energia labirintica e sfuggente dei desideri affioranti, segreti e profondi, irregolari e contraddittori, negli episodi più significativi ed emblematici del romanzo nieviano». E ancora: va da sé che, salvo il profilo personalissimo dell'opera, all'area modernista sia ascrivibile anche Montale, non fosse che per la sua tecnica del riuso. Sulla quale si sofferma Matteo Grasso (*Da Novaro a Montale. «Murmuri ed echi» per «La casa dei doganieri»*), che esegue un confronto capillare tra i due testi menzionati nel titolo. Infine, pur renitente a rientrare nella cornice proposta (il taglio specifico è di «storia di un'amicizia»), non è tuttavia del tutto estraneo ad essa il contributo di Aldo Maria Morace (*Bernard o Bernari? Note sul carteggio inedito con Alvaro*). Presidente della Fondazione Alvaro, da tempo interroga acribe l'opera di colui che le dà titolo. Il quale, aggiungo, concorrendo a rinnovare la forma del romanzo, appare reclutabile anche lui tra i modernisti italiani insigni.

ARTICOLI

Maria Silvia Assante

PROVE GENERALI: ANALISI MIMETICO-MUSICALE DI *ACCORDI*
DI EUGENIO MONTALE

Chi son? Sono un poeta.
Che cosa faccio? Scrivo.
E come vivo? Vivo.
[...]
Per sogni, per chimere
E per castelli in aria
L'anima ho milionaria.
(*Bohème*, atto I)

1. «*Il teatro e la Vita non son la stessa cosa*»

Nelle prime prove poetiche montaliane ciò che conta è che dall'esperienza dell'ascolto la trasposizione ad un testo scritto si trasformi in conoscenza. A quest'altezza cronologica, quella della primissima esperienza poetica, fra il 1918 e il 1925, l'esercizio poetico di Eugenio Montale infatti consisterà in una progressiva presa di consapevolezza dell'indipendenza della parola. Perché ciò avvenga è come se il poeta avesse bisogno di abbracciare le impressioni dell'ascolto per poter caricare le parole di musica, una musica che ancora non ha riconosciuto come parte costituente della propria parola poetica. E, nel viaggio che porterà ad una scoperta del valore intrinsecamente musicale della sua poesia, al di là della semplice citazione musicale, importante è tener conto di *Accordi*. La raccolta, pur non godendo della simpatia della critica, è interessante proprio per il suo essere ad uno stato grezzo. Concordando infatti con il parere negativo espresso circa il suo valore lirico è invece possibile rivalutarla considerandola sotto un altro punto di vista: quello tecnico-musicale. Se infatti fra musica e poesia esiste un punto di non coincidenza che distingue le due arti,¹ quel punto si trova sul piano del significato. Il tentativo di Montale allora sarà quello di trasformare

¹ Cfr: V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2001.

le parole in note e di assecondare il loro suono nel comporre. Il risultato non sarà ancora ben calibrato, anche perché spesso, in questo esercizio, proprio il senso totale ne risulterà alterato a favore di una costruzione che imita, più che la melodia, l'armonia, la costruzione, la tecnica musicale. Gli ingredienti ci sono tutti per soddisfare quel "bisogno di musicalità" così forte nel Montale del *Quaderno Genovese*, ma sono ancora mal dosati: i componimenti infatti sono imperfetti e immaturi sul profilo lirico ma ottimi esercizi di tecnica musicale. Tenendo conto di ciò: *Accordi* è la prima raccolta di poesie di Montale, elaborata fra il 1918 e il 1920. Le liriche che la compongono sono sette come le note, ed ognuna è rappresentante di una voce strumentale: *Violini*, *Violoncelli*, *Contrabbassi*, *Flauti-Fagotti*, *Oboe*, *Corno inglese* ed *Ottoni*. La raccolta vide la luce sul secondo numero della rivista «Primo Tempo» (a cura di Giacomo Debenedetti, Mario Gromo, Emanuele F. Sacerdote e Sergio Solmi) il 15 giugno 1922². Dopo questa prima apparizione, seguendo anche il consiglio di Solmi³, il quale riteneva fossero troppo evidenti in essa «motivi decadenti e crepuscolari»⁴, Montale, deciderà di non inserire *Accordi* in *Ossi di seppia*, salvando solo *Corno inglese*. Ridondante di citazioni musicali, direttamente ispirata dall'assidua frequentazione dei libretti d'opera, *Accordi* risulta però essere un vero e proprio esercizio di transcodifica, una ingenua pretesa di imitare gli strumenti musicali e di tradurre «un puro significante musicale in un significato verbale»⁵. Nel corso del tempo Montale terrà a sottolineare che questa operazione di montaggio, questo gioco combinatorio di ricordi musicali non è mai studiato a tavolino: esso sarà sempre il frutto di un casuale riaffiorare alla mente di situazioni e motivi fusi insieme dal vivere, materiali che poi diventeranno occasioni⁶. *Accordi* va così preso come un esercizio, gioco di un Montale *en travesti*. Il sottotitolo della raccolta è infatti «(Sensi e fantasmi di una adolescente)». Il concerto interiore esposto non è quello del

² Recuperati solo nel 1960 in «L'Espresso.Mese», a1, n.6, Roma pp.88-89, a cura di G. SPAGNOLETTI e poi in *Accordi & Pastelli*, Scheiwiller, Milano, 1962, dove gli *Accordi*, seguiti da *Musica sognata*, sono alternati a 4 disegni.

³ Una piccola annotazione. Nonostante la critica a Montale, anche S. Solmi rimarrà affascinato dalla tematica musicale e alle straordinarie connessioni proustiane che essa può innescare. *Organetto*, pubblicato a ridosso degli *Ossi*, nel 1924, è prova evidente di questo e del generale clima filo musicale dell'epoca. S. SOLMI, *Poesie, meditazioni e ricordi*, to. I, in Id., *Poesie e versioni poetiche*, Adelphi, Milano 1983, p. 6.

⁴ Lettera di SOLMI inviata da Torino ad E. Montale, 21 gen. 1923, conservata nell' Archivio Solmi, Milano.

⁵ A. MARTINI, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, «Versants: Litterature italiennes contemporaines», n.11, 1987, p. 116.

⁶ *Ibidem*.

poeta (e non è neppure un mondo al quale il poeta tenta di accostarsi impostando la sua voce in *Falsetto*) ma è quello di un io femminile nei cui panni si mette l'autore ma che allo stesso tempo serve all'autore per distanziarsene. Dopo aver fatto "cantare" i sette strumenti, Montale pone in epilogo una vera e propria didascalia teatrale: «Unissono Fragoroso di Istrumenti: Comincia lo spettacolo della Vita». Nella ricerca, lavoro della critica alle volte estremamente fantasioso, delle ascendenze e delle assonanze con l'ispirazione primaria di versi, parole e motivi della poesia di Montale, suggestiva è la corrispondenza, rilevata da Aversano⁷, di questa didascalia con il tema esposto da Tonio nell'aria del Prologo dei *Pagliacci* di Leoncavallo. In quest'aria, manifesto verista, che apre l'opera, Tonio è Prologo che, dinanzi ad un sipario abbassato, espone le intenzioni dell'autore alla luce delle quali dovrà essere inteso tutto il dramma. Tutto ciò che l'autore metterà in scena non è falso come si crede,

L'autore ha cercato invece
pingervi uno squarcio di vita.
Egli ha per massima sol che l'artista
è un uom,
e che per gli uomini
scrivere ei deve.
Ed al vero ispirarsi.
Un nido di memorie
in fondo a l'anima cantava un giorno,
ed ei con vere lacrime scrisse,
e i singhiozzi il tempo
gli battevano!

Gli *Accordi* di Montale sono il preludio, l'Ouverture a quello che sarà lo spettacolo della vita che è al di là dei versi ma anche a quella vera vita, secca e decisamente non così melodrammaticamente sentimentale, protagonista dei versi degli *Ossi*.

«Ascoltate» chiede Tonio al pubblico (come Montale ne i *Limoni* «Ascoltami») e termina «Andiam. Incominciate!» rientrando dietro le quinte e lasciando che il sipario si apra sulla vicenda. Anche Montale termina i suoi *Accordi* con un enunciato che è un vero e proprio gesto teatrale: «Comincia lo spettacolo della vita», gesto che accompagna l'apertura del sipario sui suoi versi successivi, sugli *Ossi di Seppia*. Se stiamo parlando di meccanismi memoriali, non possiamo trascurare il fatto che l'aria successiva a quella del Prologo sia:

⁷ M. AVERSANO, *Il melodramma e la genesi degli "Ossi di seppia"*, in ID., *Montale e il libretto d'opera*, Ed. Ferraro, Napoli 1984, pp. 35-39.

«Un grande spettacolo a ventitré ore». Incomincia lo spettacolo che Canio terrà a sottolineare non essere la stessa cosa della Vita, che nel proseguo dell'opera risulterà essere ben più drammatico.

Dicevamo all'inizio che per Montale si tratta di gioco. Introducendo gli *Accordi* con la dicitura «Sensi e fantasmi di una adolescente» il poeta si pone in una posizione di spettatore, di chi si ritiene coinvolto in quello che sta cantando come di chi sta recitando una parte che in fondo non gli appartiene pienamente. È una adolescente il cui sentire è raccontato attraverso la voce di una serie di strumenti che realizzano un doppio gioco straniante: una voce di donna resa da un uomo, io-poetante, attraverso le voci di diversi strumenti musicali. Attraverso lo schermo di questo io femminile Montale tenta un impossibile e funambolico accordo non solo fra i diversi strumenti, rivelatori dell'essenza, ed il cuore, ma anche un illusorio accordo fra l'io ed il tutto.

2. Prova a sezioni: le voci degli strumenti.

Nell'insieme la raccolta si presenta come una prova generale di temi che saranno portanti nell'opera di Montale che Biasin così riassume: «attesa del miracolo, positivo vs negativo, grigiore del quotidiano e leggerezza dell'immaginazione, rapporto con la natura, introduzione del tu»⁸.

La prima poesia *Violini* è una vera e propria aria di melodramma: una riflessione a voce spiegata, monologo in prima persona in cui l'io lirico, l'adolescente, espone il proprio sentire nei confronti del mondo. Protagonisti sono un futuro carico di promesse e di scelte ancora da compiere e l'attesa di un prodigio che forse può nascere, paradossalmente, solo in assenza di certezze. Di fronte alla luce nuova del giorno «non so più volere né disvolere» (Eco del *Quaderno Genovese*: «che cos'è quest'empito di sensazioni e di voci che chiede un esito in me? La somma delle mie possibilità, forse...; fors'anche delle mie probabilità») e questo non sapere è un inno alla leggerezza del vivere al di là di una scelta. E nell'incertezza è forse «la più vera ricchezza». L'indecisione di questi anni non è ancora caricata dell'ansia del domani, l'assenza di forma, tratto tipico dell'adolescenza, non è letta in negativo ma come potenzialità infinita di chi ancora non sa cosa sarà, di chi può vivere ancora solo delle proprie fantasie. «Solo/m'è dato il miracolo del giorno,/ o cuore fatto muto,/scordare

⁸ G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, il Mulino, Bologna 1985, p. 22.

gioie o crucci,/ed offrirti alla vita/tra un mattinare arguto/di balestrucci!»⁹. Fondamentale perché il prodigio possa realizzarsi è l'oblio: di fronte al miracolo del giorno il cuore, fattosi muto perché "scordato", può svuotarsi da tutto per accogliere la vita.

Il motivo dell'oblio attraversa anche la seconda lirica. Sono i *Violoncelli*, tenori, che rispondono all'interrogazione dell'io la cui voce è stata affidata a quella sopranile dei violini: «[...] sarai/ rifatta dall'oblio, distrutta dal ricordo,/creatura d' un attimo.» E' un invito a fondersi panicamente con la natura attraverso un'estraniamento da sé che permette all'animo, rifatto nuovo dall'oblio¹⁰, di accordarsi al ritmo di gioia della natura. Siamo di fronte ad uno dei pochissimi se non l'unico momento in cui viene paventata questa possibilità. L'incipit di *Violoncelli* ed il continuo motivo della richiesta di ascolto è un richiamo ai versi del libretto oltre che a quelli già citati dei *Pagliacci*, dell'*Iris* di Mascagni (verista, come Leoncavallo) che, come ricorda la Tordi Castria¹¹, è riferimento necessario anche per la poesia *Forse un mattino andando* che è figlia, per contenuto e forma, di questa lirica. La differenza fondamentale fra queste due è l'evoluzione del pensiero che le accomuna. Abbandonarsi al suono dei violoncelli, che dichiarano essere «l'amore ascolta!», significa riuscire a calarsi «nel Centro/ delle parvenze.(ti rinvole il Niente)»¹². Ma cogliere il Nulla (maiuscola traccia simbolista-crepuscolare) è una scoperta, come rileva Luperini «non drammatica» che coincide «con una leggerezza quasi nietzschiana del vivere, capace di vanificare le sovrastrutture ideologiche che impediscono l'adesione al ritmo elementare dell'esistenza».¹³

Segue un'ammonizione modulata dal timbro scuro e severo dei *Contrabbassi*¹⁴. L'animo della «viaggiatrice spersa» è riportato a terra entro «codesti» confini, sempre gli stessi, reali e presenti *hic et nunc*, pareti chiuse attorno a «necessità crude». Il concetto rivela una forte vicinanza del pensiero montaliano alla filosofia di Botroux: la necessità è ciò che si oppone al miracolo,

⁹ E. MONTALE, *Violini*, in ID., (a cura di G. ZAMPA), *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2007, p.793.

¹⁰ Motivo dell'oblio, fonte di ricchezza, assai caro a Montale dagli *Ossi* in *Clivio* «si dismemora il mondo e può rinascere» fino a *La Bufera* in *Voce giunta con le folaghe*.

¹¹ R. TORDI CASTRIA, *Montale europeo: Ascendenze culturali nel percorso montaliano da "Accordi" a "Finisterre"*(1922-1943), Bulzoni, Roma 2002, p. 37.

¹² MONTALE, *Violoncelli*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 794.

¹³ R. LUPERINI, *Commentando Corno inglese*, in ID., *Montale e l'allegoria moderna*, Liguori, Napoli 2012, p. 93.

¹⁴ MONTALE, *Contrabbassi*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 795.

miracolo che la fantasia può cogliere solo al suo esterno. Invano però la fantasia potrà far evadere la ragazza e condurre fuori i «limiti del Brutto»¹⁵.

Ma l'io torna a parlare per sé e ricorda: la musica può rompere la monotonia delle crude necessità, può essere capace di innescare una fantasia che illumina sinesteticamente il buio della notte interiore. Questo quanto cantato dalla sezione dei legni: *Flauti-fagotti*.

Una notte, rammento, intesi un sufolo
bizzarro
che modulava un suo canto vetrino.
non v'era la luna: e pure quella nota
aguzza e poco buffa siccome una fischiata di ottavino
illuminava a poco a poco il parco
(così pensavo) e certo nel giardino
le piante in ascoltarla
si piegavano ad arco
verso il terreno ond'ella pullulava;
e a questa ciarla
s'univano altre, ma più gravi, e come
bolle di vetro luminose intorno
stellavano la notte che raggiava,
di contro al cielo buio erano sagome
di perle,
grandi flore di fuochi d'artificio,
cupole di cristallo e nel vederle
gli occhi si abbacinavano
in un gaio supplizio!
Esitai un istante: indi balzai
alla finestra e spalancai le imposte
sopra la vasca sottostante; e tosto
fu un tuffarsi di rane canterine
uno sciacquare un buffo uno svolio
d'uccelli nottivaghi;

¹⁵ «Quando si considera un'opera d'arte nella sua purezza le consuete parole di bello o brutto perdono ogni significato. Bello o brutto sono riferimenti a convenzioni di giudizio, ad abitudini poltrone della nostra sensibilità che si addormenta e non vuole addestrarsi a nuove esperienze. L'opera d'arte che non ci richiede sforzo di collaborazione interna e si culla nell'accidia è bella; brutta nel caso opposto: se vuole essere penetrata, rivissuta con sforzo, e come ricreata da noi. Misera! Dinanzi ad un'opera di pura intuizione che si esteri senza compromessi vigliaccherie ponti di comunicazioni e salvataggio, una cosa sola può dirsi: Ecco un'opera che io comprendo (traduci che sento) oppure non comprendo quest'opera. Ma rispettarla in tutti i casi: per essere a suo tempo rispettati» MONTALE, *Quaderno genovese*, in ID. (a cura di G. ZAMPA), *Il secondo mestiere: arte musica e società*, Mondadori, Milano, 2006, p. 1337.

ed improvviso
uscì da un mascherone di fontana
che gettava a fior d'acqua il suo sogghigno,
uno scroscio di riso
soffocato in un rantolo
roco
che l'eco ripetè
sempre più fioco
e allora il buio si rifece in me¹⁶.

La poesia è un esempio di impressionismo verbale il cui tema è il ricordo di una notte illuminata dal suono di uno «sufolo bizzarro» capace di far piegare, alla maniera di Orfeo, le piante in un inchino reverenziale. L'accostamento dei due strumenti, i primi dal suono acuto e leggero ed i secondi dal suono grave e borbottante, produce un dialogo in cui, chiasticamente, il suono acuto ha effetto sulle cose della terra (illumina i giardini, piega le piante) e quello grave su quelle del cielo (riempie di stelle la notte). Nel testo, il più scorrevole e disteso della raccolta, intervengono le voci di molti altri strumenti reali (sufolo, ottavino) e naturali (un tuffarsi di rane canterine, svolio di uccelli notturni, il sogghigno di una fontana, lo scroscio di un riso), tutti accomunati dall'essere "fiati" dell'orchestra o della natura. Il soffio, fiato che modula i suoni dei diversi strumenti, è reso attraverso espedienti fonetici: per il suono dello zufolo, che è simile a quello di un fischio, la fricativa alveolare sorda [s] e doppia sonora [zz]; per la «buffa» «fischia» di ottavino la fricativa labiodentale sorda [f] che simula il soffio. Ma gli espedienti fonetici servono a "suggerire" impressioni che appartengono anche ad altri sensi: il suono caratteristico del fagotto non è nascosto fra le lettere, non lo ascoltiamo ma lo vediamo. Alla «ciarla» dei flauti «s'univano altre, ma più gravi» quelle dei fagotti. Qui si realizza quell'ideale di poesia impressionista teorizzata nel *Quaderno genovese*. Il suono è letteralmente dipinto: le note cantate dai fagotti sono bolle di vetro che stellano la notte, sagome di perle, fiori di fuochi d'artificio, cupole di cristallo, immagini sferiche e scoppiettanti che simulano il suono gonfio, pieno e staccato dello strumento. Ed il suono delle parole non imita altri suoni ma l'atto del dipingere, la pennellata (la doppia [l] di bolle, luminose che stellano) ed il picchiettato che serve a realizzare macchie di colore puro (i gruppi consonantici di *contro*, *perle*, *grandi*, *artifizio* *cristallo* vederle suonano come piccole esplosioni).

¹⁶ MONTALE, *Flauti-Fagotti*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 796.

Sono suoni che si vedono, siamo di fronte ad uno spettacolo per le orecchie e per gli occhi che « s'abbacinavano/ in un gaio supplizio!» ossimoro dissonante che chiude il periodo che ci prepara alla dissoluzione del sogno che svanisce non appena l'io lirico apre le finestre «e allora il buio si rifece in me». L'epifania luminosa, innescata dalla musica, produce un effetto incantatorio, e rappresenta una breve ed effimera possibilità per il soggetto di farsi «creatura di un attimo». La musica sognata dà l'illusione di poter sollevare (non squarciare) il velo delle apparenze del mondo attraverso cui poter sbirciare senza possibilità di poter avere una rivelazione duratura.

Azzardo un'ipotesi. L'importanza che Montale dà all'ipotesi e alla collocazione dei testi soprattutto in *Ossi di seppia* può consentire al critico di considerare significativa anche la posizione che ciascuna lirica occupa all'interno di una raccolta. Se ci fermiamo alla quarta poesia di *Accordi* e cambiamo prospettiva le diverse liriche potrebbero comunicare fra loro sincronicamente. Come abbiamo inizialmente specificato l'io lirico è una donna che coincide solo parzialmente con l'io poetante. Il canto dell'adolescente è a voce sola ma in *Violoncelli* interviene una voce diversa, maschile e tenorile, che si rivolge ad essa e con essa stabilisce un dialogo. *Contrabbassi* cala la situazione nella realtà concreta. Infine in *Flauti-fagotti* l'io ritorna a cantare in prima persona ma di un tempo ormai trascorso, il tempo di un ricordo. L'articolazione delle quattro liriche ricorda, prese in successione, quella di un importante elemento strutturale dell'opera dell'Ottocento, la "solita forma". La "solita forma" è un modo convenzionale per chiamare la struttura quadripartita dell'aria da duetto ottocentesca. Il dizionario musicale definisce aria una composizione vocale melodica in forma chiusa articolata in forma strofica. L'aria è una parentesi musicale sospesa caratterizzata da varie stanze con più temi, cantata da una sola voce o da due. Quando si tratta di duetto essa è articolata in quattro parti: scena o tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta. A ciascuna sezione corrisponde una situazione che può essere a sua volta statica o dinamica. La scena o tempo d'attacco, quando c'è, introduce, con un brano strumentale o tramite recitativo, la situazione di partenza e prepara a quanto verrà esposto successivamente. Il tempo cantabile è caratterizzato da un canto contemplativo e lento in cui le due voci, solitamente soprano e tenore, esprimono il proprio sentire circa la situazione di partenza ed è un tempo statico. Il tempo di mezzo, tempo dinamico e nella maggior parte dei casi strumentale, riporta il personaggio alla realtà che irrompe prepotente. La cabaletta è l'ultima sezione eseguita in tempo veloce in cui le due voci cantano in simultanea: è un momento di contemplazione del sentimento ma proiettato verso il futuro ed in cui vengono riproposti i vari temi già esposti. L'unisono

delle voci è l'armonico incontro delle intenzioni dei due personaggi e dei loro sentimenti corrisposti. Molti sono i punti di contatto con quello che fa Montale. Non si parte dal tempo d'attacco, solitamente facoltativo, ma direttamente dal Cantabile in cui i *Violini* cantano la parte della soprano, ed infatti a loro è dato il compito di replicare la voce della ragazza, ed ai *Violoncelli* quella del tenore. Il Tempo di mezzo è affidato a *Contrabbassi*, lirica che presenta la realtà entro cui è bloccato concretamente l'io lirico e che ne condiziona l'agire ma anche voce grave che si oppone alla realizzazione del duetto d'amore. È la volta della Cabaletta *Flauti-Fagotti* che espone un tentativo di unisono della voce dell'io con quella della Natura, infatti gli strumenti del titolo sono due, uno acuto e femminile l'altro grave e maschile (fusione resa anche attraverso il coinvolgimento contemporaneo di due sensi, quello della vista e dell'udito), conclusione ideale di un duetto d'amore. Ma si tratta di un duetto impossibile, tema proprio di *Corno Inglese*. Riepilogando: Il tempo Cantabile consta di A, assolo del soprano (*Violini*) e B, assolo del tenore (*Violoncelli*), tempo di mezzo C (*Contrabbassi*) e Cabaletta AB (*Flauti-Fagotti*). *Flauti-Fagotti* rappresenta però un momento, illusorio e breve, di fusione pànica tentata o possibile solo nel tempo del ricordo e di cui *Corno inglese* potrebbe essere la versione in negativo A'B' (infatti il tema è lo stesso: il concerto della natura a cui non può partecipare il cuore).

In questi anni Montale non è nuovo alla composizione di poesie in cui l'intento mimetico musicale si riflette non solo sul piano dei contenuti ma anche su quello della struttura. Ne è un esempio *Musica silenziosa*, poesia contemporanea agli *Accordi*; che vale la pena osservare in quanto realizzazione di una sovrapposizione di una forma musicale ad una lirica-verbale. *Musica silenziosa*, che presenta in calce data e luogo di composizione («Monte Loner ott 918»), che mai ha trovato posto nel corpus montaliano se non come «*Poesia dispersa*», rappresenta un ulteriore tentativo di far convergere poesia e musica. Debenedetti in una lettera a Montale del 1922¹⁷, commentando le liriche *A galla* e *Musica silenziosa* le ritiene non all'altezza delle potenzialità degli *Ossi*, queste sue prove sono solo «esperienze tecniche raffinatissime». Ed è proprio un gioco di abilità quello in cui si cimenta Montale in queste poesie «preistoriche». *Musica silenziosa* è dunque un «Minuetto di sensazioni» dove contenuto e forma sono funzionali l'uno all'altra nel replicare in maniera pressoché perfetta i modi dell'omonima forma musicale nella sua forma più antica.

¹⁷ G. DEBENEDETTI, 29 dicembre 1922 Torino, fascicolo 6, Fondo Pavese, riportata in M.A. GRIGNANI, *Due poesie inedite di E. Montale*, «Strumenti critici», 1973, n 21-22.

La forma del Minuetto[preclassica] in origine binaria [...] si compone di due periodi ognuno di otto misure che vengono integralmente ripetute (segno di ritornello); il primo periodo nel tono fondamentale [...]il secondo periodo a itinerario tonale opposto e con cadenza finale in tono. Segue il II Minuetto, formalmente uguale al primo soltanto diverso nel tono e nel modo¹⁸.

Il confronto con la poesia rivela molte somiglianze. *Musica silenziosa* si articola in due sezioni (1-2), la prima composta di due strofe e la seconda di due più una terza che funge da cadenza (o da trio). Nella prima parte il tema della prima strofa è la descrizione del «Minuetto di sensazioni/ lietezza ed insieme dolore» nel quale suono il cuore si trastulla, la seconda sviluppa la domanda senza risposta relativa alla sostanza di cui si compone il minuetto «Facezie inezie/ illusioni?». Nella seconda parte la prima strofa è identica alla prima della prima parte ma modulata in minore (il tempo incalza il minuetto che non si oppone al suo scorrere ma che suona stonato, quasi «per dispetto»). La seconda strofa è una eco interrogativa¹⁹ della sua corrispondente della prima parte: «Dolcezze tristezze/ fantasie?». L'ultima strofa, che sembra quasi far ricominciare la lirica da capo, porta a compimento, riprendendo i temi prima esposti, come una cadenza o come un trio (terza parte del minuetto più breve, simile per temi differenziata dal resto perché suonata da soli tre strumenti), tutto quanto lasciato sospeso fino ad ora : «qualcuno c'è che indovina» il senso «amaro/profondo» del minuetto che suona come funerea «elegia/ di tutte le speranze nate morte». Un' ulteriore osservazione rivela altre assonanze, questa volta con la forma più evoluta del minuetto, quella classica dove

Ad una prima parte di 8 o 16 battute [...] che deve essere sempre ripetuta (segno di ritornello!), fa seguito una seconda parte assai più ampia, modulante, in cui vengono sviluppati gli elementi tematici della prima [...]²⁰

La prima parte della poesia è infatti composta di 16 versi [8+8], la seconda di 20 versi [8+6+6] Lo stesso ritornello è presente nella continua ripetizione ai vv. 1, 5, 9, 22 del sintagma «minuetto di sensazioni». Un esercizio di stile, anche per il vasto campionario di combinazioni rimiche, «che non sappia di

¹⁸ R. NIELSEN, *Le forme musicali*, Bongiovanni ed., Bologna 1961, p. 179.

¹⁹ Senza contare che la vecchia forma del minuetto è madre di quella che sarà poi la forma interrogativa musicale per eccellenza, lo Scherzo, movimento della forma sonata, formato da tre momenti musicali, il primo “domanda”, il secondo “risposta” ed infine la riesposizione ampliata del tema.

²⁰ NIELSEN, *Le forme musicali*, cit., p.181.

nulla/ e che dica tutto lo stesso», «un rigagnolo di suoni/ stentati», ma fine a se stesso e macchinoso.

Ritornando agli *Accordi*: Tra *Flauti-Fagotti* e *Corno inglese* vi è *Oboe*. Ancora una volta tutto quanto descritto è una favola, una realtà immaginaria o realizzabile solo nell'arco della durata di uno spettacolo musicale, magica sospensione dalle cure del mondo. L'*Oboe* è lo strumento che accorda l'orchestra, lo strumento più simile a quello che potrebbe essere Dio secondo il vecchio Montale del 1979 «che dà il la agli altri strumenti/ma quel che accade dopo può essere l'inferno»²¹. Il «la» dell'ooboe è il segnale di un inizio. E' come se tutto quanto esposto fino ad ora fosse uno spettacolo avvenuto su un palcoscenico a cui un io, spettatore (il poeta Montale?) assiste con un sorriso sornione di chi si sorprende ad aver creduto ad una favola («e nasce nei nostri occhi un po' stupiti / un sorriso senza perché»²²). L'ooboe ha funzione di accordo fra quanto esposto fino ad ora ed è segnale positivo di un nuovo cominciamento quello di cui il *Corno inglese* canterà il preludio e la fine insieme ed infine gli *Ottoni* canto del cigno della giovinezza²³. Le voci di bronzo degli ottoni risuonano, con un rimo di fanfara, nella giovinezza, «primavera fuggevole», «letizia breve», ed il loro suono è ancora capace di spazzare via, come una brezza, i «torbidi occasi» per dar spazio agli arcobaleni. Ma l'incanto è ancora una volta breve. Nella parte finale di *Flauti Fagotti* l'io lirico, attratto dallo spettacolo di una natura danzante spalanca le imposte della finestra per poterne prendere parte. Ma basta questo gesto a far ripiombare «il buio in me», a rompere l'incanto di una possibilità irrealizzabile, quell'accordo fra l'io ed il mondo, fragile come una «gran bolla di cristallo». Ritorniamo così alla «non scelta», all'immobilità, alla vita vissuta in apnea di *Elegia*²⁴, pre-accordo del 1918, in cui per godere dei «rabeschi», delle forme, delle immagini che ci circondano, per sentirsi parte dell'accordo l'unica possibilità è «Non muoverti», unica possibilità di resistenza e non ancora «tormento» e «delirio d'immobilità»²⁵, e già forte è la consapevolezza che «tutta questa finta realtà/ scoppierà/ forse».

«Il teatro e la Vita non son la stessa cosa» dice Canio il pagliaccio nell'opera di Leoncavallo, un proclama che sembra annullare quanto esposto da Prologo: l'autore intende il proprio dramma, tratto da un fatto di cronaca, rappresentazione di «uno squarcio di vita» mentre Canio, protagonista im-

²¹ MONTALE, *L'ooboe*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 798.

²² MONTALE, *L'ooboe*, ivi, p. 680.

²³ MONTALE, *Ottoni*, ivi, p. 800.

²⁴ MONTALE, *Elegia*, ivi, p. 784.

²⁵ MONTALE, *La Vasca*, ivi, p. 602.

merso nella vicenda (persona e personaggio) sa che teatro e vita non possono essere la stessa cosa, il teatro è «una finta realtà». La loro coincidenza non può che portare ad un finale tragico, ad un «unissono fragoroso». Nel finale della raccolta, dopo che ogni strumento/famiglia di strumenti ha esposto il proprio tema in assolo, l'orchestra tenta un assieme che non ha nulla di armonico, è fragoroso ed è come la vita al di là della bolla dell'adolescenza, composta da ognuno di quei temi suonati contemporaneamente, fusa, aggrovigliata, disarmonica e dissonante. (Non a caso negli *Ossi* protagonista è proprio la «totale disarmonia con la realtà»). La musica può tentare di ricostruire un'immagine di quell'infanzia persa, di valicare ingenuamente la distanza fra io e mondo ma quello che a Montale sarà presto chiaro è che quello che è stato, in questi versi, tentativo di *Accordo*, è Teatro e non Vita²⁶.

3. Assolo di Corno Inglese

Corno inglese è un tassello perfettamente posizionato all'interno del ponderato meccanismo della seconda sezione di *Ossi di seppia*, *Movimenti*. In questa sezione Montale raccoglie quanto resta dei motivi ispiratori precedenti e prepara il terreno per la sezione successiva, gli *Ossi* veri e propri²⁷. Se gli *Accordi* vengono messi presto da parte, rimane però un segno del loro "passaggio" incarnato in *Corno inglese*, poesia in cui si registra uno spostamento, se vogliamo proprio un movimento, in avanti della poetica montaliana «verso un preciso ambito visionario rivelatore e risolutore ad un tempo»²⁸: ultimo tentativo di affidare alla musica la possibilità di ricucire la frattura, che risulterà essere insanabile, fra oggetto e soggetto. La poesia, in origine *Corni Inglesi*, la cui redazione fra il 1916 ed il 1920 la renderebbe la più antica degli *Ossi*, è un compendio di toni e temi della raccolta di provenienza, di motivi ed espedienti musicali, che si riversano nel ritmo e nel metro, carico di una

²⁶ Quella esposta in *Pagliacci* è una posizione antiletteraria, verista che toglie al melodramma tutto ciò che era eccesso romantico e mitico, che sceglie una scena povera, rurale, dimessa come quella del Puccini della *Bobème*, a cui i versi degli *Ossi* dovranno moltissimo

²⁷ In una lettera a Massimo Mila dell'8 ottobre 1946 e riportata in M. MILA, *Con Montale in un palco all'opera*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Mondadori, Milano, 1996, p. 1795, Montale si lamenta della critica incapace di comprendere la musicalità intrinseca degli *Ossi*: «ferma al vecchio cliché: poco canto, poco spirito musicale, assenza di sentimenti ... Circa tutto il contrario del vero ... ti pare? E questa è la critica più favorevole!!».

²⁸ M. FORTI, *La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1974, p.62.

tensione che vedrà realizzazione in tutta la produzione montaliana seguente. Eccone il testo:

Il vento che stasera suona attento
– ricorda un forte scotere di lame –
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e che muore
nell'ora che lenta s'annerà
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.²⁹

Ciò che per primo salta all'occhio è il lungo periodo che si articola fino ad un unico punto fermo nel finale³⁰, come trasmesso da un unico soffio del vento e all'orecchio la corrispondenza, perfettamente circolare, fra incipit ed explicit di rime, parole e timbri fonici. Un'istantanea di un momento dinamico, di una natura suonata dal vento che agisce su tutti gli elementi.

Fermandoci al solo aspetto esteriore della lirica, anch'esso importante e carico di senso, come per l'*Anguilla* del maturo Montale: il testo è caratterizzato da una alternanza di versi lunghi e brevi che da soli danno l'idea di una mareggiata, dell'effetto del rimbombo, dell'andare e venire delle onde fino al nascere e morire, dell'affievolirsi del vento e al lento avviarsi, con un effetto di dissolvenza in diminuendo, alla conclusione su «cuore». Un effetto visivo che asseconda il senso che è a sua volta assecondato dalla costruzione del

²⁹ MONTALE, *Corno inglese*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p.13.

³⁰ «Il vento che stasera ha suonato attento/con un forte scuotere di lame/gli strumenti degli alberi e ha sconvolto/uno sfondo di rame» (MONTALE, *Opera in versi*, a cura di R. BETTARINI, G. F. CONTINI, Einaudi, Torino 1980, p. 865.) Variante del 1978 proposta dall'autore e mai accolta che avviava alla soppressione "dell'odioso inciso" del secondo verso, che «conferma la volontà di creare un blocco unico, una assoluta compattezza sintattica, interrotta solo dalla parentesi metafisica» A. MARTINI, *Occasioni musicali nella poesia di Montale*, cit., p. 111.

testo che Luperini vuole fatta secondo la tecnica della elencazione ellittica. La lettura presenta una serie di intoppi, di sospensioni che disorientano e che depistano. La maggior parte delle interpretazioni³¹ che tentano di arrivare alla soluzione finale cercano di sbrogliare la matassa sintattica stabilendo, logicamente, un rapporto gerarchico fra le diverse parti del discorso. La verità è che, se il modello è la musica di Debussy che è caratterizzata da una lassità dei legami armonici dovuta ad un modo di comporre che non presuppone alcun rapporto gerarchico fra gli elementi musicali, questo giustificherebbe per *Corno inglese* la difficoltà che si incontra nello stabilire una gerarchia grammaticale e logica fra i diversi nessi. Nella lirica è possibile individuare più di un centro (se la giocano il vento e il mare), attorno cui l'attenzione del lettore di volta in volta si focalizza ma che ben presto si rivela essere instabile, non duraturo. I punti di vista si moltiplicano e non importano più i rapporti di potere fra l'uno e l'altro elemento sintattico ma l'impressione generale che essi danno, sospensiva ed allusiva.

Lungo i primi tredici versi si articola un lungo enjambement al cui interno sono inseriti un inciso ed una parentesi che alterano l'andamento liscio e circolare della lirica. Ed è tramite elementi fonici e inserti grafici che Montale realizza una vera e propria dissonanza che assume funzione epifanica.³² «(Nuvole in viaggio, chiari/ reami di lassù! D'alti Eldoradi/ malchiusse porte!)» Tra le parentesi è racchiusa una possibilità positiva, il poeta crea tra esse una sorta di *hortus conclusus*, una finestra centro luminoso della poesia a cui si affaccia una «frase musicale in maggiore in dissonanza con il minore della composizione»³³. Una fenditura, tipografica se vogliamo, che accoglie il filo che la lega alla poesia che la precede in *Movimenti, i Limoni*, spioncino che crea un gioco prospettico in cui ancora una volta riusciamo ad intravedere «i gialli dei limoni» nel quale breve tempo «il gelo del cuore si sfa» ed il suo sciogliersi permette di accogliere quei gialli squillanti, «le trombe d'oro della solarità».

³¹ Della vasta bibliografia sull'argomento riporto, in ordine cronologico, quella da me consultata: BIASIN, *Il vento di Debussy*, cit.; MARTINI, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, cit., pp. 105-122; S. CÈ, *Montale e Debussy*, «Strumenti critici», XVI, 1 gen. 1992; P.V., MENGALDO, *Per una cultura linguistica di Montale: qualche restauro (capp. II.1, Un verso degli Ossi e il libretto della Bobeme, II.2, Corno inglese)*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996; B. GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico ed il suo rapporto con la musica*, Rugginenti editore, Milano 2007, pp. 76-81; R. LUPERINI, *Commentando Corno Inglese*, in ID., *Montale e l'allegoria moderna*, Liguori, Napoli 2012, p. 87; M. TORTORA, *Ogni apparenza d'intorno scompare e vacilla, Corno Inglese, «Allegoria»*, n. 65-66, 2012, pp. 134-153; S. RIZZO, *Schede per Corno inglese*, «Ellisse», 2013/1, pp. 145-155.

³² R. IOVINO, S. VERDINO, *Montale la musica e i musicisti*, SAGEP, Genova 1996, p. 54.

³³ BIASIN, *Il vento di Debussy*, cit., p. 25.

Il ritmo stesso rimanda, tramite echi ed assonanze, ad un altro mondo, quello del melodramma che riemerge a tratti dalla memoria montaliana. Ardito è l'accostamento di Lonardi³⁴ che sente risuonare nel ritmo di «reami di lassù! D'Alti Eldoradi/ malchiuse porte ...» la stessa intonazione ascendente, lo stesso forte accento di sesta sulla tronca, il colore esotico di un altro endecasillabo e mezzo cantato da Alfonso XI re di Castiglia nella *Favorita*, il personaggio che avrebbe voluto interpretare il giovane baritono Montale nel suo mancato debutto: «Giardini d'Alcazar- de' mauri regi/ care delizie ...». La citazione in questo caso è puramente sonora, quanto è riportata nei versi è la melodia delle parole capaci di agire nel profondo. E non è forse un caso che questi stessi versi, così densi, suggeriscano innumerevoli possibili rimandi melodrammatici che vanno dalla *Madama Butterfly* (atto I: «[...] E via se li reca/ negli alti reami.») alle tante «malchiuse porte» e «portoni» e agli «orti» che popolano gli *Ossi*, che fanno eco ai versi cantati da Cavaradossi («orto mal chiuso» nel I atto e «stridea l'uscio dell'orto» nel III atto) nella *Tosca*³⁵.

Il vento suona gli strumenti dei fitti alberi, ed il loro suono ricorda quello di lamiere scosse: l'azione del vento, come il soffio umano per il corno inglese, suona la natura e spazza l'orizzonte, rosso per il tramonto, da cui si sollevano le nuvole che sembrano strisce di lamiere che si spostano come aquiloni in un cielo che rimbomba plumbeo, coperto di nuvole, carico di tempesta. Il paesaggio trasmette turbamento, sentimento acquietato solo dall'immagine successiva: tra le nuvole in movimento, come attraverso porte malchiuse, si intravede il cielo azzurro, la luce, promessa di Alti Eldoradi. Una breve epifania appunto, una dissonanza, protetta fra le parentesi e subito interrotta senza risoluzione. Il mare livido, che cambia colore, agitato ci riporta al presente e ad una dimensione terrena. Il mare scaglia a terra «una tromba di schiume intorte». In ripresa degli ultimi quattro versi viene riposto l'accento sul vero soggetto della lirica, il vento e alla sua azione principale, suonare che diventa ipotesi impossibile applicata ad uno strumento dimenticato e non accordato, dalla e alla natura, il cuore.

Non è la natura a doversi piegare antropomorficamente al cuore (la similitudine fra vento e *Corno inglese* è ricostruibile solo tenendo conto del titolo) ma è quest'ultimo che tenta una sorta di "naturizzazione" irrealizzabile. Questi ultimi versi replicano una dissolvenza attraverso un ritmo decrescente che avvia la composizione alla fine, un lento battito che va spegnendosi fino alla

³⁴ G. LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, il Mulino, Bologna 2003, p. 103.

³⁵ AVERSANO, *Montale e il libretto d'opera*, cit., pp. 42-43.

chiusa: cUORE che mUORE sCORdato³⁶. La ripetizione del soggetto, il vento, illude il lettore di trovarsi dinanzi all'avvio di una cadenza perfetta. Il vento è la tonica e il cuore la dominante. Se sostituiamo i termini ci troviamo però di fronte ad una cadenza sospesa: la dominante, il cuore, non può risolvere sulla tonica vento, non può farsi tutt'uno con esso e chiude la lirica con il suo suono scordato, dissonante rispetto a quello della natura, a quello del vento «che sfugge ad ogni tentativo di riduzione discorsiva»³⁷, armonica consonante.

La poesia risulta così essere un vero e proprio brano di musica, capace di condensare in sé la tradizione simbolista dannunziana e di suonare in maniera assolutamente nuova, ricca di sospensioni, metri e colori come la musica di Debussy. E dalle parole di Montale, usate nel 1951 per descrivere la poesia di Gozzano³⁸ non però capace, a suo parere, di raggiungere le alte vette debussiste, che si ricava l'equazione Montale: D'Annunzio = Debussy : Wagner, alla luce della quale Martini propone una diversa ed inusuale, secondo me la più plausibile ed affascinante, linea interpretativa. L'ambientazione, il vento, l'intenzione musicale sono tutti elementi presenti in D'Annunzio in una accezione panica irrealizzabile in Montale. La sospensione, il decentramento del soggetto dal quale si diramano altri nuclei melodici che continuano a funzionare armonicamente con esso, l'inserito dissonante della parentesi ed infine l'impossibile accordo armonico nel finale sono tutti elementi che rimandano alla maniera del compositore francese, al suo modo antimimetico ed antigerarchico di procedere ma di paternità wagneriana. Debussy attraversa sì Wagner ma la sua musica non potrebbe esistere se non ci fosse stato Wagner e lo stesso vale per Montale. Il rapporto fra Wagner e Montale è controverso eppure i motivi del vento, del mare e del cuore sono veri e propri nuclei tematici, idee fisse che ritornano ciclicamente all'interno di *Corno inglese*, in connessione o inglobate ad altri significati, con un procedimento simile a quello dannunziano della

³⁶ Indizi di un cuore stonato ci sono già in *Musica silenziosa* in cui al «cuore», isolato nell'ultimo verso della prima strofa della prima parte, fa eco «stuonato», anch'esso isolato nella strofa corrispondente della seconda parte.

³⁷ A. FERRARIS, *Montale e gli Ossi: una lettura*, Donzelli, Roma 2000, p. 12.

³⁸ «Fu, verbalmente, un ricco povero o un povero ricco. Ridusse D'Annunzio come Debussy aveva ridotto Wagner, ma senza mai raggiungere risultati che possano dirsi debussiniani. La poesia di Gozzano resta in quel clima che gli studiosi dell'ultimo melodramma italiano dell'Ottocento chiamarono "verista", un clima che sostanzialmente non è di origine decadente. So che il passo da questo verismo all'estetismo decadente è breve e che le due vene possono benissimo ritrovarsi nello stesso autore[...] ma mi par certo che in Gozzano la componente romantico-borghese-verista sia stata la più fruttuosa.» MONTALE, *Il secondo mestiere: Prose*, Mondadori, Milano 1997, p. 1273.

“tecnica motivica” direttamente ispirata ai leitmotive wagneriani³⁹. Neanche la scelta del corno inglese non può essere casuale. Il corno è uno strumento capace, come tutti gli ottoni utilizzati in questo senso nella poesia romantica, di elevare al divino, di scuotere le coscienze, ottoni che Montale farà risuonare, nella poesia *Clivio*, quali «musicale frana» che è prima «suono di buccine» ed infine apocalittico «ululo di corni, uno sfacelo». Il corno inglese, invece, non appartiene alla famiglia degli ottoni (ai quali già è dedicata una poesia in *Accordi*) ma a quella dei legni⁴⁰. Esso si presta all’ambiguità, strumento per forma e per suono più simile all’oboe, dal canto ovattato, lamentoso e bucolico e non come quello squillante e metallico della tromba.

Gli assoli del corno inglese nella storia della musica sono rari e prima di Wagner, che lo eleva a rango di strumento solista nell’ultimo atto del *Tristano ed Isotta*, praticamente inesistenti. Il suo suono, melanconico trasognato e trasognante, avvia il terzo atto del *Tristano* ed introduce la scena della “visionarietà del personaggio”. La musica del corno inglese è qui a rendere visibile e percepibile l’azione interiore del protagonista ed è, allo stesso tempo, causa ed effetto del suo stato di trance. Il corno inglese presta, dalla buca orchestrale, la sua voce alla zampogna di un pastore che, sulla scena, intona l’Antica melodia che ricorda a Tristano che il proprio destino di morte è inscritto già nel proprio passato. La musica di Wagner tenta di innalzare l’io ad un’esperienza capace di travalicarlo, di condurlo al di fuori di sé, pregustazione di una esperienza panica realizzabile solo nell’annullamento della morte. La poesia di Montale rappresenta invece l’impossibilità di realizzare, tramite gli stessi mezzi, quel tentativo. Attraversare Wagner utilizzando i suoi stessi strumenti, anche quello dei leitmotive, significherebbe per Montale dimostrare come sia impossibile ed illusoria qualsiasi tipo di fusione che sia essa quella con la natura, con il Nulla o quella fra le arti.

L’accordo di Tristano e la sua procrastinata risoluzione in assonanza caricano l’intera opera di un senso di attesa di una fine, fine che non potrà che arrivare con la morte, che coincide con la fine di tutto, anche dell’opera. La voce dell’uomo, in *Corno Inglese*, rappresentata per metonimia dal cuore, tenta una fusione con l’orchestra della natura, tenta di farsi (come farà Isolde nell’ultima scena) strumento fra gli strumenti, cercando di annullarsi per poter partecipare all’armonia dell’universo. Ma la lirica di Montale, imperniata su di un unico periodo ellittico, disegna una voluta liberty, debussista, un arabesco

³⁹ Cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, il Mulino, Bologna 1988.

⁴⁰ MARTINI, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, cit., pp. 119-120.

potenzialmente infinito ma allo stesso tempo inceppato, senza possibilità di evoluzione, capace di creare un' atmosfera di attesa ma che "risolve", musicalmente parlando, su di un «tasto bianco dissonante», dichiarazione di una impossibile risoluzione, che sia essa anche la morte.

Michele Bianco

PIER PAOLO PASOLINI E LA SUA 'RILETTURA'
DE *IL VANGELO SECONDO MATTEO*

Sollecitato dal fraterno amico, prof. Carlo Santoli, a realizzare un saggio su *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, a quarant'anni dalla tragica morte del regista, ho analizzato soprattutto i due aspetti fondamentali ed intrinseci del suo cinema, sacro e spiritualista, che si modulano, si compenetrano e si integrano fra loro, accennando solo di volo ad altre prospettive del suo universo multiprospettico (il regista, "forse, l'ultimo grande letterato della tradizione italiana"¹, se non europea, fu testimone e protagonista di un trentennio di storia, dalla disfatta del fascismo fino alla metà degli anni '70, e di storia letteraria², rifondendo e risplasmando temi e motivi di diverse correnti – dall'ermetismo al neorealismo e dallo sperimentalismo alla neoavanguardia e all'«Officina», 1955-1959, importante laboratorio linguistico della letteratura, prodromica all'esplosione sperimentale del decennio successivo, superando sia la linea ermetico-novecentesca sia il realismo, per dar luogo a un realismo sperimentale, incapace, comunque, secondo la neoavanguardia, di modalità innovative e aperte e di rispondere ai problemi della contemporaneità –, in una *Weltanschauung* affatto personale e legata alle sue irrinunciabili matrici culturali) per confrontarlo, brevemente, con la fonte matteana, cogliendo, nella sinossi comparatistica, convergenze e, nel contempo, stridenti divergenze. *Il Vangelo secondo Matteo* fu proiettato alla XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il più antico festival del mondo, in serata, il 4 settembre 1964, in coproduzione italo-francese

¹ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma 1965, vol. 2, p. 172.

² «Un trentennio di storia letteraria, [...] ma si potrebbe allargare il riferimento dicendo *tout court*: un trentennio di storia. E con il mondo magmatico e contraddittorio della storia (della *nostra* storia) nei modi e nei limiti, [...] Pasolini si è sempre confrontato senza indugi o timidezze. Dalla Resistenza alla ricostruzione, dal grigiore degli anni '50 al "fatale" '56, dal centro-sinistra agli anni del consumismo, lo scrittore ha vissuto da testimone-protagonista una fetta ingente della nostra esistenza storica» (G. BORGHELLO, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Mursia, Milano 1986, p. 143).

(Arco Film-Roma e Lux Compagnie Cinématographique-Paris), ove ottenne diversi e importanti riconoscimenti (“Leone d’Argento”; Premio Speciale della Giuria; Premio dell’Office Catholique International du Cinéma [OCIC]; Premio della Federazione Italiana dei Cineforum; Premio della Fédération International de la Presse Cinematographique [FIPRESCI]; Premio della Union International de la Critique de Cinéma [UNICRIT]; Premio della Lega Cattolica per il Cinema e la Televisione della RFT; Premio del Circolo del Cinema della Città di Imola “Grifone d’Oro”; Grand Prix OCIC, Assisi; Prix d’excellence, IV Concorso Tecnico del Film, Milano, ai quali si aggiungeranno, successivamente, il Premio “Caravella d’Argento” del Festival Internazionale di Lisbona, 26 febbraio 1965, il Premio “Nastro d’Argento”, per la regia, la fotografia e i costumi – miglior film, miglior fotografia in bianco e nero e migliori costumi –, 1965, e tre Nomination agli Oscar - migliore scenografia, migliori costumi, migliore colonna sonora –) e fu accolto favorevolmente dalla critica cinematografica – fatta eccezione della stampa di destra e del conservatorismo del mondo cattolico, che lo definì una “Pasolinata conciliare”, nel vano tentativo di coniugare «il cristianesimo col marxismo, [e] di propagandare il marxismo attraverso le parole e le immagini del Cristo [... asserendo che] anche uno solo [di spettatori] sarebbe stato troppo»³ –, che

³ A. BAGLIONI, “Pasolinate conciliari”, in «Folla» (11 ottobre 1964), p. 6, cit. da T. SUBINI (a cura di), *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, Libreria Cortina, Milano 2010, p. X. «Pasolini è condannato per vilipendio alla religione dello stato per aver scritto e diretto La ricotta» (*Ibid.*). Inoltre il conferimento dei due prestigiosi premi, al regista, per il già menzionato film *Il Vangelo secondo Matteo* e per *Teorema*, proiettato per la prima volta al XXIV Festival Internazionale del Cinema di Venezia il 4 settembre 1968, da parte dell’Ocic (Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema), istituita all’Aja allo scopo di «agire al tempo stesso sui cattolici a nome del mondo cinematografico e sul cinema *tout court* a nome dei cattolici» (G. CONVENTS, *I cattolici e il cinema*, in G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino 2001, vol. 5, p. 492), suscita accesi dibattiti fra i cattolici, al punto che l’Ocic revoca il premio assegnato a *Teorema*, a Venezia, nel 1968, sei dopo la sua uscita, a seguito di un richiamo di Paolo VI, che, dal balcone della Loggia di Castel Gandolfo, il 18 settembre di quell’anno, rivolgendosi direttamente ai fedeli, lo definì un “inammissibile film”, premiato da cardinali dell’Ocic, eretici della Teologia della Liberazione. Quattro giorni prima «L’Osservatore Romano» ne aveva bandito la visione ai cattolici osservanti (si veda E. PASSANNANTI, *Il Cristo dell’eresia. Rappresentazione del sacro e censura nei film di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Joker, Novi Ligure 2009, p. 73). L’Office Catholique International du Cinéma aveva premiato il film, asserendo, tra le altre motivazioni, che «con questo premio la giuria intende riconoscere la coerente ricerca e l’autentica ansia spirituale dell’autore, soprattutto evidente in *Teorema* dove il carattere lucidamente metaforico della lingua cinematografica di Pasolini è tramite efficace di una prepotente dimensione umana». Ma, nel marzo 1969, come già è stato detto, il Comitato Direttivo dell’Ocic esprime un *regret* ufficiale per la decisione della Giuria veneziana, presieduta dal padre gesuita Marc Gervais. Il regista, con un gesto che

ne sottolineò la fedeltà assoluta alla fonte matteana, influenzata sicuramente dallo stesso cineasta, che, nonostante le dichiarazioni di segno opposto, poneva l'enfasi sulla fedeltà alla fonte: «*Non volevo ricostruire la vita di Cristo come fu veramente; volevo invece fare la storia di Cristo più duemila anni di tradizione cristiana, perché sono stati duemila anni di storia cristiana a mitizzare quella biografia, che altrimenti, come tale, sarebbe stata quasi insignificante. Il mio film è la vita di Cristo più duemila anni di storie narrate sulla vita di Cristo. Era quello il mio intento*»⁴; e, ancora, «*in me ci sono duemila anni di cristianesimo*»⁵, giacché «*ciò che sopravvive sono quei famosi duemila anni di imitatio Christi [... che] sono in noi, nostra storia*»⁶, perché «*la storia di Cristo è fatta di due millenni di interpretazione cristiana*»⁷. Sottolineava che: «*Nel fare il Vangelo ho voluto tenermi assolutamente fedele a Matteo per delle ragioni estetiche, perché mi sembrava la cosa più giusta, [...] non volevo comporre i Vangeli e ricostruire una vita di Cristo con dei dialoghi aggiunti eccetera; volevo farla veramente con Matteo e sono rimasto fedele a questa idea*»⁸, insistendo sul fatto che «*la mia idea è questa: seguire punto per punto il Vangelo secondo Matteo, senza farne una sceneggiatura o una riduzione. [...] Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo. [...] Ed è un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa, né un'opera in qualche modo ideologica*»⁹, il cui scopo era quello di contribuire fortemente al dialogo tra cattolici e marxisti, come riconosceva chiaramente lo stesso autore: «ho

suscitò clamore, restituì i due Premi all'Ocic. Del resto, vi è solo un'allusione implicita nella Revue Internationale du Cinéma: «Les deux prix les plus contestables furent ceux de Venise 68 [Teorema] et de Berlin 69 [Midnight cowboys di J. Schlesinger]. Aucun des dirigeants de l'O.C.I.C. n'aurait donné sa voix à ces deux films», in «Revue Internationale du Cinéma», 135 [15 settembre 1968], p. 21).

⁴ P.P. PASOLINI, *Pasolin on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*, Indiana University Press, Bloomington 1969, trad. it. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1336-1337, cs. mio.

⁵ P.P. PASOLINI, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960*, a cura di G. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1977, p. 170, cs. mio.

⁶ Ivi, p. 140, cs. mio.

⁷ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1493, cs. mio.

⁸ P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, 2 vol., pp. 2883-2884, cs. mio.

⁹ P.P. PASOLINI, [Lettera] *A Lucio Caruso* – Assisi [Roma, febbraio 1963], pubblicata in *Pier Paolo Pasolini Lettere 1955-1975 con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 509, cs. mio, già in *Il Vangelo secondo Matteo. Un film di*

collaborato a provocarlo, e credo di aver avuto ragione»¹⁰, che dedicava il film alla «cara, lieta, familiare memoria» del papa del Concilio, Giovanni XXIII, che «obiettivamente rivoluzionò la situazione [ecclesiale]. Se Pio XII fosse vissuto altri tre o quattro anni, non sarei mai stato in grado di fare il *Vangelo*»¹¹, avvertendo, dalla lettura del primo Vangelo, una folgorazione irrazionale, ossia religiosa, «un'energia terribile, quasi fisica»¹², da cui scaturiva l'aspetto epico del suo film, che lo stesso scrittore confrontava con quello di Rossellini, *Francesco giullare di Dio*, che definiva “sentimentalmente lirico”, mentre la sua opera gli appariva «meno lirica e più epica»¹³. «La mia visione del mondo – afferma – è sempre nel suo fondo di tipo epico-religioso»¹⁴, coniugando, così, esperienza cinematografica e letteraria: «L'esperienza cinematografica e quella letteraria non sono antitetiche. Direi anzi, che esse sono forme analoghe.

Pier Paolo Pasolini, a cura di G. Gambetti, Garzanti, Milano 1964, ora in *Il Vangelo secondo Matteo-Epido re-Medea*, Introduzione di M. Morandini, Garzanti, Milano 1994², pp. 16-17.

¹⁰ P.P. PASOLINI, *Pasolini on Pasolini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1344, cs. mio. L'interesse autentico alla storia di Cristo, che si inserisce in un *topos* assai navigato - poeti e scrittori hanno recepito modelli narrativi, temi, motivi e personaggi sia dell'AT sia del NT, a partire dalle opere classiche della Letteratura occidentale fino ad oggi (cfr. K. SCHÖPFLIN, *La Bibbia nella letteratura mondiale*, Queriniana, Brescia 2013) - da parte di un autore che si dichiarava apertamente ateo, non può prescindere dalla Pro Civitate Christiana, un'associazione di volontari cristiani di ispirazione cattolica, fondata da don Giovanni Rossi nel 1939, con sede ad Assisi, aperta al dialogo con i così detti “cristiani della soglia” e con la cultura atea o agnostica in spirito ecumenico. Ospite della “Cittadella Cristiana” il 4 ottobre 1962, quando Assisi era in festa per la visita di Giovanni XXIII, Pasolini viveva una profonda inquietudine religiosa, e, trovato per caso il *Vangelo* di Matteo, pubblicato dalla stessa Pro Civitate Christiana, lo legge tutto d'un fiato, confessando che allora esso era “una trama lontanissima dalla mia vita che ho ripreso, e l'ho ripreso in un momento di regressione irrazionalista in cui quello che avevo fatto fino a quel punto non m'accontentava, mi sembrava in crisi e mi sono attaccato a questo fatto concreto di fare il *Vangelo*” (P.P. PASOLINI, *Quaderni di filmcritica*, Bulzoni, Roma 1977, p.89). Per Pozzetto, che, forzando l'interpretazione, legge Pasolini quasi in chiave cattolica, *Il Vangelo secondo Matteo* è “l'unico grande testo sacro ispirato della sua vita” (G. POZZETTO, *Lo cerco dappertutto. Cristo nei film di Pasolini*, Ancora, Milano 2007, p. 28). L'autrice indaga la presenza di Cristo nel cinema di Pasolini sia nei film che hanno preceduto la rappresentazione de *Il Vangelo secondo Matteo*, sia in quelli che l'hanno seguita.

¹¹ *Ibidem*.

¹² P.P. PASOLINI, “Una carica di vitalità”, in «Il Giorno» (6 marzo 1963), p. 4, ovvero «un trauma, un impulso che in quel momento lì, era assolutamente oscuro, era una forma di esaltazione».

¹³ P.P. PASOLINI, “Intervista con Pier Paolo Pasolini”, a cura di L. Faccini e M. Ponzi, in «filmcritica», 156-157 (aprile-maggio 1965), ora in *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2882; cfr., anche, “Intervista”, in «filmcritica», 116 (1962).

¹⁴ P.P. PASOLINI, “Una visione epica del mondo”, in «Bianco e Nero», 6 (giugno 1964), ora in ID., *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2846.

Il desiderio di esprimermi attraverso il cinema rientra nel mio bisogno di adattare una tecnica nuova, una tecnica che si rinnovi»¹⁵ – conclude – in una prospettiva religiosa: «Sono continuamente occupato da una mia interminabile crisi religiosa»¹⁶, e, aggiungerei io, sacra, che si estende alla realtà stessa¹⁷. Per Emilio Ranzato, *Il Vangelo secondo Matteo* è «il miglior film su Gesù mai girato; sicuramente, quello in cui la sua parola risuona più fluida, aerea e insieme stentorea, scolpita nella spoglia pietra come i migliori momenti del cinema pasoliano»¹⁸, mentre, per Maurizio Viano, esso, nonostante le manipolazioni operate dal regista sulla fonte mattea, come si evince dalla sua tabella sinottica dei raffronti delle scene del film con il testo del primo evangelista, è sostanzialmente fedele alla lettera dell'agiografo¹⁹. Ma sul concetto di fedeltà “parola per parola”, stando alla vulgata corrente, nutre forti perplessità Zigmund G. Baranski²⁰, che, in un suo denso e corposo saggio sul poeta, scrittore e regista, dopo aver riferito la quasi totalità dei pareri dei critici sulla fedeltà *verbatim* del film al primo *Vangelo*²¹, evidenzia le divergenze²²: volendo realizzare qualcosa di antitradizionale, in opposizione all'oppressione nazifascista, il cineasta ricorre all'analogia²³ (la fuga in Egitto della

¹⁵ P.P. PASOLINI, *L'Accattone*, “Intervista”, a cura di D. Martini, in «Cinema Nuovo» (marzo-aprile 1961), p. 136, cs. mio.

¹⁶ P.P. PASOLINI, *Quaderni rossi* [1947], ora in N. NALDINI, *Cronologia*, in *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino 1986, p. CIX, cs. mio.

¹⁷ V.F. LA PORTA “Il sacro è la realtà stessa. Un concetto pasoliniano dalle implicazioni fortemente politiche”, in A. FELICE e G.P. GRI (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 29-53. “Ciò che caratterizza il cinema di Pasolini è una conoscenza poetica, che non sarebbe a dir vero né estetica né tecnicistica, ma piuttosto mistica o sacra” (P. SCHRAEDER, *Il trascendente nel cinema*, a cura di G. Pedullà, *Introduzione*, Donzelli, Roma 2010, p. XXIX). Per il sacro come “figura di senso” e per l'eccedenza del suo significato in ambito filosofico-teologico, si rinvia a C. DOTOLÒ (a cura di), *Teologia e sacro. Prospettive a confronto*, Edizioni Dehoniane, Roma 1995, *passim*.

¹⁸ E. RANZATO, *Scolpito nella pietra*, in «L'Osservatore Romano» (21-22 luglio 2014), p. 5.

¹⁹ Si veda M. VIANO, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 140 e p. 143 e pp. 331-333, in nota. Cfr. T. SUBINI (a cura di), *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo*, cit., p. 20, nota 45.

²⁰ Z.G. BARANSKI, *The Texts of Il Vangelo secondo Matteo*, in ID., *Pasolini Old and New. Surveys and Studies*, Four Courts Press, Dublin 1999, pp. 281-320, anche nella versione it. in ID., “I testi del Vangelo secondo Matteo”, in T. SUBINI (a cura di), *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 55-92.

²¹ Cfr. *Ivi*, p. 60, nota 19.

²² Cfr. *Ivi*, p. 59 ss.

²³ Sui profughi spagnoli e sui neonati, v. P.P. PASOLINI, “Una discussione del '64”, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 768. Sostiene l'autore – riguardo alla trasposizione fedele tramite il metodo analogico che ricostruisce storicamente personaggi, ambienti e luoghi – di

sacra famiglia è modellata sulle immagini dei rifugiati spagnoli che scappano dalla guerra civile, attraversando i Pirenei; la strage degli innocenti di Re Erode si rifà alla *Shoah* e al massacro dei neonati slavi gettati in aria dai fascisti²⁴; i costumi dei soldati romani e dei soldati di Re Erode, invece, sono quelli della polizia italiana e degli squadristi)²⁵, a una diversa ambientazione geografica: non la Terra Santa, ma il profondo Sud dell'Italia, arcaico e pastorale, che corrispondeva ai gusti della sua mitologia, diventa, per il regista, il teatro del suo film, motivandone la scelta a Osvald Stack: «Sapevo che avrei rifatto il Vangelo per analogia. L'Italia meridionale mi ha dato modo di fare la trasposizione dal mondo antico al moderno senza la necessità di ricostituirlo archeologicamente o filologicamente»²⁶. Questa contaminazione non solo

essere ricorso a “una specie di ricostruzioni per analogie. Cioè ho sostituito il paesaggio con un paesaggio analogo, le regge dei potenti con regge e ambienti analoghi, le facce del tempo con delle facce analoghe; insomma è presieduto alla mia operazione questo tema dell'analogia che sostituisce la ricostruzione” (P.P. PASOLINI, *Quaderni di filmcritica*, cit., p. 40). Cfr. T. SUBINI (a cura di), *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 61, nota 19.

²⁴ Sull'analogia con la *Shoah*, v. P.P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, ora in *Per il cinema*, cit., vol. 1, p. 495.

²⁵ Pasolini intendeva attualizzare il passato con riferimento alla realtà presente dei tragici eventi del fascismo e del nazionalsocialismo, asseverando che: “Nel farlo io tendevo a forzare la materia nella direzione dell'attualità e mentre lo facevo credevo che questo avesse un grandissimo peso, [...] pensavo avessero più peso dei miei richiami a temi attuali. Per esempio quando facevo i soldati di Erode vestiti da fascisti o i soldati romani come la «Celere», quando facevo Giuseppe e Maria profughi come i profughi spagnoli che passavano i Pirenei e così via, credevo che queste cose venissero fuori molto di più” (P.P. PASOLINI, “Intervista con Pier Paolo Pasolini”, a cura di L. Faccini e M. Ponzi, cit., p. 247) e non nascondendo la sua delusione per essere riuscito solo parzialmente nel suo intento.

²⁶ P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1335, cs. mio. La scelta del Sud non fu casuale. Il Meridione d'Italia non fu scelto dal regista solo perché, come egli stesso ci racconta nei “Sopralluoghi in Palestina”, la Terra di Gesù era stata stravolta e contaminata dal processo di industrializzazione che ne aveva modificato l'assetto urbanistico, trasformando radicalmente il paesaggio del tempo del Nazareno, ossia lo scenario del racconto del *Vangelo* matteo, ma anche e soprattutto per il fatto che la povertà del Cristo e dei suoi corregionali riviveva, a suo dire, nel sottoproletariato delle borgate meridionali e poteva essere assunta, senza ulteriori specificazioni, come cifra universale dell'indigenza, pure del Terzo Mondo (cfr. P.P. PASOLINI “Sopralluoghi in Palestina”, in ID., *Per il cinema*, cit., vol. 1, pp. 655-670). Il film, di cui è coprotagonista il sottoproletariato, girato fra il 24 aprile e la fine di luglio del 1964, è ambientato prevalentemente in Lucania e in Puglia - con alcune scene realizzate in località laziali, calabresi e siciliane - ; e, così, Nazaret si trasferisce nei pressi di Potenza; Gerusalemme nei Sassi di Matera; la strage degli Innocenti si realizza nei dintorni di Barile; le scene della predicazione hanno come teatro le campagne fra Barletta e Taranto; la cacciata dei ladroni dal Tempio e la Reggia di re Erode sono filmate nel castello di Gioia del Colle; il Pretorio è ubicato nel famoso Castel del Monte, ecc. In tal

conferisce un carattere astorico al film, ma prende anche le distanze dal neorealismo. Nota Baranski che: «A causa di questo approccio “analogico”, specialmente quando a esso si affianca l’evocazione della tradizione cristologica della cultura occidentale, non si può dire che Pasolini abbia in realtà avuto l’intenzione di restituire il testo di Matteo al suo stato originario»²⁷. Si chiede, ancora, l’insigne dantista ed italianista: «il film è mitico o storico? religioso o politico? “lirico” o “realista”? ossequioso o blasfemo?»²⁸. Escludendo l’aspetto dissacrante, col suo *pastiche* Pasolini sembra aver fuso le varie prospettive evidenziate dall’esegeta. Rimane poi l’elemento fondamentale che differenzia *Il Vangelo di Matteo* (*Euangelion kata Matthaion*) da quello di Pasolini. Per il primo evangelista Gesù – come vedremo – è Messia, Figlio di Davide e Figlio di Dio, e però, divino, mentre, per il cineasta, ha sicuramente un’umanità fuori del comune, al punto di poterlo ritenere, “divino”, ma non è Figlio di Dio: «io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l’umanità sia così alta, rigorosa, ideale, da andare al di là dei comuni termini dell’umanità»²⁹. La fede “non ortodossa” del regista non inficia comunque il risultato finale del suo film spiritualista, che traspira di profonda religiosità laica, con la sua carica fortemente rivoluzionaria, quasi “pietosa”, come la

modo, si possono ammirare le bellezze paesaggistiche della Tuscia meridionale, Monterano e Valle del Mignone, lo scabro sfondo dei Sassi di Matera della Lucania, gli ambienti desertici e rupestri di Cutro e Le Castella e la montagna del Golgota di Crotone della Calabria, le location della Murgia e della Gravina, in Puglia, il tremendo paesaggio lunare dell’Etna, il Deserto delle Tentazioni, in Sicilia, e via scorrendo.

²⁷ T. SUBINI (a cura di), *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 63, cs. mio. Per quanto concerne il “realismo” dell’autore, occorre fare alcune precisazioni. La poesia italiana tra le due guerre (Saba, Penna, Pavese, Bartolucci, fino a Pasolini) sceglie come oggetto della produzione lirica la realtà circostante, ma in un complesso di trasfigurazione da parte dell’artista e in un sofferto rapporto tra soggetto e oggetto, con il conseguente fallimento conoscitivo.

²⁸ T. SUBINI (a cura di), *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 64.

²⁹ [Epistola] *A Lucio Caruso*, cit., p. 17, e ora in *Pier Paolo Pasolini Lettere 1955-1975*, cit., p. 509, cs. mio, dichiarando successivamente lo stesso Caruso: «Disse così [Pasolini] “Vi chiedo di aiutarmi perché, non essendo io credente, non mi capiti di offendere, senza volerlo, la fede di chi crede”». Testimonianza riferita da p. V. FANTUZZI, in «La Civiltà Cattolica», III (2009), quad. 3822, pp. 504-516, “Pasolini sulla via del Vangelo”, consultabile on line <http://www.Zenit.org/it/articles/pasolini-sulla-via-del-vangelo>, pp. 1-8, qui, p. 6. D’altro canto il cineasta ribadisce a chiare lettere che da parte sua «non c’è stato nessun avvicinamento alla religione, alla confessione cattolica, [...] sono rimasto ateo com’ero prima, marxista com’ero prima» (P.P. PASOLINI, “Intervista con Pier Paolo Pasolini”, a cura di L. Faccini e M. Ponzi, cit., ora in *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2885).

gente del Sud, antica e forte: «Non volevo un Cristo dai lineamenti morbidi, dallo sguardo dolce, come nell'iconografia rinascimentale. Volevo un Cristo il cui volto esprimesse anche forza, decisione, un volto come quello dei Cristi dei pittori medioevali. Una faccia, insomma, che corrispondesse ai luoghi aridi e pietrosi in cui avviene la predicazione»³⁰. Il Cristo di Matteo appare al regista come «il più rivoluzionario»³¹ sia nel senso dell'evangelismo pacifista, in riferimento al *Discorso della Montagna*³², sia per la veemenza della spada e del fuoco che Egli venne a portare sulla terra³³; questi aspetti suscitarono sicuramente una forte suggestione sulla panreligiosità laica e spiritualista del cineasta, che cita alla lettera i testi evangelici, adattandoli, in una vera e propria «Sacra Rappresentazione». Per Giovanni Casoli, infatti, quella del Nostro è «l'unica sacra rappresentazione nella storia del cinema italiano; o nel geniale progetto di ambientare ai giorni nostri il mai realizzato film su *San Paolo*, di cui è rimasta una formidabile sceneggiatura, in cui le «risposte» alle «domande» dei nostri giorni sono, senza alcuna aggiunta o correzione, le parole del grande apostolo»³⁴. Anche solo restando al film, emerge da esso la personalità complessa del grande poeta e scrittore, capace di scrivere pure cinematograficamente. La mamma, fervente cattolica, avrà senz'altro influito sulla religiosità di Pier Paolo, quando era ancora ragazzo³⁵, che sceglierà in

³⁰ M. MARCUS, «Pasolini's Gospel According to St. Matthew», in ID., *Filmmarking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1993, trad. it. di T. Subini, «Il Vangelo secondo Matteo di Pasolini. Lo sguardo della fede», in ID. (a cura di), *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 14-15, cs. mio.

³¹ P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1343, cs. mio.

³² Cfr. Mt 5, 1-16.

³³ Cfr. Mt 10,34.

³⁴ G. CASOLI, *Il novecento letterario italiano ed europeo. Autori e testi. Dalla seconda guerra mondiale alla fine del secolo*, Città Nuova Editrice, Roma 2002, vol. 2, p. 108, cs. mio.

³⁵ «Ho amato la religione rustica dei contadini friulani, le loro campane, i vespri», facendo, ciò non pertanto, esplicita professione di ateismo: «Non sono affatto cattolico, anzi sono certamente uno degli uomini meno cattolici che operino oggi nella cultura italiana» (P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 329, cs. mio). Lo stesso regista dichiara di essere stato credente da adolescente: «Fino a quindici anni io credevo. [...] È strano, ma non ricordo come quella fede si dissolvesse» (P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., vol. 1, p. LIV, cs. mio). L'amore per l'ordine lo aveva visto patteggiare per la fede fin dall'infanzia «con ardore pari alla saggezza per l'onestà, la morale, la comunione, Dio» (*Ivi*, p. LI). Dal timore reverenziale infantile passa poi al risentimento verso la Chiesa-istituzione, di cui, come asserisce ne *I Dialoghi*, aveva apprezzato la religiosità popolare e contadina nei suoi versi friulani: «Quei parlanti erano i contadini friulani, religiosi. E quindi questa loro religiosità si è proiettata nella mia poesia quasi automaticamente» (G. CARDILLO, *Pasolini rilegge Pasolini*, a cura di L. Fontanella, Archinto, Milano 2005, p. 43). Gli sembra di ascoltarli nel «canto di una "forma divina"» (P.P. PASOLINI,

seguito la via del marxismo rigido, abbandonandolo poi nella sua impostazione e dimensione storica³⁶, quantunque non nella sua visione ideale. Personaggio multiprospettico, variegato e versatile – è stato anche attore – Pier Paolo Pasolini, che segna fortemente la cultura italiana degli anni della contestazione, vivendo personalmente in perenne crisi e combattuto fra irrazionalismo e religiosità³⁷, sia pure spiritualista, che si apre al futuro-speranza di

Quaderni rossi, ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, *Cronologia* di N. Naldini, Mondadori, Milano 1991, vol. 1, p. 156). Col tempo il suo cristianesimo misticheggiante si trasformerà in dicotomia tra Chiesa-istituzione e religiosità-primitività, che sarà una costante nella sua poetica. Per restare a questi anni di crisi religiosa, nell'ottobre del 1947, il venticinquenne Pasolini in «Quaderni rossi» scrive: «sono continuamente occupato da una mia *interminabile crisi religiosa*» (N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1997, p. 120, cs. mio); ma proprio allora aderisce al PCI e scopre Marx, passando da una Chiesa all'altra (cfr. E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005, pp. 114-157), anche se per poco tempo; il suo punto di riferimento di fatti sarà Gramsci con la sua religione della realtà. La figura di Cristo, con la sua carica rivoluzionaria e di liberazione dall'oppressione, lo affascina, fino alla riscoperta de *Il Vangelo secondo Matteo*. Nel 1958 pubblica la silloge *Lusignolo della chiesa cattolica*, che definisce “un libretto di meditazioni religiose” (P.P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 188); e, meno di un lustro dopo, licenziando alle stampe *Il sogno di una cosa*, parla ancora di una coscienza religiosa, ma fuori dai dogmi, scrivendo in epigrafe al volume, «Il nostro motto dev'essere dunque *rimodellamento della coscienza non per mezzo di dogmi*, ma mediante l'analisi della coscienza non chiara a se stessa, o si presenti sotto forma religiosa o politica [K. Marx, da una Lettera a Ruge, da Kreutznach settembre 1843]» (P.P. PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, p. 3).

³⁶ Sul distacco di Pasolini dal marxismo restano dubbi e perplessità; il suo marxismo assume i tratti gramsciani; il film è, gramscianamente, “nazional-popolare” (cfr. P.P. PASOLINI, “Marxismo e cristianesimo”, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 809); e Gramsci stesso è definito “grandissimo (come uomo dico, non come pensatore ma anche come pensatore) spirito religioso nel senso grande della parola” (P.P. PASOLINI, “Una discussione del '64”, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 774). Il regista non nasconde la sua fede comunista e marxiana: «Sono diventato comunista ai primi scioperi dei braccianti friulani, nell'immediato dopoguerra: e da allora la mia angolazione culturale e le mie letture sono state marxiste. *Forse appunto perché sono così poco cattolico, che ho potuto amare il Vangelo e farne un film*: non ho dentro di me le resistenze interne contro la religione che inibiscono un marxista che sia stato veramente un borghese cattolico» (P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, cit., p. 330, cs. mio).

³⁷ Dichiarò l'autore: “*L'elemento irrazionalistico e religioso è un antico elemento che mi accompagna come uomo e come scrittore da quando sono nato*. Si può dire sin dal 1942, l'anno in cui è uscito il mio primo libro di versi, che si chiama *Poesie a Casarsa* [...] In questo primo libretto la poesia principale [...] si intitola *La domenica uliva* [...] che si conclude con le parole: “Cristo mi chiama, MA SENZA LUCE”. *Questi due versi potrebbero essere un'epigrafe che potrei mettere anche oggi al mio vangelo*” (P.P. PASOLINI, “Una discussione del '64”, in *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 750 cs. mio). *La domenica uliva*, di non facile lettura, che già dal titolo si richiama a *La domenica dell'ulivo* di Pascoli, della raccolta *Myricae*, è, secondo Russi, una “trasposizione allegorica nelle forme della sacra rappresentazione della Domenica delle palme [...] ove] l'allegoria tende ad assumere i tratti della rappresentazione autobiografica”

Bloch, in dialogo con una Chiesa che non sia di classe e che sappia uscire dal suo attuale stallo³⁸. Anche il marxista è religioso «Se fonda tutta la sua azione, la fede che lo regge, negli scioperi e nella lotta, nell'affrontare tutti i possibili guai che gli provengono dalla sua lotta, e tutto questo [egli] lo fa in nome di una fede, che ha come risultato ultimo la vittoria della lotta dei poveri contro i ricchi, cioè la fine della storia, in questo momento è un uomo religioso»³⁹. Dialogando con Camon ammette un «cristianesimo implicito» – che, come assevera, avrebbero dovuto cogliere i suoi critici: «leggendo le mie raccolte friulane, *L'usignolo della chiesa cattolica, La religione del mio tempo*, dovevano almeno supporre che c'erano in me dei fermenti attivi del mondo cristiano e cattolico contro cui io ideologicamente mi ponevo in sede politica»⁴⁰ – e motiva la sua scelta di Matteo rispetto a Giovanni, che pure è presente in controluce nel suo *Vangelo*: «L'idea di trarne un film mi è nata proprio leggendo “un” vangelo, e cioè quello di Matteo. Inoltre, in Matteo mi attraeva una tendenza che sembra contraddirsi nei termini: la concretezza storica. Inoltre ancora, il personaggio Cristo mi sembra più affascinante in Matteo: *un Cristo inflessibile, più esigente, più travolgente, senza un momento di requie. Io fui soggiogato da questa figura. [...]* In Giovanni sono più forti, infatti, gli elementi mistici, religiosi, filosofici. In Matteo prevale la preoccupazione

(A. RUSSI, *Gli anni dell'autoalienazione. Dall'ermetismo al neorealismo*, Mursia, Milano 1967, p. 38), modellata sulla laude iacoponica *Il pianto della Madonna* (cfr. S. CASI, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Camponotto Editore, Udine 1990, p. 77, nota 2), notando che il senso religioso, però, non è da “intendere come afflato mistico, cristiano o addirittura cattolico, ma piuttosto [come] un sentimento indefinito che riesce a raccogliere molte delle aspirazioni dei giovani durante il periodo fascista, in opposizione al clima di estroversione, manifestazione di potenza, virilismo, aggressività, forza” (*Ivi*, p. 28, cs. mio).

³⁸ Ci sono fortissime, imponenti forze della chiesa [nel contesto della “svolta” del Concilio Ecumenico Vaticano II impressa da Giovanni XXIII] che danno chiari segni sinceri, veri, di volersi disancorare da questa posizione della chiesa in quanto chiesa di classe. [...] Non dobbiamo pensare al passato, dobbiamo guardare sinceramente all'avvenire ed aiutare questi cattolici di buona volontà a *disancorare la chiesa da queste posizioni ristagnanti e superate*” (P.P. PASOLINI, *Marxismo e cristianesimo*”, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 818). Il suo cristianesimo umanitario si ispira a una “religione mutila perché non ha nessuna delle caratteristiche della religione, ma è tuttavia una visione religiosa del mondo” (P.P. PASOLINI, “Sopralluoghi” e “Il Vangelo”, in *Pasolini su Pasolini*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1332, cs. mio).

³⁹ P.P. PASOLINI, “Marxismo e cristianesimo”, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 803-804).

⁴⁰ F. CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche con Giorgio Bassani, Italo Calvino, Carlo Cassola, Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Pier Paolo Pasolini, Vasco Pratolini, Roberto Roversi, Paolo Volponi*, Garzanti, Milano 1973, p. 98.

pazione di compiere l'integrazione dell'Antico Testamento, d'intendere il Cristo come la conclusione delle profezie, e prevale l'idea metafisica del figlio di Dio e l'insegnamento morale»⁴¹. Col Cristo di Pasolini il sottoproletariato diventa protagonista della storia: «Nel momento in cui Cristo trascina dietro di sé delle folli sottoproletarie alla storia, [...] compie un'opera storica e quindi la sua prospettiva finale è certamente astorica, metafisica e religiosa [...]; però l'azione che lui compì nella sua storia umana, in quanto uomo, è un'operazione storica di riscatto del sottoproletariato»⁴². Il Cristo pasoliniano è quello del Verbo dell'amore del *Discorso della Montagna*, ma anche della forte denuncia delle ingiustizie⁴³ e del riscatto di tipo marxiano; non è la verità elevata a dogma dalla Chiesa, ossia ridotta solo a conoscenza, a dimensione ontologica, a statuizione di un determinato sistema valoriale, ovvero sia a uno specifico standard assiologico, a un quadro deontologico che, nella sua eternità, assorbe, in una *ratio* escatologico-provvidenzialistica, tutte le cangianze e novità che presenta il fenomenico storico-reale. Il verbo cristiano, quindi, non si risolve, come ci ha insegnato il Maestro, soltanto nella rivelazione della "lotta dell'amore", disarmata, e però disarmante nella sua carica "rivoluzionaria", ma s'impone nella fissità di norme volute dalla Chiesa all'intero momento oggettivo, in quanto l'architettura verbale dei Sermoni della Chie-

⁴¹ *Ivi*, pp. 102-103, cs. mio.

⁴² P.P. PASOLINI, "Marxismo e cristianesimo", in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 816, cs. mio.

⁴³ Sandro Petraglia, dopo aver rilevato il debito pasoliniano verso il marxismo nell'ideazione del "suo" vangelo, pur riconoscendo «il respiro religioso dell'attività creatrice [sottolinea che] non va dimenticato che il punto di partenza è una pesante sfiducia nell'istituzione e un recupero di valori che oggettivamente sono oggi assimilati in altre zone della terra e sostenuti da altre ideologie, il marxismo in primo luogo» (S. PETRAGLIA, *Pier Paolo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 58), e annota che «c'è da chiedersi se in questo caso si sia partiti da Cristo per arrivare a Marx o viceversa [...] Si tratta di una lettura integrale, [...] di una presentazione quanto mai serena e ammirata della figura del Cristo, seppure non adorante e non viziata da metafisiche ansie [...] solo la figura di Cristo emerge prepotentemente come una delle grandi invenzioni pasoliniane, non tanto nel profilo risaputo dell'amore quanto in quello originale della violenza [...] Non si può amare questo santo arso dal fuoco della propria missione. [...] La radicalità e la contestazione borghese ne fanno un eretico sociale incapace di misurarsi con la quotidianità, e un popolano rude, dominato da un credo che lo rende irraggiungibile pur senza privarlo della durezza tipica del servo ribellatosi al padrone» (*Ivi*, pp. 58-59). La lunga citazione, condivisibile con le dovute cautele – quantunque l'autore riconosca un'"assoluta fedeltà al testo evangelico" (*Ivi*, p. 58) – evidenzia quanto il Cristo pasoliniano si allontani dal Cristo della storia e dello stesso Matteo, fonte letteralmente, ma non sostanzialmente, "fedele" della sua rilettura, per così dire, marxiano-cristiana, o, meglio, sacra, nell'ampia accezione pasoliniana, che, come si è considerato, si estende a tutta la realtà.

sa cattolica con i suoi dogmi non è solo tesa a garantire la ragione dogmatica, ma anche a imporre l'ottemperanza della verità prestabilita, sulla base della consapevolezza della presenza di un sistema ideologico e religioso che totalizza l'intera visione del mondo e disciplina anche la condotta e i canoni comportamentali dell'uomo, conformemente a uno schema parametrico-valutativo che si pretende verità assoluta, unica, inconfutabile, secondo una valenza logico-simbolista, in una visione deontologico-trascendentale che misconosce il *factum* nella sua fenomenicità come portatore di interessi socio-civili. Esiste solo la *lex divina* in una sorta di fideismo cognitivistico, riconoscendo l'empirico nella sua determinata validità, nella sua precisa dimensione naturalistico-materialistica, in un'interpretazione verticistico-ontologica, confondendo fatti e valori, e, anzi, pretendendo di assorbire i fatti stessi in schemi assiologici apodittici⁴⁴. L'autore, per Erminia Passannanti, «ribatte il carattere della religione come *prodotto di un umano non scindibile dalla materia* [...] da cui] si arguisce che, *non essendoci affermazione del divino nell'umano di Cristo*, così come non c'è nessuna negazione, si possa incoraggiare l'ossimoro di un *ateismo ascetico*. [...] Da una parte, la dissociazione di Pasolini dal Cristo inteso come ipostasi divina, raffigurato filmicamente in una fase anteriore alla costituzione della Chiesa di Pietro, dall'altra un'intimità

⁴⁴ In Pasolini Cristo è una figura straordinaria e attuale; e, da una posizione materialistica, egli coglie l'aspetto della sua divinità, che è l'essenza stessa dell'uomo; ed è proprio in quest'umanità altissima che egli realizza il suo ideale divino che è poi umano, ancorché in una dimensione superlativa, sottraendolo alle strutture gerarchizzate, in sintonia col suo "credo laico", espressione della sua complessa e multistratificata personalità. Il film che si sta commentando è un'opera pittorica e letteraria, una pittura cinematografica che ci parla mediante icone in movimento: primi piani, parole, silenzi, parole di silenzi, paesaggi infiniti, brulli e aprichi si accompagnano armoniosamente col sottofondo di colonne musicali d'eccezione: Bachalov – per le scene degli indemoniati e per l'orazione di Gesù nell'Orto degli Ulivi –, Mozart e Bach, durante la Passione, per evidenziare l'inevitabilità della morte. La vita, destinata a perire, è, per Pasolini, miracolo e epifania della bellezza, distrutta dal neocapitalismo e dall'omologazione. Fissa perciò e immortala volti in via d'estinzione. Il *Vangelo* di Matteo, riletto dal regista, ci appare come il frutto del dialogo cattocomunista degli anni '60 e incarna i desideri dei cristiani della soglia e per il socialismo, aperti al confronto col marxismo. Un Cristo rivoluzionario, a mo' di un guerrigliero, che, però, fa uso delle armi della parola e dell'amore, lontano quindi dalle idealità della nascente Teologia della Liberazione, inflessibile e duro, a tratti scostante, è quello che ci presenta Pier Paolo Pasolini. A ben vedere c'è solo Gesù. Manca il Cristo. Egli è un riformatore morale che trasforma il mondo; non è un agitatore politico. La stessa Resurrezione, non voluta dal cineasta, per sua stessa ammissione, e poi inserita all'ultimo momento, su pressione di don Giovanni Rossi, appare come un mito che non cambia la storia e la sua tragedia del vivere quotidiano. Ma apre alla speranza. Un film, insomma, laicamente religioso e spiritualista, *rectius* sacro.

intellettuale ed artistica con la sua Parola, da cui, precisa Pasolini, la scelta dell'analogia accanto alla ricostruzione storica: cosicché, nel *Vangelo*, ogni dramma rievocato – la violenza infanticida dei soldati di Erode, la fuga di Giuseppe e Maria verso l'Egitto, la persecuzione, il tradimento, la Passione e la morte – rimanda a un altro dramma passato, presente o di là da venire. *L'approccio ateo di Pasolini al senso dell'avvento di Cristo, al suo senso storico e simbolico, liricizza e insieme storicizza la sua figura carismatica*⁴⁵. La studiosa analizza il concetto di sacro in Pasolini, presente nella maggior parte della sua produzione cinematografica, sottraendolo ad un'ortodossia di dogmi e di verità irrepugnabili. La figura del Cristo è, nella sua valenza, rivoluzionaria, e si concretizza nei rapporti umani di ogni epoca storica, eludendo ogni riferimento a schemi apodittici immutabili, e, aggiungo io, in una specie di processo tautologico fideistico-cognitivo e cognitivistico-etico. Passannanti, nelle vesti di critica cinematografica, analizza alcuni film di Pasolini in cui Cristo è presente direttamente (*La ricotta*, *Il Vangelo secondo Matteo*), e altri in cui appare proprio perché assente (*Teorema*, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*), in una lettura della realtà di tipo marxista. Il simbolo, richiamato dall'esegeta, che per sua natura rinvia a qualcosa d'altro da sé, pone la differenza come costitutiva e insieme però questa differenza indica mancanza ed è esigenza di *syn-ballein*, di riunificazione. Il frammento – nel caso di specie il film su Matteo nel contesto più ampio del cinema pasoliniano – risponde al profondo bisogno di concretezza, come reazione alle astrazioni totalizzanti, proprio nella riscoperta del simbolo, che mette insieme ciò che è lontano, senza annullare le differenze, quando si è raggiunti da un'alterità che provoca. La realtà, quantunque afferrata, è, comunque, sfuggente: paradosso, scandalo e opposizione, quintessenza della poetica pasoliniana, sono l'*alter ego* del mistero in cui il ritorno al concreto si unisce alla ricerca del simbolo: «Non è la conoscenza che illumina il mistero, è il mistero che illumina la conoscenza. Noi possiamo conoscere solo grazie alle cose che non conosceremo mai»⁴⁶. Se il cinema è realtà, essa, però, va colta «nel suo corrente, trasgressivo e folgorante aspetto simbolico»⁴⁷. Bazzocchi sostiene l'elemento frammentario dell'opera di Pasolini, definendola «ampia e magmatica ma anche perfetta nella sua progettualità aperta. Un enorme palinsesto da indagare a pezzi, a frammenti, per cortocircuiti parziali in cui ogni pagina sembra far risuonare

⁴⁵ E. PASSANNANTI, *Il Cristo dell'eresia. Rappresentazione del sacro e censura nei film di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 52-53, primo e terzo cs. mio, secondo nel testo.

⁴⁶ P. EVDOMIKOV, *La donna e la salvezza del mondo*, Jaca Book, Milano 1980, p.13.

⁴⁷ A. TRICOMI, *Pasolini: gesto e maniera*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2005, p. 62.

l'eco di una pagina precedente, senza che se ne possa cogliere completamente l'insieme»⁴⁸, ma esclude, per la rappresentazione cinematografica, quello simbolico: «Se la lingua parlata o scritta è un sistema di segni simbolico e non convenzionale, il cinema è un sistema non simbolico e non convenzionale: esprime la realtà attraverso la realtà stessa. Studiando una semiologia del cinema si arriva a una semiologia della realtà»⁴⁹. Per Roberto Carnero, invece, l'intera produzione pasoliniana va letta come una grande opera totale, in un discorso creativo aperto e mobile, in cui le diverse fasi della sua fatica di ricerca (poesia, narrativa, teatro, cinema, giornalismo e critica letteraria) si intersecano in un tutt'uno, in cui risulta difficile scindere i diversi generi che lo compongono, che è espressione della vicenda biografica, epperò di una "vita letteraria" dell'autore⁵⁰. Come si può agevolmente notare, la complessità dell'*opus* di Pasolini si presta a diversi moduli di lettura: «Questa connotazione rende l'opera di Pasolini squisitamente aperta, quasi disposta a sollecitare un ventaglio di letture e di interpretazioni divergenti o contraddittorie che affrontino da opposte angolazioni i testi: così ogni ipotesi di analisi colpirà con un fascio di luce un certo *iter* decifrabile, ma non esauriente. Una formazione letteraria, ha scritto Pasolini, ipotoca un'intera esistenza letteraria: ed è sintomatico che fino agli ultimi anni, in una inesausta ed eretica fedeltà alla propria formazione, Pasolini abbia sentito il bisogno di confrontarsi, magari lungo un asse sperimentale, con le proprie matrici»⁵¹. «Alle linee analogica e simbolica, fondate ambedue sul significato «secondo», eccedente quello letterale, di parole e situazioni (un significato «secondo» che resta sempre suggestivamente indeterminato), si contrappone una linea in cui la parola esprime direttamente l'intenzione comunicativa del poeta. Tale linea, che si può definire realista, è inaugurata nel Novecento da Umberto Saba e ad essa sono riconducibili, fatta ovviamente salva la specificità e non assimilabilità di ogni esperienza, poeti come Sandro Penna e Attilio Bartolucci, fino a Franco Fortini e Pier Paolo Pasolini»⁵². A colpire il regista non è il Cristo Pantocratore dell'arte greco-bizantina, il *Christus Triumphans*, ma il *Christus*

⁴⁸ M.A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, B. Mondadori, Milano 2007, p. 167.

⁴⁹ M.A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, B. Mondadori, Milano 1998, p. 78.

⁵⁰ Si veda R. CARNERO, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Bompiani, Milano 2010.

⁵¹ G. BORGHELLO, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, cit., p. 144.

⁵² V. DE CAPRIO e S. GIOVANNARDI, *Letteratura Italiana. Storia-Autori-Testi. Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Milano 1995, p. 722. Sul "realismo" pasoliniano si vedano le riserve espresse nella nota 27.

Patiens, cioè la rappresentazione di Cristo sofferente con la sua umanità di fondo. Per Pietro Citati Pasolini si identifica con Gesù ritenuto pietra d'inciampo, lapidato e messo a morte, uno scandalo: «Una figura lo aveva sempre ossessionato: Cristo deriso, sputato, colpito, lapidato, inchiodato, ucciso sulla croce. *Facendo il film, scrivendo e vivendo, egli cercava soltanto di venire lapidato ed ucciso*, come la pietra dello scandalo, la pietra d'inciampo, che viene respinta dalla società umana. Ma Cristo morì per salvare gli uomini. Lui sapeva di non poter salvare nessuno, tanto meno se stesso»⁵³. La figura di Cristo, fin dall'infanzia, aveva affascinato Pasolini, come la religiosità, che appare e svanisce, eppure, nascosta, a tratti, riemerge, nelle sue opere, come si evince dalla silloge *La religione del mio tempo* (1957-1959): «La mia religione era un profumo. / Ed eccolo ora qui, uguale e sconosciuto, / quel profumo, nel mondo, umido / e raggiante, e io qui, perso nell'atto / sempre riuscito e inutile, umile / e squisito, di scioglierne l'intatto / senso nelle sue mille immagini ... / Mi ritrovo tenero come un ragazzo ... Eppure Chiesa ero venuto a te. / [...] Tra i libri sparsi, pochi fiori / azzurrini, e l'erba, l'erba candida / tra le saggine, io davo a Cristo / tutta la mia ingenuità e il mio sangue»⁵⁴. A quel Cristo, che fu già fanciullo, e che ora muore: «Cristo nel corpo / sente spirare / odore di morte. [...] Io fui fanciullo / e oggi muoio»⁵⁵. [...] Cristo, ai tuoi poveri / figli dispersi / nell'infinito / cielo del vivere»⁵⁶ (*La passione*, 1943, della raccolta *L'usignolo della chiesa cattolica*), aggiungendo ivi: «Cristo il tuo corpo / di giovinetta / è crocifisso / da due stranieri. / Sono due vivi / ragazzi e rosse / hanno le spalle, / l'occhio celeste. / Battono i chiodi / e il drappo trema sopra il Tuo ventres»⁵⁷. Ma è ne *La crocifissione*, della medesima silloge, che si raggiunge il diapason dell'immolazione di Cristo per l'umanità derelitta. La stupenda lirica, consentanea al carattere fondamentale della "spiritualità laica" pasoliniana, deve essere trascritta integralmente: «Ma noi predichiamo Cristo crocifisso: scandalo pe' Giudei, stoltezza pe' Gentili». Paolo, *Lettera ai Corinti* «Tutte le piaghe sono al sole / ed Egli muore sotto gli occhi

⁵³ P. CITATI, in «Il Corriere della Sera» (3 nov. 1975), cit., in D. Nodari, in AA.Vv., *Per Pasolini. "Con una lettera a Pier Paolo"* di Oriana Fallaci, Gammalibri, Milano 1982, p. 40 cs. mio.

⁵⁴ P.P. PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarossi e W. De Siti, Prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1993, vol. 1, pp. 494-495.

⁵⁵ L'archetipo cristologico si unisce a quello del fanciullo, ricorrente e centrale nella poesia pasoliniana; qui il soggetto lirico non è il Salvatore, e ciò nondimeno gli fa dire le parole surriferite.

⁵⁶ P.P. PASOLINI, *La passione*, in ID., *L'usignolo della Chiesa cattolica*, in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Introduzione di F. Bandini, Mondadori, Milano 2003, vol. 1, pp. 388-390.

⁵⁷ Ivi, p. 388.

/ di tutti: perfino la madre / sotto il petto, il ventre, i ginocchi, / guarda il Suo corpo patire. / L'alba e il vespro Gli fanno luce / sulle braccia aperte e l'Aprile / intenerisce il Suo esibire / la morte a sguardi che Lo bruciano. / Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce? / Oh scossa del cuore al nudo / corpo del giovinetto ... atroce / offesa al suo pudore crudo ... / Il sole e gli sguardi! La voce / estrema chiese a Dio perdono / con un singhiozzo di vergogna / rossa nel cielo senza suono, / tra pupille fresche e annoiate / di Lui: morte, sesso e gogna. / Bisogna esporsi (questo insegna il povero Cristo inchiodato?), / la chiarezza del cuore è degna / di ogni scherno, di ogni peccato / di ogni più nuda passione ... / (questo vuol dire il Crocifisso? / sacrificare ogni giorno il dono / rinunciare ogni giorno al perdono / sporgersi ingenui sull'abisso). / Noi staremo offerti sulla croce, / alla gogna, / tra le pupille / limpide di gioia feroce, / scoprendo all'ironia le stille / del sangue dal petto ai ginocchi, / miti, ridicoli, tremando / d'intelletto e passione nel gioco / del cuore arso dal suo fuoco / per testimoniare lo scandalo»⁵⁸. Si tratta di una crocifissione, simbolo degli umiliati che soccombono nella sorda indifferenza degli oppressori, che ruota intorno alla figura solo umana di Cristo, un personaggio storico, non figlio di Dio, per Pasolini, dalla forte carica rivoluzionaria. La fede, per lo scrittore, deve essere una libera scelta, un legame disinteressato alla figura di Cristo, non un'imposizione della Chiesa gerarchica, a suo dire, inventata da San Paolo, che, nel suo film a lui dedicato e non girato, fa dire: «Il nostro è un movimento organizzato ... Partito, Chiesa ... chiamalo come vuoi [...] Essere furbi. Essere ipocriti. Fingere di non vedere le vecchie abitudini che risorgono in noi e nei nostri seguaci - il vecchio ineliminabile uomo, meschino, mediocre, rassegnato al meno peggio, [...] Perché noi non siamo una redenzione, ma una promessa di redenzione. *Noi stiamo fondando una Chiesa*»⁵⁹. Il regista si apre al Cristo dei poveri, ai poveri cristi, perché è per loro che il Maestro è venuto; biblicamente, per gli *anâwîm*⁶⁰, come aveva già annunciato

⁵⁸ P.P. PASOLINI, *La crocifissione*, in ID., *L'usignolo della Chiesa cattolica*, in *Tutte le poesie*, cit., vol. 1, pp. 467-468.

⁵⁹ P.P. PASOLINI, *San Paolo*, Einaudi, Torino 1975, p. 114, ora in *Appunti per un film su San Paolo*, in *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 1974, cs. mio.

⁶⁰ La parola greca *ptôcos* serve nei LXX per tradurre svariati termini ebraici sulla povertà: *'anî*, da cui *'aniyyim*, *anâwîm*, *dal*, uomo debole che non ha peso in società, *'ebyôn*, chi ha bisogno e chiede aiuto, *miskên*, indigente, ecc. Pasolini fa la sua opzione fondamentale proprio per i diseredati delle sottoborgate. Egli unisce «la visceralità delle proprie contraddizioni private, con l'effetto dirompente dello scandalo» (R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione. Dall'ermetismo al postmoderno dal 1925 ai giorni nostri*, Palumbo, Palermo 1998, vol. 6, tomo 2, p. 1064, nota 39). Ricercare, evangelicamente, negli ultimi il senso della Croce è paradosso, scandalo e contraddizione; ma tutta l'opera pasoliniana si fonda

Isaia, le cui parole Gesù farà sue nella Sinagoga: «Lo Spirito del Signore Dio è su di me perché il Signore mi ha consacrato con l'unzione; mi ha mandato a portare il lieto annunzio ai miseri, a fasciare le piaghe dei cuori spezzati, a proclamare la libertà degli schiavi, la scarcerazione dei prigionieri, a proclamare l'anno di misericordia del Signore, un giorno di vendetta per il nostro Dio, per consolare tutti gli afflitti, per allietare gli afflitti di Sion, per dare loro una corona invece della cenere, olio di letizia invece di un abito da lutto, canto di lode invece di un cuore mesto. Essi si chiameranno querce di giustizia, piantagione del Signore per manifestare la Sua gloria»⁶¹. Marxianamente Pasolini – in piena concordanza evangelica – parte dal sottoproletariato romano, che è il protagonista delle sue prime opere cinematografiche, sceneggiature ridotte a racconti: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1962-1963), ovvero un episodio del film RoGoPaG, dalle iniziali dei suoi registi: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. Mentre i suoi film, nel periodo precedente, hanno per teatro la “borgata romana”, essa scompare ne *Il Vangelo secondo Matteo*, abbandonando l'autore anche la “sacralità tecnica”⁶², e optando per uno stile

sull'antitesi e sulla contraddizione, che esprime anche linguisticamente, notando il Fortini che la sua “più frequente forma di linguaggio sia quella sottospecie dell'oximoron che l'antica retorica chiamava «sineciosi»” (F. FORTINI, *Saggi italiani*, Di Donato, Bari 1947, p. 122). Ne *Le ceneri di Gramsci* scrive: “Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro di te: con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere” (P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, cit., vol. 1, p. 820). Nella sotterranea immedesimazione tra Pasolini e il Cristo del *Vangelo* si condensa l'ossimoro “passione” e “ideologia” del marxista non ortodosso, che rivolge le suddette parole proprio al padre del materialismo storico. Nel *Pianto della scavatrice*, della stessa raccolta, dà luogo a un altro ossimoro-sineciosi: «Stupenda e misera città, / che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci / gli uomini imparano da bambini» (*Ivi*, p. 834).

⁶¹ IS 61, 1-3.

⁶² Dichiara l'autore che la sacralità rischiava di diventare d'un subito retorica, se riferita a Cristo. Riprendere frontalmente Cristo col 50 o col 75 con riprese panoramiche brevi o intense, diventava una pura enfasi, ovvero una riproduzione (cfr. P.P. PASOLINI, “Il cinema di poesia”, in G. GAMBETTI (a cura di), *Uccellacci e uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1966, pp. 37-49, soprattutto p. 45 ss.). Asseverando, altresì, che «eseguire il Vangelo con una tecnica sacrale, ieratica, religiosa, era far piovere sul bagnato, infatti mi venivano fuori delle immagini tradizionali; un Cristo ieratico non era un Cristo; una panoramica solenne, maestosa, su degli apostoli che ascoltano Cristo perdeva significato, mentre poteva avere valore sulle facce dei giovanottastri romani che stavano ad ascoltare neghittosamente Accattone» (P.P. PASOLINI, “Una discussione del '64”, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 778, cs. mio).

“magmatico”⁶³, con una contaminazione di stili e livelli⁶⁴ che hanno un potere di unificare⁶⁵ sinesteticamente elementi linguistici di stile opposto, a motivo della verticalità del meccanismo cinematografico, in sintonia con Auerbach⁶⁶, che nella mescolanza stilistica riconosce un principio cardine della rappresentazione letteraria realistica; e, così, per dirla con lo stesso regista, *stile piscatorius et stile sublimis simul stant*⁶⁷. In questi primi film, epopea, canto

⁶³ «L'amalgama non significa per questo che l'insieme sia sprovvisto di verità. L'unità stilistica, l'unità cioè delle diverse tecniche, è cementata da questa ossessione patetica» (P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 116).

⁶⁴ «Il segno sotto cui lavoro è sempre la contaminazione. [...] Ora, mentre nella pagina di un romanzo questa contaminazione estremamente complessa e raffinata può sfuggire, nel cinema, il cui linguaggio è più elementare, più rozzo di quello letterario [...] viene fuori con maggior violenza» (P.P. PASOLINI, “*Per il cinema*”, cit., vol. 2, pp. 2871-2873). Si tengano presenti le fogge delle vesti e dei cappelli rinascimentali dei palestinesi ricchi e nobili e quelle lacere e dismesse del volgo; gli abiti dei potenti si richiamano agli affreschi di Piero della Mantegna; alla sua *Madonna del Parto* si ispirano anche i fonogrammi iniziali con Maria incinta; i costumi dei farisei e dei soldati hanno come modello la Basilica di San Francesco di Arezzo – ma le associazioni si possono stabilire, per gli abiti, anche con Filippo Lippi, Masaccio, Duccio e altri pittori. Scenari paesaggistici e architettonici rimandano a Giotto – a cui si rifà anche per la fuga in Egitto di Maria e Giuseppe col Bambino e per l'entrata di Gesù in Gerusalemme – e ai cicli degli affreschi del Trecento; mentre la scena di Gesù che piange nel Getsemani rinvia al Mantegna e al Bellini; i soldati romani poi sono vestiti da fascisti e quelli di Re Erode hanno gli abiti della Celere, con un uso quasi “sovversivo” del neorealismo.

⁶⁵ Cfr. A. POIRIER, “*Le funzioni della musica nel cinema*”, in «Enciclopedia della musica», *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, vol. I, pp. 623-624. Il comparto tecnico raggiunge eccellenti livelli, pur nella assoluta semplicità della messa in scena, *in primis* grazie alla colonna sonora e *in secundis* alla fotografia e alla location; si tratta di un “audio-libro” montato con immagini e musiche, ovvero di un “disegno di montaggio”, che avrà fortuna con Stanley Kubrick, che porterà alla perfezione la fotografia e la tecnica.

⁶⁶ Si veda E. AUERBACH, “*Mimesis*”. *Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, 2 voll. Il filosofo tedesco, con la sua opera, influisce sicuramente su Pasolini, nella descrizione di Cristo e nella fusione dei due stili: «Il re dei re, beffeggiato, sputacchiato, flagellato e inchiodato sulla croce come un volgare delinquente -oh il racconto di queste cose, non appena penetra nel cuore degli uomini, annienta completamente l'estetica della separazione degli stili, produce un nuovo stile sublime, che non disdegna affatto il quotidiano e accoglie in sé [...] la bruttezza, la miseria fisica» (*Ivi*, p. 82). Il Cristo di Auerbach e di Pasolini apparteneva all’«infimo gradino sociale» (*Ivi* p. 81), e, amico «del popolino palestinese, parlava con pubblicani e con prostitute, con poveri, con ammalati, con fanciulli» (*Ivi*, p. 82).

⁶⁷ «Come sempre si mescolano nelle mie opere – direbbe un critico stilistico [Auerbach] lo stile sublimis e lo stile piscatorius – Bach rappresenta lo stile sublimis e i canti mendicanti negri, oppure i canti popolari russi e la messa cantata dei congolesi rappresentano lo stile piscatorius, lo stile umile» (P.P. PASOLINI, “Le regole di un’illusione”, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, p. 106). Per l’aspetto musicale v. A. CADONI, “*La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: Accattone e Il Vangelo secondo Matteo*”, in «Quaderni Casarsesi» (dicembre 2004), pp. 21-28. Riguardo alla

epico dei derelitti e dei marginalizzati, che si muovono nelle borgate sotto-proletarie, e sacralizzati in una sorta di religione laica, da *Accattone* a *Il Vangelo secondo Matteo*, il regista giunge a un pubblico più vasto, rispetto ai suoi lettori di narrativa e di poesia. Il poeta e scrittore è ormai adulto per fare anche il regista⁶⁸, e l'immagine del Cristo, così come è in Matteo, contrasta con l'omologazione conformistica dell'uomo moderno: «La figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa *violenza di una resistenza; qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno*, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione»⁶⁹. Questo appare il triste scenario di allora al regista, dotato di uno spirito autenticamente religioso, anche se non confessionale, che «è un poeta che scrive testi teatrali»⁷⁰, che esplicitamente si dichiara un ateo, ed è affascinato dal mistero e dal sacro: «*Si, io sono ateo. Ma i miei rapporti con le cose sono pieni di mistero e di sacro. Per me niente è naturale, nemmeno la natura*»⁷¹. E nel suo film sull'evangelo matteoano Pasolini riesce a intrecciare il testo dell'evangelista con la sua autobiografia e ideologia, fondendo due punti di vista affatto antitetici, ovvero dell'ateo e del credente: «“Ho camminato sul filo di un rasoio – diceva Pasolini – evitando, da parte mia, una visione solo storicistica e umana e, da

contaminazione degli stili si consideri, ne *Il Vangelo secondo Matteo*, l'abbinamento di musiche classiche con altre africane: la *Passione di Matteo* di Bach e la *Marcia funebre* di Mozart, che accompagnano la Passione di Cristo, a sottolineare l'ineluttabilità della morte, con il *Gloria* di una Messa congolese (Missa Luba), cantata in latino in apertura del film, dai titoli di testa al momento del primo miracolo, all'entrata di Gesù in Gerusalemme e alla Resurrezione; ma ci sono pure le musiche di Prokof'ev, scritte per il massacro tedesco dei bambini e adattate perfettamente per la strage degli innocenti di Re Erode e per la decollazione del Battista da parte di Erode Antipa. A prevalere è, comunque, il silenzio; la musica funge da linguaggio sonoro per didascalizzare i momenti più salienti del film. La musica si disnoda per 81 minuti e 47 secondi per l'intera durata del film di 131 minuti, pari al 62%.

⁶⁸ «Sono arrivato al cinema dopo i quarant'anni, e questo fatto è stato fondamentale: ho girato il mio primo film [*Accattone*] semplicemente per esprimermi in una tecnica differente, [...] che ho appreso con questo primo film. E per ciascun altro film, ho dovuto imparare una tecnica differente e adatta» (P.P. PASOLINI, *Il cinema secondo Pasolini*, “Intervista”, in «Cahiers du Cinéma», 169 (agosto 1965), ora in Pier Paolo Pasolini. *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2906).

⁶⁹ P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., vol. 1, p. 673, già in «Il Giorno» (6 marzo 1963) “Una carica di vitalità”.

⁷⁰ P.P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, “Il corpo del testo”, Intervista a Stanislas Nordei, Mondadori, Milano 2001, p. XXXII, vol. 47 de I meridiani.

⁷¹ P.P. PASOLINI, “Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte, il marxismo”, a cura di L. BERGOGNA, in «La Stampa» (12 luglio 1968), p.3.

parte del credente, una visione troppo mistica”, [...] Lo sforzo per mantenere l’equilibrio tra questi due punti di vista ha dato al film una tensione, che è quella che gli recupera, indirettamente la sacralità, che a volte sembra uno scandalo»⁷². Ma il vero scandalo per Pasolini è la religione formale: «*Ogni religione formale*, nel senso che la sua istituzione è diventata ufficiale, *non solo non è necessaria per migliorare il mondo, ma addirittura lo peggiora*»⁷³. Lo scrittore polimorfo – che si esercita ed eccelle in poesie (da *Poesie a Casarsa*, 1942, a *Poesie*, 1975), in narrativa (dai *Ragazzi di vita*, 1955, a *La Divina Mimesis*, 1975), in saggistica (da *Poesia dialettale del Novecento*, con M. Dell’Arco, 1952, a *Descrizioni di descrizioni*, 1979), in sceneggiature cinematografiche (da *La notte breve*, 1959, a *San Paolo*, 1977), in teatro, con traduzioni di Eschilo (*Orestide*), 1960, di Plauto (*Il Vantone*), 1963, ed è autore egli stesso di opere teatrali: *Pilade*, 1967, *Orgia*, 1968, *Affabulazione*, 1969, *Porcile*, 1969, *Calderón*, 1973, *Bestia da stile*, 1977, *I Turcs tal Friül*, 1980 – segue con fedeltà sostanziale la struttura del *Vangelo* di Matteo, senza tener conto dei *Sinottici*, ma vi apporta pure sostanziali adattamenti. Per comprendere *au fond* l’opera cinematografica pasoliniana occorre sempre tener presente che egli, intellettuale gramsciano e marxista *sui generis*, ovvero “eretico”, coglie i mutamenti storici e socio-economici e li evidenzia apertamente, nella difesa-valorizzazione dell’ambiente, fondamentale nei suoi film, non solo per la forte carica di denuncia sociale, ma anche per la sua dimensione ecologica: ambiente storico-umano e ambiente geografico si fondono senza confondersi e, seppur distinti, non sono affatto distanti, in una sorta di *eco-critism avant lettre*. È proprio la vicinanza ai braccianti friulani che lo spinge a diventare comunista: «Io fui coi braccianti. Poi lessi Marx e Gramsci»⁷⁴. Ricercando nuovi linguaggi si avvicina al cinema come a una “lingua della realtà”⁷⁵, come a una lingua audiovisiva, insomma, ovverosia a una realtà prima della convenzione. Cono-

⁷² P.P. PASOLINI, “Cristo e il marxismo. Dialogo Pasolini-Sartre sul Vangelo”, a cura di M.A. MACCIOCCHI, in «L’Unità» (22 dicembre 1964), ora in *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un’illusione*, cit., p. 114.

⁷³ P.P. PASOLINI, “Quasi un testamento”, in «Gente» (17 novembre 1975), ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 856, cs. mio.

⁷⁴ P.P. PASOLINI, *Poesie*, “Al lettore nuovo”, *Introduzione*, Garzanti, Milano 1970, p. 10.

⁷⁵ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1981, pp. 198-226, qui p. 202: “non è vero che l’unità minima del cinema sia l’immagine, quando per immagine s’intenda quel ‘colpo d’occhio’ che è l’inquadratura: o insomma ciò che si vede con gli occhi attraverso l’obiettivo. [...] L’unità minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che compongono l’inquadratura”; “il cinema non è pura immagine, è una tecnica audiovisiva in cui parola e suono hanno la stessa importanza dell’immagine” (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1383, cs. mio).

scitore profondo del pensiero di Marx, di cui apprezza e condivide la critica ad ogni falsa ideologia e coscienza, e di Gramsci, a cui dedica la sua famosa silloge *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini rinnova il marxismo arricchendolo di temi psicoanalitici e socio-antropologici, nonché linguistico-semiologici. Nei suoi film, l'elaborazione artistica è più vera del mondo che riproduce, grazie anche all'uso della luce e del movimento di una tradizione pittorica delle origini, che si riattualizza, ovvero di un "realismo alla rovescia"⁷⁶. Occorre tener presente che, ancorché questi abbia seguito con sostanziale fedeltà la lettera dell'evangelo, lo ha "riletto", così che il suo film va definito "Il Vangelo di Matteo secondo Pasolini". Dopo aver presentato brevemente lo schema generale del film, che si discosta dalla fonte matteana, farò seguire i rilievi che dimostreranno "l'infedele fedeltà", come si potrebbe dire con un ossimoro, della reinterpretazione del regista, che, pure, quantunque non aggiunga neppure una parola – riportando le *ipsissima verba Mathei* –, riesce nondimeno a rivisitare la fonte e ad adattarla. Il film si struttura sostanzialmente in tre parti: 1) *Nascita fino alla chiamata degli apostoli*; 2) *Predicazione*, 3) *Condanna e Resurrezione*. Da notare che la prima e la terza parte sono molto più brevi della seconda, che occupa all'incirca i due terzi dell'intero racconto, confermandosi come la più ampia, ma, anche, come si dirà, la più debole e la meno "strutturata". Dal film emerge lapalissianamente la personalità complessa dell'autore – dall'ingegno vasto e multiforme, figura fra le più rilevanti del Novecento, scrittore e poeta di grande valore, nonché regista sommo sul cui pensiero e sulla cui opera si moltiplicano studi e ricerche, che ne mostrano vie più la costante attualità, che, proprio allora, come egli stesso

⁷⁶ "Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto - che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca" (P.P. PASOLINI, "Le poesie di Mamma Roma", in *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962, p. 145). Il cinema, a partire dagli anni '60, diventa centrale nell'attività creativa pasoliniana, offrendogli la possibilità di rappresentare la realtà alla quale il suo "realismo mitico" aveva sempre aspirato. Ora il regista produce poesia in forma di cinema, "cinema di poesia", che è anche "cinema d'arte". "Pasolini conferma più volte l'origine figurativa, pittorica del suo gusto cinematografico, specie negli accorgimenti tecnici impiegati. Si può dire che egli adoperasse la macchina da presa con una tecnica pittorica: la sua immagine tende a una plasticità accentuata dai forti chiaroscuri e insieme a un'immobilità iconica. È evidente sin da *Accattone* (1961) la predilezione per i primi piani frontali, sul modello dei registi quali Dreyer e Rossellini. Altre suggestioni derivano dai manieristi quali Pontormo e Rosso Fiorentino, caratterizzati da un dinamico plasticismo michelangiolesco e da un acceso cromatismo" (V. DE CAPRIO e S. GIOVANNARDI, *Letteratura Italiana. Storia-Autori-Testi. Dall'Ottocento al Novecento*, cit., p. 903).

dichiara e come è stato già riferito, viveva una profonda crisi religiosa, dopo aver, più che abbandonato, riconsiderato il marxismo nella sua visione ideale, a seguito del crollo della sua impostazione e realizzazione storica. Pasolini è e rimane convintamente un discepolo di Marx, affascinato da Gramsci, che, a sua volta, rilegge criticamente il padre del materialismo storico. Gramsci, più vicino idealmente a Pasolini, coglie la necessità di adattare e sviluppare i concetti marxiani e di confrontarli con altri nuovi e originali su almeno tre punti: 1) in ambito teoretico Marx si era concentrato a livello di applicazione astratta (come nel *Capitale*), invece che sulle condizioni e sugli aspetti storici e concreti; 2) in ambito storico egli, invece, aveva uno scarso senso dei fatti e degli avvenimenti, al contrario di Gramsci che manifestava un'acuta percezione delle condizioni storiche e della produzione teorica; 3) in ambito politico-sociale Gramsci aveva analizzato attentamente le congiunture storiche specifiche e gli aspetti politici e ideologici, completamente trascurati da Marx e dal marxismo classico nell'analisi delle formazioni sociali. Questa tensione ad una tematica spiritualistica in Pasolini, nelle sue forme pure e intense, non è lontana dal marxismo e risente, nel significato più ampio e generale, delle correnti spiritualistiche, esistenzialiste e strutturaliste. Cristiani e marxisti erano, per Pasolini, gli alleati naturali nella lotta per l'umanesimo nuovo e al loro "dialogo" il film arrecava un contributo di sicuro valore. Col suo capolavoro *Il Vangelo secondo Matteo* – ma anche con altre opere precedenti, quali *Accattone*, 1961, *La ricotta*, 1963, o seguenti, come *Uccellacci e uccellini*, 1966 –, l'autore ha inciso in profondità nel nostro cinema, dandogli uno scossone e ridestandolo da un neorealismo ormai moribondo; l'episodio de *La ricotta*, duro e scabro, quasi un canto disperato, anticipa, per certi versi, il "cristianesimo" pasoliniano, che freme di indignazione, radicale e intransigente, che suona in stridente contraddizione con quello del suo tempo e di oggi. *Il Discorso della Montagna* richiama lo stile vibrante e di audacia sbalorditiva di Godard; ma pure *Uccellacci e uccellini*, opera fortemente ideologica e di sofferta poesia, vede l'autore ondivago tra un cristianesimo delle origini, fuori dagli schemi ecclesiali, dalla carica fortemente sacrale, e l'insorgente marxismo di matrice gramsciana; con *Epido Re*, 1964, e *Medea*, 1969, con cui tenta un recupero autobiografico del mito, abbandona ormai il cinema di poesia. Il film più spiritualista del regista è sicuramente *Uccellacci e uccellini*. Tornando alla struttura de *Il Vangelo secondo Matteo*, la prima e l'ultima parte hanno un riferimento scenico di facile rappresentazione: *Annunciazione / Nascita / Condanna / Crocifissione*. La seconda, che è quella centrale e più lunga, presenta i *lóghia* di Gesù, i suoi famosi detti; ma Gesù è un predicatore universale di ogni tempo e il suo messaggio è attualizzato (si ricordi la

strage degli innocenti operata dagli emissari nazifascisti; ecc.); ed è un predicatore che parla al vento e che non è Dio né Figlio di Dio, come in Matteo, ma solo un essere divino, ossia, nella lettura pasoliniana, un più che uomo. Non ha interlocutori. Questa seconda parte è, cinematograficamente ed esteticamente, la più debole, rispetto alla prima e, subordinatamente, all'ultima, che presentano, invece, un afflato di altissima poesia⁷⁷. Il Gesù di Pasolini è un grande rivoluzionario che non ha trovato riscontro storico e che resta un mito. Non è un caso che, di lì e qualche anno, realizzi *Epido Re*, in cui esprime autobiograficamente la dimensione del suo dramma. La sua ricerca spirituale continua con *Teorema*, 1968, con la forza pansessuale patologica di un Dio dell'*eros* su una società omologata e postcristiana che ha rimosso il proprio bisogno di sacralità; con *Porcile*, 1969, con i suoi sacrifici umani nella doppia immolazione dei due episodi paralleli; ma con *Medea* ritorna l'elemento irrazionale ed è poi il momento della decadenza con i tre film vitalistici: *Decameron*, 1971, *I racconti di Canterbury*, 1972, e *Il fiore delle mille e una notte*, 1974, che, come "trilogia della vita", esprimono il superamento del senso del pudore, fino ad arrivare al suo ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, del 1975, con le sue scene violente e conturbanti che descrive la corruzione del capitalismo e l'inarrestabile mutazione antropologica narrate dal marchese de Sade e incarnate dal Fascismo, ma di una perfezione quasi geometrica, il più profondo e riuscito. Ma non sono questi film, ai quali ho accennato *en passant*, oggetto della disamina; e sono stati perciò menzionati al solo scopo di delineare il percorso ideologico dell'autore – in chiave spiritualista, mitica e, *lato sensu*, simbolica – che, in una ininterrotta continuità, evidenzia l'afflato mitico e sacrale-religioso nelle sue opere cinematografiche. Sto analizzando, invece, succintamente, il suo film su *Il Vangelo secondo Matteo*, fra i più noti al grande pubblico, per evidenziarne, nella sostanziale fedeltà della lettera alla fonte evangelica, le discrepanze, dopo aver riferito la sua intrinseca strutturazione essenziale, dimostrando, comunque, il forte respiro spirituali-

⁷⁷ «Nel meraviglioso inizio, siamo lì per gridare al capolavoro. Nell'inizio, Pier Paolo ha avuto la grande trovata dell'immobilità per esprimere o piuttosto per suggerire il miracolo della Concezione: niente altro se non una serie di quadri, con personaggi che si fissano l'un l'altro, assolutamente muti e immobili: Maria, Giuseppe, l'angelo. Una trovata davvero poetica, [...] Vediamo tutti i meriti, le bellezze, le sottigliezze, le glorie del film. La genialissima scelta dei tipi, e l'altrettanto geniale scelta dei commenti musicali. E le straordinarie sequenze della Passione, [...] E così la crocifissione, e la Madonna che fissa con gli occhi il martirio del figlio, perché vuole anche lei soffrire il più possibile. Sono pezzi indimenticabili» (M. SOLDATI, "Sulle orme di un Cristo che non si è fermato ad Eboli", in «l'Europeo», 47 [1964], ora in «Ivi», 3 [2002], p. 84).

sta del cinema pasoliniano, al contrario di quanto avviene per i film biblico-cristologici di stampo hollywoodiano, che coprono un arco di tempo che si disnoda dagli anni '20 agli anni '60, considerati *kolossal*, ma che sono, invece, una negazione della spiritualità: basti citare di volo, nel tempo, quando Pasolini è impegnato nell'elaborazione dei suoi lavori: *The Ten Commandments*, di Cecil B. De Mille (prima versione 1923, seconda 1956, e, dello stesso regista, *The King of Kings*, film autobiografico e violento, *The robe* (1953), di H. Koster; e, ancora, *Ben Hur: A tale of Christ* (1959), di W. Wiler, ecc., tutti tradotti e importati in Italia⁷⁸. Pasolini è, nell'accezione di sacro di Mircea Eliade, *homo naturaliter religiosus*, che vive in profonda intimità col sacro, realtà per antonomasia⁷⁹; ma si tratta di un sacro fuori da ogni schema di potere anche ecclesiale, come dichiara il regista: «Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere, ed è minacciata dalle istituzioni delle Chiese»⁸⁰. Il sacro, perciò, è contraddizione, mistero e ambiguità. La passione, come martirio, si oppone alla dissacrante razionalità borghese e, con *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, si trasferisce anche all'area del neocapitalismo. Dalla breve disamina emergono gli elementi divergenti tra il film e la sua fonte⁸¹. Permane nel film la visione nostalgica di un passato ormai inquinato e composito; certi bellissimi squarci, o interi episodi di grande bellezza figurativa, soprattutto nella parte ini-

⁷⁸ «Il leitmotiv di questa produzione hollywoodiana risiede nella sterilizzazione della figura di Gesù, privata dei suoi aspetti più disturbanti e scomodi e relegata negli angusti steccati di una morale asettica» (D.E. VIGANÒ, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Roma 2005, p. 14). Pur nella fedeltà alla lettera, ma non alla sostanza della fonte matteaana, il regista presenta in modo personale e atipico la figura di Cristo, lontana sia dai canoni divini sia dallo stile *cool* del cinema americano; il suo è un Cristo più umano che messianico; e l'enfasi del cineasta è posta più sul carattere di Gesù, austero e severo, che non sorride quasi mai, dotato di una grande forza di volontà e di una travolgente carica rivoluzionaria, sulle sue parole (*lôghia*), rivolte come frustate agli ipocriti e ai farisei, che sugli eventi miracolistici del triennio della sua vita pubblica, che, se non proprio tralasciati, sono messi in ombra. Al Gesù "mite e umile di cuore" (Mt 11, 29), ereditato dall'iconografia, Pasolini contrappone un Messia energico e risoluto, ma pure melanconico, sulle cui spalle gravano il peso e le difficoltà della missione da compiere.

⁷⁹ Cfr. M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 2004, p. 18.

⁸⁰ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1480. Conti Calabrese studia attentamente il concetto di sacro in Pasolini (cfr. G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994) e il suo conflittuale rapporto con la Chiesa (cfr. *Ivi*, pp. 27-51).

⁸¹ Lo stesso discorso vale anche per la sceneggiatura che, in alcuni punti, si discosta dal film. Vi accenno soltanto, perché il saggio che mi sta occupando ha come oggetto il film confrontato con il primo *Vangelo* sinottico.

ziale e in quella conclusiva, ma vieppiù splendidi di parole, quelle alla lettera di Matteo, sia pure rilette e attualizzate, sono un canto a un mondo che la presente realtà, offensiva e dissacrante, ha deturpato e distrugge, ma che pure mai è pienamente esistito quale il regista lo idealizza. Il film si suddivide in quattro macrosintagmi narrativi o parti, con circa ottanta sequenze e millecentoventinove inquadrature: 1) *Annunciazione / Nascita / Fuga in Egitto / Strage degli innocenti / Morte di Erode in Galilea* (Inq. 1-177); 2) *Battesimo di Giovanni / Tentazioni nel Deserto / Chiamata dei Discepoli / Guarigioni / Discorso della Montagna / Miracoli / Predicazione* (Inq. 178-632); 3) *Ingresso in Gerusalemme / Cacciata dei Mercanti dal Tempio e Incontro con i Sacerdoti / Invettive contro i Farisei e gli Scribi* (Inq. 633-930); 4) *Ultima Cena / Processi / Crocifissione / Resurrezione* (Inq. 931-1129). Il testo del Vangelo di Matteo⁸² è diviso in 5 grandi Discorsi di Gesù da una parte e la narrazione degli eventi della sua vita dall'altra, che, sapientemente costruiti sui Discorsi, fanno risaltare la messianicità trascendente del Maestro ⁸³. Le parti prettamente discorsive sono i capitoli 5-7; 10; 13; 18; 25. Si veda l'alternanza tra le parti discorsive dei capitoli 1-4; 8-9; 11-12; 14-17; 19-22; 26-28. Abbiamo perciò una prima Narrazione (Mt 1-4) e un primo Discorso (Mt 5-7); una seconda Narrazione (Mt 8-9) e un secondo Discorso (Mt 10); una terza Narrazione (Mt 11-12) e un terzo Discorso (Mt 13); una quarta Narrazione (Mt 14-17) e un quarto Discorso (Mt 18); una quinta Narrazione (Mt 19-22) e un quinto Discorso (Mt 23-25) e l'ultima Narrazione (Mt 26-28) con conclusione. La vita di Gesù è in Matteo il *Vangelo in atto* ed è questo il messaggio che i discepoli devono raccogliere e diffondere. La Resurrezione di Gesù è il diapason dell'attenzione di Dio per gli uomini nel Figlio. Parole e azioni devono diventare fatti concreti: «Non si può separare [in Matteo] l'ortodossia dall'ortoprassi. Solo chi fa il bene è il perfetto ortodosso. [...] Matteo vuole cristiani maturi e non infantili»⁸⁴. In Gesù Cristo, L'Emmanuele è diventato l'essere di Dio con noi: «Il tema centrale del primo vangelo, affermato esplicitamen-

⁸² Per la struttura del *Vangelo* di Matteo e per le varie teorie elaborate in proposito v. G. MICHELINI, *La struttura del Vangelo secondo Matteo. Bilancio e prospettive*, in «Rivista Biblica», LV (marzo 2007), pp. 313-333.

⁸³ «Quando ci si accosta al Vangelo di Matteo si ha l'impressione di entrare in una cattedrale. I cinque discorsi, che secondo molti esegeti, ne costituiscono la struttura portante, si possono paragonare a cinque navate imponenti intorno alle quali si articolano gli altri elementi architettonici, per conferire all'edificio una linea solenne» (A. POPPI, *Sinossi dei quattro Vangeli*, EMP, Padova 1991³, vol. II, p. 43).

⁸⁴ M. GRILLI, *Scriba dell'Antico e del Nuovo. Il Vangelo di Matteo*, EDB, Bologna 2011, p. 123.

te all'inizio e alla fine del racconto, è l'essere-con-noi-di Dio in Gesù Cristo»⁸⁵. Ma al centro dell'insegnamento ci sono più valori esistenziali – *in primis* la giustizia – che verità dottrinali: «Il nostro errore più grande è quello di ostinarci a credere che la fede consiste nel considerare vere alcune dottrine della chiesa. Tutto ciò appartiene al passato. Ma se interrogassimo persone che vivono veramente nell'amore, chiamando questo il credere, sono sicuro che potremmo ancora celebrare Gesù in maniera autentica. La situazione è simile a quella di Diogene, quando a Corinto passeggiava in pieno giorno sulla piazza del mercato piazzando una lanterna sotto il volto della gente per vedere se erano "uomini"»⁸⁶. I cinque grandi Discorsi di Matteo sono: 1) della *Montagna*, ossia del Regno nei comportamenti della vita; 2) della *Missione*, ovvero per proclamare il Vangelo in modo credibile; 3) delle *Parabole del Regno*, per capire i racconti e le affermazioni; 4) del *Discepolato*, per mettersi alla sequela del Dio di Gesù; 5) della *Condanna del giudaismo precettista e ipocrita*, come requisitoria contro la falsità etica di scribi e farisei. Anche solo confrontando questo breve schema del *Vangelo* di Matteo con la rilettura che ne fa Pasolini, appaiono evidenti, fin da subito, la cancellazione delle formule narrative che, nel primo evangelista, si alternano ai Discorsi. Se, inizialmente, il regista si era prefisso di non fare omissioni e aggiunte alla fonte d'ispirazione, occorre dire che non ha mantenuto la promessa⁸⁷. L'ordine cronologico degli eventi, poi, non viene rispettato. Fino all'incontro con Pietro, Andrea e Giovanni c'è corrispondenza col testo matteoano, indi la successione dei fatti è alterata; la predicazione ai discepoli è anticipata e il Discorso della Montagna assembla vari spezzoni del *Vangelo* di Matteo⁸⁸. Dice Baranski,

⁸⁵ A.J. ALLEVORATTI, *Vangelo secondo Matteo*, in AA.VV., *Nuovo Commentario Biblico. I Vangeli*, a cura di A.J. Levoratti, Borla, Città Nuova, Roma 2005, p. 556.

⁸⁶ E. DREWERMANN, in J. GALOT e E. DREWERMANN, *Dialogo sul sagrato*, La Meridiana, Molfetta (BA) 2004, p. 58.

⁸⁷ Adattamenti e troncature, il primissimo piano, quasi esclusivo, del protagonista-attore, Enrique Irazoqui, doppiato da Enrico Maria Salerno, che ripete alla lettera il testo evangelico, urlato nella sua forza dirompente, i molti e lunghi silenzi, gli adattamenti al tempo presente (per esempio i farisei identificati con i fascisti e con le guide della Chiesa del potere), e così via, segnano un distacco dalla fonte matteaana. Quello di Pasolini è il Cristo della parola, che difende il suo popolo dalle angherie dei prepotenti; è un Cristo prima del Cristo, quasi veterotestamentario, più della Giustizia che della Misericordia, più somigliante al Battista fustigatore del malcostume.

⁸⁸ Quasi non c'è dialogo nel film di Pasolini; la sceneggiatura è perennemente discontinua; vi è una successione di primi piani, che si alternano a campi infiniti e a panoramiche; ogni inquadratura, grazie allo stile pittorico, è una galleria di personaggi muti, ma ben caratterizzati, che manifestano i loro sentimenti nel loquace silenzio della non detta parola parlante. Ma immagini e luoghi sono solo in funzione di Cristo e del suo messaggio, in un contesto quasi

riguardo alla narrazione, che «secondo i miei calcoli, circa il 60% della materia narrativa del Vangelo di Matteo scompare nel film. Pasolini ha seguito la struttura del Vangelo solo all'inizio e alla fine del suo adattamento – ed è difficile pensare come avrebbe potuto evitare di fare ciò raccontando la vita di Cristo»⁸⁹. Non mancano vere e proprie manomissioni o trasformazioni delle fonti come nella «sostituzione dell'uomo dalla mano avvizzita con uno storpio [che] ha senso solo dal punto di vista cinematografico»⁹⁰. Mancano tre episodi noti del *Vangelo*: le parabole del seminatore e dei talenti, il *lôghion* sulle perle ai porci e la Trasfigurazione; e sono assenti il detto sull'adulterio, sul sesso e sul divorzio, l'attacco a Sodoma, il detto sul dovere di pagare il tributo a Cesare, sul perdono dei peccati, sul giudizio escatologico, ecc. «Pasolini inserisce nel film solo sei miracoli, mentre nel Vangelo ce ne sono più di venti. Dei sei miracoli conservati, quattro sono chiaramente riconoscibili come momenti celebri nella vita di Cristo – la guarigione del lebbroso, la camminata sull'acqua, il nutrimento dei cinquemila e la resurrezione –, e potrebbero essere considerati come parte del bagaglio «necessario» per ogni presentazione di Gesù, mentre gli altri due sono più problematici. Mentre la guarigione dello storpio è «[...] un'invenzione di Pasolini, il sesto miracolo [...] è quasi certamente una scacciata di demoni»⁹¹. I tratti di Cristo burberi

rudimentale: riportare la Chiesa alla povertà predicata da Cristo, alla purezza evangelica, alla sua semplicità e essenzialità, sembra il messaggio che, secondo il regista, il Concilio Vaticano II vuol lanciare al mondo e di cui lui si fa interprete nel suo film; di qui, forse, la scelta di attori non professionisti e sottoproletari, ma anche di scrittori (Ginzburg, Gatto, Leonetti, Siciliano) o di filosofi (Agamben), la sobrietà dei costumi, le location scarse e impolverate, la scarsità dei mezzi tecnici, la regia semplice, la fotografia essenziale, anche se di ottimo livello, il bianco e il nero al posto del colore, che già era in voga da tempo, e via discorrendo. Su tutto prevale la Parola, che, come ci ricorda Giovanni nel *Prologo* del suo *Vangelo*, era all'inizio: "En Archè en o Logos" (Gv 1, 1). Sono le parole, infatti, pronunziate dalla Parola ad occupare la scena per l'intera durata del film, non i miracoli, ridotti numericamente rispetto alla sua fonte.

⁸⁹ G. BARANSKI, *I testi de Il Vangelo secondo Matteo*, in T. SUBINI (a cura di), *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 65. L'insigne studioso nuove i suoi rilievi nelle pp. 64-92, stabilendo ineccepibili parallelismi tra la fonte, la sceneggiatura e la proiezione del film.

⁹⁰ *Ivi*, p. 68.

⁹¹ *Ivi*, p. 73. Pasolini dichiara, con parole esplicite, a Jon Halliday, che non avrebbe voluto inserire i miracoli, a motivo del carattere sovranamente umano, e quindi divino di Gesù, che non è però Dio, dando anche un giudizio globale sulla contraddittorietà del suo Cristo e del suo film: «È un film violentemente contraddittorio, profondamente ambiguo e sconcertante, in particolare la figura del Cristo: a volte è quasi imbarazzante non meno che enigmatica. *Ci sono momenti orribili di cui mi vergogno*, momenti che ricordano, e quasi sono, barocco da controriforma, repellenti: *i miracoli*. Il miracolo della moltiplicazione del pane e dei pesci e quello di Cristo che cammina sulle acque sono di un pietismo disgustoso. [...] I cattolici escono

e violenti contrastano con il testo della sceneggiatura in cui appare piuttosto mite. Grande rilievo è dato ai personaggi secondari e ad alcuni discepoli (Pietro, Giuda e Andrea), di cui coglie il dramma umano riguardo alla Passione e al Calvario, laddove nel testo letterario il cruccio di Pietro è solo accennato e a Giuda si fa solo una fugace allusione; ma il dolore di Andrea e i tormenti di Maria sono del tutto assenti. La presenza di Giovanni all'atto della Crocifissione rimanda a Gv 9,26, non essendo menzionato da Matteo. E così Pasolini ci fa assistere al commovente pianto di Pietro, dopo aver scoperto il rinnegamento del Maestro, al tardivo pentimento di Giuda, che si getta a terra affranto e in lacrime e, disperando del perdono di Gesù – è questo il suo peccato più grande, quello contro lo Spirito santo – si suicida. Un discorso a parte va riservato a Maria, di cui, con intense notazioni psicologiche, descrive la serenità del concepimento, la malinconia del distacco e lo straziante dolore sotto la Croce, ove le sue urla disperate sono appena coperte dalla musica di Bacalov, mentre Ella è assente in questo ultimo episodio in Matteo ed è menzionata, invece, da Giovanni, a cui il regista s'ispira per la rappresentazione. La scelta dell'anziana madre del cineasta, Susanna, per il ruolo di Maria adulta che piange di fronte al Figlio crocifisso, è un'ulteriore immedesimazione di Pasolini con Cristo: «L'immedesimazione del regista con la figura di Cristo, che costituiva la pietra dello scandalo nei confronti della critica marxista, è un dato innegabile: la sovrapposizione tra la "diversità" morale di Pasolini, velata dalla stessa angoscia irruenta e non violenta di quella di Cristo, dolorosa e incomunicabile, cristallina eppure impenetrabile da una prospettiva "esterna", è addirittura rimarcata dall'aver fatto recitare il ruolo della Madonna adulta dalla propria madre, Susanna Pasolini, fonte di quello spirito di relegazione che costituiva una spina nella lucidità marxista del regista»⁹². Mancano al film riferimenti escatologici o metafisici, se si ec-

dalla visione del film un po' scossi, con la convinzione che io abbia fatto di lui [di Cristo] un cattivo. In realtà non è cattivo, è solo pieno di contraddizioni» (P.P. PASOLINI, *Conversazioni con Jon Halliday*, in *Pasolini su Pasolini*, cit., pp. 1339-1340, cs. mio). In verità il film, con la sua forte carica di spiritualità, non è affatto sconcertante per chi sappia cogliere in Gesù la sua forte personalità e la denuncia delle ingiustizie, sia pure da parte di un superuomo (da non confondere col soprauomo o oltreuomo di Nietzsche [cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Longanesi, Milano 1977, pp. 37-41]), o "essere divino", come lo definisce lo stesso regista, ma non Dio, che concepisce *Il Vangelo secondo Matteo*, e, in genere, i suoi film, per il sottoproletariato e per le sottoborgate, pronti alla rivoluzione, come assevera a Halliday, definendo il suo Cristo «un intellettuale in un mondo di poveri disponibili alla rivoluzione» (P.P. PASOLINI, *Conversazioni con Jon Halliday*, in *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 1333).

⁹² G. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 2005, p. 56. D'altro canto, per il cineasta, gli adattamenti o i mutamenti, come, nel caso di specie, aggiungendo alla fonte matteana

cettua la scena della Resurrezione, che, comunque, il regista non avrebbe voluto realizzare⁹³, costretto, alla fine, a cedere alle pressioni di don Giovanni Rossi e della Pro Civitate. In definitiva col suo film Pasolini recupera il senso più ampio del sacro, liberandolo da ogni sovrastruttura, attingendo alla parola evangelica *sine glossa* e attualizzandola. Cristo è un rivoluzionario incendiato dal fuoco dell'amore – di qui la sobrietà assoluta nel riferire i pochi miracoli, espungendo ogni metafisica o escatologia – che manifesta l'apertura utopica del regista al principio-speranza di Bloch di un *homo novus* ancora possibile. Ma questa fase serena e creativa si scontrerà con la scoperta di una società sempre più mutata *in peius*. I volti rugosi dei contadini umili e dignitosi del Sud, coprotagonisti, sono l'affermazione di un'età che precipita e che non consente ritorni. La parola di Gesù, rivoluzionario e profeta, è efficace perché vera e la sua morte sulla croce la rende attuale ed eterna; la sua divinità o super-umanità è lasciata in penombra. Cristo è in fondo un mito per aver scelto la radicale povertà, attuando la giustizia e il riscatto sociale. Il grande Discorso di Gesù della Montagna è rivolto a interlocutori assenti. Quest'assenza indica l'universalità di un messaggio rivolto agli uomini di ogni tempo; spesso Gesù è raffigurato solo, con gli apostoli, e, dopo l'ingresso a Gerusalemme, con la folla, che non lo tradirà, neppure sotto la Croce. Ed ecco un'altra invenzione pasoliniana per sottolineare la fedeltà del popolo a un uomo che ha sposato la sua causa *au fond*. Le ragioni dell'arresto con la conseguente passione fino alla morte sono, per il regista, solo politiche. Gesù non è il Figlio di Dio e di Davide, il Messia che deve portare a compimento le scritture. È l'uomo del riscatto e della parola. Soprattutto nella seconda parte del suo Discorso della Montagna, in cui Cristo parla con la centralità

l'episodio di Maria in gramaglie, o quelli di Pietro e di Giuda, è un fatto ovvio, stando a quanto asserisce: "la sceneggiatura è una struttura dotata della volontà di divenire un'altra struttura" (P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., p. 194). È proprio il marxismo eterodosso di Pasolini a conferire un aspetto, per così dire, spiritualista al suo film, raccontando gli avvenimenti più significativi della vita di Gesù con una messa in scena molto umile, quasi in bozzetti neorealisti: dall'Annunciazione, ove l'Arcangelo Gabriele veste umili panni, senza ali o aureola, alla Resurrezione, dove Gesù torna semplicemente fra i suoi discepoli: immagini e musiche, presenti nella prima parte, tornano ora in quella finale; e, difatti, la prima, e, subordinatamente, la terza sono le migliori.

⁹³ Cfr. Testimonianza postuma di Lucio Settimio Caruso, riportata da V. FANTUZZI, *Zenit. Il mondo visto da Roma*, "Pasolini sulla via del Vangelo", on line, cit., p. 7. Si veda, anche, A. FAGIOLI, in «Avvenire» (19 settembre 2009), p. 27 "Dibattiti. Il capolavoro cinematografico sulla vita di Gesù si chiude con la scena della Resurrezione: ma il regista non la voleva (forse). Pasolini, il giallo del Vangelo". Anche sul primato il regista cedette ai consigli di p. Nazareno Taddei, inserendolo successivamente (cfr. *Ibid.*).

del suo volto, come rileva efficacemente Alberto Granese: «l'ininterrotta successione del viso di Gesù, che struttura la trama linguistica del "Discorso della Montagna", prodotto ardito della concezione mitico-epica del poeta-regista, appare intessuta proprio da "fotogrammi sublimi", segnando nel contesto filmico il momento forse più intensamente lirico. La centralità dei primi e dei primissimi piani del volto [...] consente, infatti, a Pasolini, attraverso la positura 'a icona' del soggetto-Cristo, di epifanizzare compiutamente la sacralità, realizzando sul piano visivo e sensibile la sua fondamentale tesi del cinema come privilegiato strumento artistico in grado di captare il sacro nel reale ed esprimerlo per immagini corpose e pregnanti»⁹⁴. Quel che conta è il messaggio; di qui l'aspetto antispettacolare del film, con scarsi ambienti, con una scenografia carente e con la folla quasi assente, ove prevale il volto che si impone, come nota L. Castellani: «Il Vangelo di Pasolini è soprattutto un Vangelo di uomini, di volti. L'uso insistito degli obiettivi a fuoco lungo contribuisce a sottolineare costantemente la prevalenza del volto sul paesaggio e dell'individuo sulla folla»⁹⁵. Si può concludere col p. Fantuzzi che «Concepito fuori dagli schemi del cinema commerciale (o, per meglio dire, in opposizione ad essi) il film conserva intatta la sua capacità di scuotere gli spettatori, non solo con la forza delle immagini, ma anche con l'autenticità del messaggio religioso che esse trasmettono»⁹⁶, quantunque si tratti di una religiosità di tipo sacrale in cui la forza dell'Amore e il senso della Giustizia prevalgono sull'astrazione dogmatica che, con la razionalità borghese, è la negazione di ogni sacralità.

⁹⁴ A. GRANESE, I «fotogrammi sublimi» del "Discorso della Montagna", in M. LOCANTORE (a cura di), *Non sono venuto a portare la pace ma la spada. Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2015, p. 111.

⁹⁵ L. CASTELLANI, in «Rivista del Cinematografo», 9-10 (1964), p. 431.

⁹⁶ V. FANTUZZI, "Il Vangelo secondo Matteo" di Pier Paolo Pasolini. Versione restaurata, in «La Civiltà Cattolica», IV (20 novembre 2004), quad. 3706, pp. 360-361.

Giuseppe Bonifacino

«L'INVENTORE DEL TEMPO».
PETRARCA E I POETI DEL MODERNISMO ITALIANO*

1. È quasi d'obbligo, per tornare, una volta di più, a riflettere sulla “funzione-Petrarca” nella lirica del nostro primo Novecento – e ormai necessariamente rapportarla al quadro chiaroscurale e a tratti ancipite del modernismo italiano¹ – prendere le mosse da un presupposto come pochi altri consolidato e condiviso: quello della sua contrapposizione – emblematica, sia sul piano delle poetiche che su quello del canone *a parte obiecti* – alla “funzione-Dante”. Per lunghe stagioni della nostra vicenda critica e storiografica, infatti, la funzione del plurisecolare modello petrarchesco nella lirica del Novecento italiano è stata canonizzata in termini costantemente oppositivi a quello dantesco, a schematizzare diverse – ma spesso, a ben guardare, non verticalmente contrapposte – ragioni di poetica e scelte tematiche² entro una dislocazione antagonistica che il magistero continiano aveva paradigmaticamente fissato nell'ambito dello stile e della lingua³, disegnando «accanto a un canone d'or-

* Queste pagine sviluppano e approfondiscono il mio intervento nel Convegno internazionale di studi su «Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca» (Università di Bari, 20-22 maggio 2015), organizzato e diretto da Davide Canfora, che qui affettuosamente ringrazio.

¹ Si vedano in proposito i fondanti contributi di R. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in ID., *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 221-232, e *Modernismo e antimodernismo: le forme del passato nella poesia novecentesca*, in ID., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006.

² Come è stato efficacemente focalizzato da A. Dolfi, «il grande problema del petrarchismo novecentesco [...] è stato negli ultimi decenni [...] risolto da e in mezzo a distinzioni binarie. Da una parte Dante, dall'altra Petrarca, associati, in campi contrapposti, a plurilinguismo e monolinguisimo, a espressionismo e lirismo: alternativamente distribuiti, anche nel nostro Novecento poetico, tra generazioni pari e generazioni dispari a sottolineare la linea dell'impegno e della laicità, della mutabilità e del racconto, e quella, per converso, dell'astrazione, della ripetitività e del virtuosismo formale»: A. DOLFI, *Petrarca, Leopardi, Ungaretti e il romanzo del Canzoniere*, in *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, a c. di G. SAVOCA, Olschki, Firenze 2005, p. 34.

³ R. Antonelli sottolinea come nel canone critico-storiografico di Contini il saggio su Petrarca (*Preliminari sulla lingua del Petrarca* [1951]) costituisse «quasi la controprova, in

dine, di linea petrarchesca [...] un canone dantesco-espressionista»⁴ cui, in giacitura omologa, si può rapportare la anceschiana bipartizione tra poetica dell'analogia e poetica degli oggetti (ovvero della metafora e della metonimia)⁵. E si è sovrapposto al Petrarca, fino a fagocitarne la peculiarità, il petrarchismo, quale «*koiné* della stilizzazione psicologica»⁶, oltre che istituto monolingustico di una vocazione astrante della parola lirica: tanto che – come sottolineava Mengaldo – «l'aggancio a Dante» è stato «sempre e solo aggancio a Dante in persona, alla sua potenza linguistica e immaginativa»⁷, mentre il riferimento al modello ad esso avvertito come radicalmente alternativo si avvaleva, o forse pativa, della pervasiva mediazione delle sue declinazioni molteplici nella tradizione letteraria, inevitabilmente distorsiva pure nelle sue attestazioni di maggior valore, dal Sannazaro al Tasso, da Góngora a Leopardi⁸. Ma, come già molti anni or sono, tracciando le linee portanti del suo canone della poesia italiana del Novecento, lo studioso perentoriamente chiariva, si trattava di un'assunzione funzionalmente metaforica, valevole a connotare posizioni sovente assai sfumate e fecondamente composite: giacché «quando [...] si è parlato di "dantismo" (di Rebora, Montale..) *vs* "petrarchismo" (di Ungaretti, ermetici..) si è in sostanza usata una comoda metafora critica di difformi atteggiamenti stilistici, e non solo tali, di cui il diverso dosaggio della presenza di quegli archetipi è solo una componente o indizio»⁹. Tant'è: i canoni, e i modelli, nei poeti della modernità novecentesca, nonché opporsi, tendono pure a contaminarsi, in quanto ipostasi tematiche e di poetica prima e più che di stile, entro l'orizzonte della imprescindibile «rottura epistemologica

analisi contrastiva [...], della "funzione Dante"» rispetto a cui fissava antagonisticamente «i caratteri della classicità petrarchesca, e quindi della tradizione lirica italiana»: R. ANTONELLI, "Esercizi di lettura" di Gianfranco Contini, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento - II. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996, rispettivamente p. 372 e p. 350. Sul canone storiografico continiano si veda il denso saggio di A.R. PUPINO, *La «Letteratura dell'Italia unita»*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, a c. di N. MEROLA, ETS, Pisa 2011, pp. 41-67.

⁴ Cfr. G. GUGLIELMI, *Canone classico e canone moderno*, in «Moderna», II, 2000, 1, p. 33.

⁵ *Ibidem*.

⁶ P.V. MENGALDO, *Dante e Petrarca nella letteratura italiana*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XXVI, 2007, p. 16.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Come, infatti, Mengaldo rimarcava: «non è certamente errato discorrere di petrarchismo per Cardarelli e Ungaretti; ma quanto c'è di fatto in loro di Petrarca e quanto nell'ultimo grande petrarchista, appunto Leopardi?», *ibidem*.

⁹ MENGALDO, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, a c. di MENGALDO, Mondadori, Milano 1978, p. XLIX.

di fine Ottocento e inizio Novecento»¹⁰, e nella consapevolezza di una crisi non reversibile dei fondamenti e del senso, e del fortemente rimarcato declino storico del proprio ruolo, ormai destituito della inclinazione, ad esso intrinseca, a farsi vettore ideologico: come ha sancito Luperini, «la nuova poesia nasce insomma dopo Nietzsche, e si sente»¹¹. E se il dato che maggiormente accomunava – pur nella diversità delle traiettorie individuali – gli scrittori e i poeti della condizione modernista era la presa d'atto di una cesura forte col passato, ma in un «rapporto complesso di continuità e cambiamento»¹² nei confronti della tradizione, discriminante era la loro coscienza del tempo: tanto la concezione del «presente in quanto precarietà e apertura al possibile»¹³, quanto la relazione problematicamente inedita che con la temporalità doveva istituire la loro parola, tra istante e *durata*, tra classicismo e simbolismo, tra epifania e ricordo dell'*autentico*¹⁴.

Del resto, nell'agonistico disincanto di una distanza ormai introvertita dal passato, già D'Annunzio contrapponeva alla «pura comprensione di se medesimo ricercata dal Petrarca» (ma quello latino)¹⁵ – al quale, pure, guardava, in poesia, come un raffinato campione di armonia formale nel quale specchiarsi¹⁶ – il proprio mitografico «amor sensuale della parola», in ragione del quale ogni *auctoritas* ne era accettata solo come un patrimonio meno tematico che retorico offerto alla profusione sontuosa e sterile della sua bibliomantica *inventio*¹⁷. Il passato, la tradizione, circoscrivevano la condizione modernista della prima generazione novecentesca dei poeti italiani – una condizione in D'Annunzio solo oscuramente presentita, e strenuamente esorcizzata e rimossa – come un orizzonte contiguo ed estraneo, un campo da attraversare per trovarvi, nella «esigenza della ricostruzione di un senso dopo la dissoluzione effettuatane

¹⁰ LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, cit., p. 224.

¹¹ *Ivi*, p. 226.

¹² *Ivi*, p. 225.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. LUPERINI, *Modernismo e antimodernismo: le forme del passato nella poesia novecentesca*, cit.

¹⁵ A. BATTISTINI - E. RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990², p. 403. Di qui anche la citazione seguente.

¹⁶ Cfr. la rigorosa disamina analitica offertane da P. GIBELLINI, *D'Annunzio e Petrarca*, in *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a c. di S. GENTILI e L. TRENTI, Bulzoni, Roma 2006, p. 324.

¹⁷ Cfr. GUGLIELMI, «L'estremo de' bibliomanti», in ID., *La prosa italiana del Novecento. Umorismo Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, pp. 252-263.

dalle avanguardie»¹⁸, modelli assumibili come adeguati al presente – alla sua modernità non inaugurata o mediata, come in Francia, da un Baudelaire –, tra Leopardi e Foscolo, o tra Petrarca e Dante (i quali diventavano pure, *a fortiori*, esempi o paradigmi metaforici della peculiare dimensione temporale a cui la coscienza modernista, fondata su una variegata ma condivisa problematizzazione della semantica del tempo e della sua centralità nella scrittura lirica o narrativa, ascriveva un tratto costitutivo delle proprie pronunzie di poetica).

E se dominante, in questo quadro, si attesterà l'una o l'altra di quelle opzioni paradigmatiche (a parte la convulsa ripulsa dell'avanguardismo futurista, largamente debitrice della cultura ottocentesca)¹⁹, questo avverrà – è appena il caso di ricordarlo – nel segno accomunante e decisivo di una discontinuità storica, che vieterà di pensarne l'ascendenza e il portato secondo uno svolgimento rettilineo²⁰ – una intatta durata egemonica – cui ascrivarsi, e ne comporterà, invece, una ripresa sempre come ottativa, segnata alle radici dalla, pur variamente declinata e oppugnata, modernistica messa in mora della centralità e dell'assolutezza del soggetto poetante, e però anche dal suo rilancio entro le misure feriali di un autobiografismo accidentale ed empirico al quale l'«autobiografismo trascendentale» fissato in formula da Contini²¹ per il *Canzoniere* offriva un modello tanto estremistico²² (e dunque dialetticamente contrastivo, come tra «due qualità della stessa sostanza») ²³ quanto, di fatto, ineludibile. Un modello da metabolizzare, perciò, nella elettiva mediazione leopardiana, con un lirismo del vissuto quotidiano di inflessione proiettivamente realistica, e dunque predisposto anche per questo a riconnettersi fruttuosamente al paradigma dantesco, opposto alla «letterarietà» sterile e intransitiva

¹⁸ LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a c. di LUPERINI e M. TORTORA, Liguori, Napoli 2012, p. 8.

¹⁹ Cfr. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, cit., pp. 225-226.

²⁰ Come rilevava A.L. GIANNONE nelle pagine preliminari (vd. p. 61) del suo lungo saggio sugli *Aspetti della presenza petrarchesca nella poesia italiana del Novecento*, in ID., *Tradizione e innovazione nella poesia italiana del Novecento*, Milella, Lecce 1983, pp. 57-163. Dopo il fine contributo – sostanzialmente però «volto a verificare l'incidenza della poesia petrarchesca sulla riflessione teorica degli ermetici» (*Ivi*, p. 59) – di A. NOFERI (*Le poetiche critiche novecentesche «sub specie Petrarchae»*, in EAD., *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 225-281), l'ampia e approfondita analisi di Giannone, sostenuta da una ricca serie di riscontri testuali, appariva come la prima sistemazione organica – peraltro ancora oggi assai preziosa e attuale – della complessa vicenda del petrarchismo novecentesco.

²¹ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* [1951], in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 178.

²² Cfr. al riguardo le riflessioni teoriche di G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 107-114.

²³ *Ivi*, p. 112.

nella cui cifra restava fissata la ricezione del petrarchesco, e a questo preferito, per il suo discriminante afflato etico, dai vociani²⁴ o, contraddittoriamente, da Saba: ma pure, su assai diverso *côté*, dall'orfismo itinerante, tra residui preraffaelliti e visionarismo a fondo iniziatico, di un Campana.

2. E per Saba andrà qui soltanto ricordato che se da un lato il suo rapporto con Petrarca dovrà scontare una contrapposizione reiteratamente e riduttivamente sfavorevole, nella sua poetica dell'«onestà»²⁵, alla sovrastante esemplarità estetico-morale dantesca, dalla *Vita nova* alla *Commedia* – desanctisianamente rivendicata e polemicamente contrappostale in sede autoesegetica²⁶ –, e se i riscontri versali della presenza di Petrarca nel suo *Canzoniere* potranno risultare più superficialmente assonanti che lessicalmente e semanticamente rilevati²⁷ – quando non strumentali e fin stravolti, come nell'*Incisore*²⁸ – egli avrà però modo in giovinezza di riconoscerne il magistero²⁹, ancorché congiunto

²⁴ Ma si veda, ad esempio, per una ricognizione attenta a cogliere nei suoi interstizi testuali la posizione complessa e sfumata di Rebora, M. PAINO, *Tra Beatrice e Laura. La figura femminile nella poesia di Clemente Rebora*, in *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, cit., pp. 83-94.

²⁵ Cfr. LUPERINI, *La cultura di Saba*, in ID., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 161: «L'opposizione Dante-Petrarca nel libro del 1947 [*Storia e cronistoria del Canzoniere*] è della stessa natura di quella fra Manzoni e D'Annunzio nel saggio del 1911 [*Quello che resta da fare ai poeti*], tutto costruito, infatti, sull'antitesi fra onestà e disonestà della poesia, fra una verità raggiunta attraverso il lavoro umile e paziente di scandaglio dell'anima e una falsità che è il risultato obbligato di chi mira a un fascino formale in sé e per sé considerato».

²⁶ Ne menziona sintomatiche occorrenze F. BRUGNOLO, «*Il Canzoniere*» di Umberto Saba, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento - I. L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, p. 544, nota 32.

²⁷ Cfr. P. ZUBLENA, *Lingue "petrarchesche" nel Novecento poetico italiano*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a c. di A. CORTELLESA, Bulzoni, Roma 2004, p. 91.

²⁸ Cfr. U. SABA, «*L'incisore*», in «*Preludio e canzonette*» (1922-1923), in ID., *Il Canzoniere 1900-1954*, Einaudi, Torino 2004, pp. 241-242, dove – è stato finemente osservato – «le coordinate copulative, tipiche della poesia petrarchesca che si articola su equilibri e simmetrie, scompaiono di fronte a un descrivere spoglio, che rende la percezione diretta di una situazione attraverso il nudo elenco paratattico dei complementi oggetti e dei soggetti»: N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1999, p. 89.

²⁹ Si veda la nota lettera a Francesco Meriano, 30 marzo 1917, riportata e discussa da A. STARA, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo*, in SABA, *Tutte le poesie*, a c. di A. STARA con introduzione di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 1988, p. 1021: «il mio pensiero poetico era più semplice, e più vicino a quello dei miei due grandi maestri, il Petrarca e il Leopardi: scovati allora da me senza che nessuno me ne parlasse, e in quale ambiente!». Si rinvia, in proposito, al contributo, attualmente in corso di stampa, di A.I. DE VILLI, «*Come una candela al sole*». *Saba e la querelle Dante-Petrarca*.

e in sostanza mediato con quello leopardiano³⁰, per poi sommariamente e fin aspramente rinnegarlo quale esempio negativo, in uno scatto pervicacemente antagonistico, come verso un padre «scomodo»³¹ cui forse qualcosa pur dovevano, al di là di non poche sue inflessioni o movenze giovanili, il progetto e l'impianto tematicamente unitario, e più la forte istanza autobiografica, colma di valenze metapoetiche non meno che autoterapeutiche, del suo organico libro di poesia. Del quale però la rigorosa classicità e «chiarezza» – il «classicismo individuale», quotidiano, secondo l'appropriata definizione della Lorenzini³² –, quasi programma etico prima che opzione forte di poetica, comportava una tensione narrativa e realistica – una misura temporale – davvero alternativa a quella del modello petrarchesco, alla sua temporalità restituita come introflessa e seclusa, segnatamente nelle sue riprese novecentesche, cui Saba opponeva, con orgoglioso e aspro *ressentiment*, la integra diacronia interiore della sua opera, come, nel segno di un banalizzante perché animoso manicheismo, contro la menzogna della letteratura (il petrarchismo) la verità appassionata e nobilmente consolatrice della poesia: della *sua* verità detta in poesia. E tuttavia non sarebbe forse del tutto improprio individuare, entro riposte ma percettibili *nuances*, un petrarchismo per così dire psicologico, o comunque *lato sensu* tematico, nelle *Fughe*, la cui argentea tramatura contrappuntistica non sembra invero estranea, nella sua qui astraente espansione drammaturgica³³, a una scissione dell'interiorità tutta petrarchescamente tormentata e stilisticamente sublimata, a una ambiguità tensiva ma cantabile dell'io poetico che, pur nella sua strenua volontà di conciliazione vitalistico-armonica del proprio (latamente petrarchesco) dissidio, non perviene davvero a trascendere la propria costitutiva antinomia, a redimerne o sedarne il travaglio, quanto invece ad esporne ossimoricamente la dissonante dinamica (l'«abisso»)³⁴ nel

³⁰ Si sofferma sul binomio Petrarca-Leopardi in Saba il saggio di SAVOCA, *Saba e il «Canzoniere»*. Tra i suoi padri Petrarca e Leopardi, in «La Modernità letteraria», 1, 2008, pp. 87-99.

³¹ Cfr. N. PALMIERI, *Introduzione*, a SABA, *Il Canzoniere 1900-1954*, cit., p. XXII.

³² LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 91.

³³ In una estrema sublimazione figurale, nell'incrocio dei temi e delle voci, di quanto, col consueto acume interpretativo, notava G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, a c. di R. DEBENEDETTI, Garzanti, Milano 1974, p. 130: «[Saba] è principalmente un drammaturgo, nel quale tutto diventa scena, tutto diventa personaggio» (dantesicamente, verrebbe fatto di soggiungere).

³⁴ SABA, *Secondo congedo*, in *Preludio e fughe* (1928-1929), in ID., *Tutte le poesie*, cit. p. 401.

terapeutico «bel verso»³⁵ e nell'immagine (le «rose»)³⁶ che la copre e dà forma, e la significa³⁷.

3. Ma se un presto conculcato petrarchismo scontava in Saba la pregiudiziale di una ipostatizzazione dantesco-desanctisiana della sua ansiosa rivendicazione dell'*autentico* – se, insomma, il *tempo* del suo *Canzoniere*, nel perseguimento “onesto” della verità in poesia, era quello *narrativo* ascritto al modello poematico dantesco, non quello sostanzialmente *tematico* (al di là degli indicatori cronologici) offerto dal Petrarca dei *Fragmenta* –, per tornare alla fase inaugurale del modernismo lirico, e della sua sovente contaminatoria declinazione del modello petrarchesco, sarà da osservare, ad esempio, come nel manierismo estetizzante di Gozzano, nella sua *reductio* intimistico-antiquaria di una tradizione che non gli garantisce né riserve identitarie né protettive custodie dall'urto profanatore del presente, del modello petrarchesco residuava un autobiografismo abbassato di tono e affabulato, destituito di ogni pretesa veritativa per farsi teatralizzazione parodica del proprio statuto, curvandone la canonica (petrarchesca) concentrazione lirica a dispiegarsi entro misure narrative. In esse, a fronte di una ironicamente straniata ma pur sempre (fin nel titolo, «Il giovanile errore», della prima sezione de *I Colloqui*) esibita ripresa della forma-canzoniere, si riscontra una tendenziale preponderanza di tessere intertestuali dantesche; ma anche, per la modernistica istanza di poetica a suo tempo segnalata da Montale con la celebre formula del cozzo tra l'aulico e il prosaico³⁸, una pervasiva torsione parodica del paventato *alter ego* «gabrielldannunziano»³⁹ e, con e per esso, di ogni tradizione, a favore di una tessitura di travestimenti polimorfi, entro cui il codice petrarchesco in uno

³⁵ SABA, *Finale*, in *Preludio e canzonette* (1922-1923), *ivi*, p. 251.

³⁶ *Ivi*, p. 401.

³⁷ La centralità anche teorica in Saba di quel nesso emblematicamente contrastivo (quasi un'inavvertita proiezione in sede lirica, un riflesso in metafora, si vorrebbe dire, della sua antitesi tra Petrarca e Dante) è messa in luce da LUPERINI, *La cultura di Saba*, cit., pp. 182-183: «L'abisso della verità è coperto e nascosto dalle *rose* della forma [...]. La doppiezza della poesia è implicita nella sua stessa natura [...]. La poesia [...] rivela [...] un'insanabile contraddizione fra “*rose*” e “*abisso*”, fra lo splendore sublimante della forma e la trasgressione, fra menzogna e verità».

³⁸ Cfr. E. MONTALE, *Gozzano, dopo trent'anni* [1951], in ID., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1997, p. 57.

³⁹ G. GOZZANO, *L'altro* [1907], in ID., *Le poesie*, a c. di E. SANGUINETI, Einaudi, Torino 1990, p. 314, v. 11. In merito si veda LORENZINI, *Le maschere della «Signorina Felicità»*, in EAD., *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Manni, Lecce 1999, pp. 31-60.

con quello dantesco risultano filtrati «in una dimensione classicheggiante»⁴⁰, in un *mixage* che «quasi sempre [...] li coinvolge simultaneamente», «mediati da Pascoli e soprattutto da D'Annunzio», e perciò «appiattiti nella distanza temporale e decontestualizzati»⁴¹. È il diaframma del tempo, la cesura che esso incide tra il presente del poeta e il suo consunto patrimonio valoriale, a risemantizzare e straniare il modello, e il suo riuso. Infatti, se la elegiaca *meditatio temporis* che involve della sua ossessiva testura, malinconica e insieme disincantata, *I colloqui* non può non riecheggiare in trasparenza il grande modello petrarchesco⁴², in essa vige tuttavia una insistita desublimazione del tema temporale, una sua tutta modernistica riduzione entro un *understatement* ironico nel quale la dimensione del tempo sconta la sua disforica giacitura tra le ombre e le pieghe di un vissuto senza luce di *Erlebnis*. Il tempo soggettivo di Gozzano, inversamente a quello del modello petrarchesco, non si scandisce o intermette al cospetto di un Valore che, pur remoto, ne garantisce il significato, ed anzi lo sublima. Non è colmato di senso da alcuna esperienza vissuta, né dalla trascendenza di un'Assente cui volgere la propria vicenda interiore. Come si avvale del verso illustre per abbassarlo ironicamente⁴³, così Gozzano produce una sommessa mimesi parodica⁴⁴ della temporalità esemplarmente agostiniana⁴⁵ del *Canzoniere*, della sua costituzione in *fabula* allegorica⁴⁶. Se è Petrarca, come è stato più volte ribadito, a convogliare, nella sua modernità, «il tema della classica *fuga temporis* nella poesia novecentesca»⁴⁷, lì dove, ad esempio, scrive «ora mentre ch'io parlo il tempo fugge»⁴⁸, Gozzano, specularmente sdoppiandosi nell'autobiografico *Totò Merùmeni* può, conversevolmente e prosasticamente disteso, così fargli il verso: «perché il Tempo – mentre ch'io parlo – va»⁴⁹; e altrove del tempo classicisticamente e petrarchescamente *edax* stilizza e anche mondanamente sceneggia – incrociandolo a quello, eminente

⁴⁰ LORENZINI, «*I colloqui*» di Guido Gozzano, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento - I. L'età della crisi*, cit., p. 163.

⁴¹ *Ivi*, pp. 164-165.

⁴² *Ivi*, p. 165.

⁴³ GUGLIELMI, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001, p. 120.

⁴⁴ Si veda in proposito F. PAPPALARDO *Apologia dell'istrione letterario. «I colloqui» di Gozzano*, in *Id.*, *Lo "spetro ideale". Saggi su Gozzano Saba Montale*, Palomar, Bari 2006, pp. 7-100.

⁴⁵ Cfr. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 108.

⁴⁶ *Ivi*, p. 110.

⁴⁷ Cfr. E. GRAZIOSI, *Introduzione a Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, CLUEB, Bologna 2008, p. 16.

⁴⁸ F. PETRARCA, *Canzoniere*, ed. comm. a c. di M. SANTAGATA, LVI, v. 3, p. 298.

⁴⁹ GOZZANO, *Le poesie*, cit., p. 167.

in Petrarca, degli occhi – il *topos* della vanità vorace («il tempo edace lineò di bistro / le palpebre lapidee delli occhi»)⁵⁰. E più complessivamente nella stessa disposizione diegetica dei *Colloqui* ne abbassa e comiczza le movenze, straniandole negli smalti preziosi di un intimismo araldico e antilirico, dove la stessa interiorità non è che oggetto e campo di un gioco manierato e senza gioia, e la memoria poetica vale soltanto ad addobbare e insieme enunciare «con gelida chiaroveggenza»⁵¹ la mediocre inanità di un io scisso e come baudelairianamente sepolto in un tempo senza significato né Valore: disincantato teste epigonale di un petrarchismo assunto come emblema di una temporalità ormai perduta, disseccata nel vuoto cerimoniale lirico e nel vano decoro letterario di un «libro di passato» che del *Canzoniere*, della idea di poesia e di universalizzazione dell'esperienza in esso fondata, suggella con mestizia sorridente lo splendore remoto e la inattualità senza riscatto, la universalità ridotta a maschera, e ormai inclinata a involgere il suo repertorio simbolico nella luce diffratta dell'allegoria.

4. Troppo forte, costante e pervasivo era l'influsso dantesco su Montale perché il suo contingente e sporadicamente dichiarato petrarchismo (a proposito di *Finisterre*)⁵² non ne risultasse in radice gravato e attraversato. Nondimeno, nell'opera, *Le occasioni*, dove il suo paradossale classicismo modernista⁵³ attinge un allegorismo umanistico per il quale risulta, com'è ben noto, decisivo il riuso di un Dante a caratura stilnovista convergentemente mediato da Eliot e Contini⁵⁴, agisce però l'*allure* petrarchesca di un verticale monolinguismo. È stato infatti rilevato⁵⁵ che – oltre al sovrastante modello dantesco del canzoniere d'amore – vi agisce pure un'eco non tenue di quello petrarchesco, nel riflesso del fondativo binomio Amore-Morte, lì accettato nella dinamica e inquieta (temporalizzata)⁵⁶ polarità di *assenza* e *attesa*: cui aggiungerà ulteriore stratificazione semantica la «contrapposizione ossimorica

⁵⁰ *Ivi*, p. 298, *Il frutteto*, vv. 59-60. Su questa e le precedenti occorrenze del tema si rinvia a GRAZIOSI, *Introduzione*, cit., pp. 15-16.

⁵¹ Cfr. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno nella letteratura del Novecento*, in ID., *L'autocoscienza del moderno*, cit., p. 16.

⁵² Cfr. MONTALE, *Intenzioni (intervista immaginaria)* [1946], in ID., *Sulla poesia*, cit., p. 568.

⁵³ Indagato approfonditamente da T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Iepi, Pisa-Roma 2002.

⁵⁴ Cfr. LUPERINI, *Montale e l'allegoria moderna*, Liguori, Napoli 2012, p. 25.

⁵⁵ Tra gli altri, da PAPPALARDO, *L'angelo e il Nestoriano. «I Mottetti» di Montale*, in ID., *Lo "spetro ideale". Saggi su Gozzano Saba Montale*, cit., pp. 181-188.

⁵⁶ Se ne veda la rigorosa analisi di N. SCAFFAI, *Sul tempo in Montale (con un'interpretazione di «Finisterre»)*, in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, cit., pp. 109-127.

fra ghiaccio e fuoco»⁵⁷ inscritta, con peculiari valenze, nel nome “empirico” di Clizia, e diffusamente presente nel *Canzoniere* petrarchesco, dove peraltro le rappresentazioni di Laura si avvalgono talora della metafora solare⁵⁸. Ma va ribadito una volta di più che se «al centro dell’esperienza temporale» che innerva l’incontro subito virato in separazione delle *Occasioni* «c’è un femminile essenzialmente petrarchista, perché costruito sulla distanza e sull’assenza»⁵⁹, si tratta «comunque di un petrarchismo *sui generis*, perché fondato su una idea di conoscenza, e quindi di memoria, percettiva, intuitiva e intermittente»⁶⁰. Si sa: non è, quella di Montale, una memoria ortodossamente proustiana, né bergsoniana. L’«eternità d’istante»⁶¹ del simbolo non ne garantisce in sovrana e adempiuta trascendenza il percorso o l’approdo. Il *visiting angel*, con le sue contigue o prolettiche evidenze, profila il suo contrastato e intermittente turbine epifanico entro un orizzonte che è sempre soggettivo e insieme storico⁶², trascendente ed empirico: il suo “volo” semantizzante e valoriale si interseca all’accidentalità del tempo individuale, al ritmo di una interiorità cui mai vien meno il «cemento strutturale-razionale»⁶³. I «barlumi» verso i quali la donna-poesia può elettivamente sporgersi illuminano e ridonano valore ai frammenti di un’esperienza lirica certo non redenta ma sempre di nuovo interrogata anche dalla ragione. E il topos stilnovistico e petrarchistico degli occhi – lo ha ricordato Luperini – viene in Clizia «potentemente rinnovato con un riferimento bruciante alla realtà storica»⁶⁴. La trama mnestica montaliana è sempre transitiva: non per nulla, si è potuto legittimamente rapportarne⁶⁵ la minoritaria cifra petrarchesca, nella sua residuale postura tematica, a quella linea europea di poesia «metafisica» – da Donne a Hopkins a Eliot, da Baudelaire a Browning – che muovendosi tra «individuazione e astrazione simbolica»⁶⁶ rovescia il simbolo in allegoria, e immette la monosti-

⁵⁷ N. VACANTE, *Palinsesti montaliani. Riletture in trasparenza*, Il Melangolo, Genova 2006, p. 47.

⁵⁸ *Ivi*, p. 48.

⁵⁹ DE ROGATIS, *Mappe del tempo*. Le occasioni, in EAD., *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T.S. Eliot*, Pacini, Pisa 2012, p. 22.

⁶⁰ *Ivi*, p. 23.

⁶¹ Per riprendere, qui, in accezione metaforicamente estensiva, un celebre sintagma montaliano (*La bufera*, v. 12).

⁶² Cfr. PAPPALARDO *L'angelo e il Nestoriano. «I Mottetti» di Montale*, cit., p. 192.

⁶³ MONTALE, *Esiste un decadentismo in Italia?* [1946], in ID., *Sulla poesia*, cit., p. 112.

⁶⁴ LUPERINI, *Modernismo e antimodernismo: le forme del passato nella poesia novecentesca*, cit., p. 32.

⁶⁵ R. GIGLIUCCI, *Realismo metafisico e Montale*, Editori Riuniti University Press, Roma 2007.

⁶⁶ *Ivi*, p. 46.

listica «astrazione di Petrarca» nella polimorfa concretezza della «lingua di Dante», nella sua apertura ad un tempo che è insieme metafisico e realistico, esperienza e concetto, evento e forma.

5. La vocazione astraente del codice lirico petrarchesco avrebbe invece costituito, come si sa, un modello primario – certo, baroccamente e leopardianamente filtrato e mediato⁶⁷ – per l'Ungaretti di *Sentimento del Tempo*⁶⁸, in una relazione intertestuale⁶⁹, sia quantitativa che qualitativa, di maggiore e più largo rilievo che con quello dantesco. Ma andrà preventivamente precisato, in ordine a quest'opera, che la sua iscrizione al quadro del modernismo storico non è parsa plausibile a Donnarumma per la «letterarietà sublimata, atemporale»⁷⁰ che vi cancellerebbe le modernistiche tensioni conflittuali già intrinseche all'*Allegria*. Per contro, Luperini la iscrive a pieno titolo nel canone del modernismo italiano⁷¹, sottolineando inoltre che l'interpretazione ungarettiana della poesia di Petrarca «è splendidamente modernista»⁷². Di fatto, se alla poetica implicita in *Sentimento del Tempo* è sottesa una intenzione restaurativa, l'anelito di un ritorno alla tradizione, a una parola «non più innocente, iniziale, sognata» come quella, franta e creaturale, incisa nella *quête* dell'*Allegria* ma «carica di memoria»⁷³, e dunque segnata da una ipoteca alla conciliazione mitica e trascendentale della temporalità, va rimarcato che è proprio l'assunzione a tutto campo, formale e tematica, del modello petrarchesco quale costitutiva giunzione ossimorica di durata e perdita, di incanto ed oblio, a incidere di uno stigma modernisticamente negativo e decostruttivo la nozione di tempo che vi si accampa e domina, inscrivendo nell'io lirico una protensione sublimante verso un'*origine* che si disvela o enuncia come luogo verbale e mentale insieme “innocente” e inattingibile, vertigine mnestica ed esilio, destinale diffrangersi del tempo nella morte.

⁶⁷ Cfr. M. LUCARELLI, *Sul petrarchismo barocco di «Sentimento del Tempo»*, in *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, cit., pp. 63-82.

⁶⁸ Cfr. G. FICHERA, *La «sospensione spaventosa». Ungaretti e l'astrazione modernista*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 239-260.

⁶⁹ Ne fornisce puntuali riscontri GIANNONE, *Aspetti della presenza petrarchesca nella poesia italiana del Novecento*, cit., pp. 121-124.

⁷⁰ Cfr. R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 33.

⁷¹ Si vedano, di LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 11, e *Modernismo e antimodernismo: le forme del passato nella poesia novecentesca*, cit., pp. 27-30.

⁷² *Ivi*, p. 27.

⁷³ GUGLIELMI, *Interpretazione di Ungaretti*, il Mulino, Bologna 1989, p. 47.

Nel fondante binomio di innocenza e memoria Ungaretti connetteva, in una sua peculiare restituzione di suggestioni bergsoniane⁷⁴, le due prospettive temporali che egli voleva complementari e convergenti nella sua parola poetica: l'*istante* – *facies* di una temporalità nietzscheana⁷⁵ esperita ed evocata in guerra («Godere un solo / minuto di vita / iniziale // Cerco un paese / innocente»)⁷⁶ – e la *durata*, la verticalità concentrica di un'esperienza salvata nella lingua, anzi: in quanto lingua, in quanto tradizione (*tempo* fissato in *testo*), universo platonico di forme, o di leopardiane 'favole antiche' rilette, puntualizza la Dolfi, attraverso la purezza intemporale e liricamente adespota di Mallarmé⁷⁷. Ma conta qui soprattutto rilevare che il nesso, e meglio si direbbe il cortocircuito, tra memoria e innocenza metteva in gioco, in piena consonanza con la sua problematizzazione modernista, la dimensione primaria dell'esperienza, la sua ingenua e vissuta immediatezza, quell'«allodola» che Pirandello non poteva pensare più libera in volo, sibbene trattenuta per la coda dalla dissociativa arte umoristica⁷⁸. Non si dava più, per Ungaretti, fondamento di senso e di poesia nell'aurorale innocenza della lingua, del suo «paese» lirico e irraggiunto, nella «segretezza inesauribile» del suo «porto sepolto»⁷⁹, se non per il tramite – restaurativo quanto, insieme, «inventivo» – della memoria, *altro* dall'esperienza e sua forma sovrana, scarto nel tempo e sintesi del tempo, ossimorico intreccio tra il perduto e ciò che è sempre salvo nella mente, e nella sua parola bifocale e aporetica⁸⁰, sospesa polarmente appunto tra innocenza e memoria, tra sapienza retorica e invenzione retorica, tra meraviglia e malinconia. «Le parole hanno due sole vie per toccarci l'anima – scriveva infatti nelle fondanti pagine dedicate nel '43 a *Petrarca poeta dell'oblio* –, si colmano dei nostri ricordi, e ci avvolge la loro infinita malinconia, o ci svelano fatte

⁷⁴ *Ivi*, pp. 123-159, Guglielmi offre una disamina assai acuta del bergsonismo di Ungaretti. In altra chiave, ma di altrettanto spessore, l'analisi condottane da C. OSSOLA nella sua classica monografia *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975, spec. pp. 109-131.

⁷⁵ Cfr. l'interessante D. VARINI, «Per arrivare in qualche modo a un ordine». *Ungaretti e il decorso aporetico del tempo*, in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, cit., pp. 129-153.

⁷⁶ G. UNGARETTI, *Girovago*, in *L'Allegria*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di L. PICCIONI, Mondadori, Milano 1969, p. 85.

⁷⁷ Cfr. DOLFI, *Giuseppe Ungaretti: innocenza e memoria nella poesia moderna*, in «Cuadernos de Filología italiana», 2, 1995, p. 186.

⁷⁸ Cfr. L. PIRANDELLO, *Un critico fantastico* [1905], in *Arte e scienza* [1908], in ID., *Saggi e interventi*, a c. di F. TAVIANI, Mondadori, Milano 2006, p. 619.

⁷⁹ Per i riscontri testuali di questi lemmi emblematici della prima stagione ungarettiana cfr. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., rispettivamente p. 85 e p. 23.

⁸⁰ Cfr. VARINI, «Per arrivare in qualche modo a un ordine». *Ungaretti e il decorso aporetico del tempo*, cit.

subitaneamente nuove, la meraviglia celeste delle cose»⁸¹. A questa seconda e più durevole poetica ungarettiana, rinnovata in dinamica coerenza con quella che l'aveva preceduta e di fatto preparata, era Petrarca, *et pour cause*, a offrirsi come esempio: un Petrarca in assetto modernista, cioè reinterpretato all'altezza del proprio presente, e investito delle contraddizioni primarie inerenti al far poesia – alla parola della poesia – nel presente: come del resto è stato, si è già detto, per tanta parte del nostro Novecento, che nella sua ripresa, o nel rifiuto, del codice petrarchesco⁸² ha variamente implicato e dislocato strategie e ideologie delle proprie poetiche, tra simbolismo e antisimbolismo, tra ermetismo e realismo, etica e stile.

Lungamente sedimentato nella metabolizzazione barocca e gongorina dispiegatane nel *Sentimento del Tempo*⁸³, Petrarca, già modello, in uno con Leopardi, di una «nuova arte classica»⁸⁴, diventa per Ungaretti – è notissimo – oggetto privilegiato di una riflessione critica (e di poetica *en abîme*) che, prima di culminare nella sintesi affidata, nel '43, alle famose, qui già menzionate pagine che lo celebrano quale «poeta dell'oblio», definitivamente restituendone anche in sede teorica una configurazione modernista, troverà nelle lezioni degli anni di insegnamento brasiliani le sue progressive sinopie. Nella prima di esse, del '37, il poeta scriveva, contrapponendone la modernità inaugurale al «concetto del mondo ancora medioevale» di Dante, con la sua «scala da salire che va dagli abissi alla purezza», cioè a Beatrice, da «raggiungere per intendere il divino», che è «il segreto delle cause»: «Per il Petrarca invece il bene il bello e il buono non sono di questo mondo»; giacché in lui «l'uomo non dispone più del rapporto col divino», e l'idea di perfezionamento morale «cede il posto all'idea di memoria». Per lui, la coscienza ha – ed è – in sé il proprio passato: e «le nostre azioni – tutte – non possono diventare oggetto della nostra esperienza se non sono prima divenute passato»⁸⁵.

⁸¹ UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio* [1943], in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. DIACONO e L. REBAY, Mondadori, Milano 1974, p. 400.

⁸² Si pensi, per un esempio di massimo rilievo nel contrastato scenario della nostra modernità letteraria, al «rifiuto etico di Petrarca in nome di Dante di cui si fa portavoce Luzi»: LUPERINI, *Modernismo e antimodernismo: le forme del passato nella poesia novecentesca*, cit., p. 33.

⁸³ Si veda il capitolo dedicato a *Sentimento del tempo* da A. SACCONE nella sua densa monografia *Ungaretti*, Salerno editrice, Roma 2012, pp. 101-140.

⁸⁴ Cfr. UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica* [1919], in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 13-16. In proposito, si rinvia all'analisi di SACCONE, *Ungaretti*, cit., pp. 88-100.

⁸⁵ Cfr. UNGARETTI, *Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a c. di P. MONTEFOSCHI, Mondadori, Milano 2000, pp. 549-555. Tutte le citazioni sono tratte dalle pp. 550-551, *passim*.

Bergsonismo? senz'altro – ma non basta. La parola non è più simultanea alla cosa, al suo tempo assoluto fatto istante, come nell'*Allegria*. Le si scopre, invece, sempre seconda. Vive nella distanza, si rinnova riaffermando sé stessa oltre la perdita, testo di un *manque* colmato da un movimento che dentro sé lo espone e proprio in questo predicarlo lo nega e lo trascende. Il suo momento è carico di tempo – la conoscenza accosta l'intuizione al ricordo, ed all'eterno si sostituisce un «infinito umano» – l'uomo «che può solo conoscersi per intervento della memoria, cioè del sapere umano». Tra i coalescenti retaggi di Leopardi, Vico, Bergson, spicca l'ascrizione al Petrarca di una parola poetica modernisticamente scissa dall'esperienza: una parola non più colma di *Erlebnis*, ma volta a ricordare ciò che ha perso, a ritrovarlo nella temporalità che la sommuove e in essa si consuma e precipita. La parola è del tempo, ed ha in sé il tempo. Il Petrarca antidantesco – o meglio, postdantesco – di Ungaretti è l'inventore del tempo in poesia⁸⁶. Ed è perciò l'inventore della poesia moderna⁸⁷, della sua temporalità insieme agostiniana e platonizzante, barocchizzata e mitica, che può rifare proprio, in quanto memoria, ciò che è assente («Il Petrarca parte dall'idea di assenza. Laura è un universo assente, un universo da recuperare»)⁸⁸, ma il suo splendore illumina rovine, e trionfa sempre in uno con la morte⁸⁹. Giacché nella memoria sta l'oblio: «Anche l'oblio fa parte della nostra memoria, è esperienza nostra oscuratasi in noi, è la nostra interna notte»⁹⁰. Il non-essere immane sempre all'essere: come il divino all'uomo che ne ha perso la perfezione, e non può che cercarlo in fondo al tempo. Se il tempo è l'orizzonte del linguaggio, ne è pure la struttura: il «sentimento». Che andrà letto, giusta l'indicazione di Debenedetti, nella duplice valenza, soggettiva e oggettiva, del genitivo⁹¹. Ma sarebbe forse lecito ragguagliarlo pure al pirandelliano «sentimento del contrario», quasi come a un suo omologo rovesciato, dove l'intento ricompositivo non vale tanto a riassorbire o rimuovere, quanto a mostrare la scissione, di cui il tempo è figura,

⁸⁶ Si rinvia ancora a LUPERINI, *Modernismo e antimodernismo: le forme del passato nella poesia novecentesca*, cit., p. 27.

⁸⁷ Cfr. UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna [sul «Canzoniere» di Petrarca [1941?],* ivi, pp. 727-754.

⁸⁸ UNGARETTI, *Nota a Sentimento del tempo*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 535.

⁸⁹ Acute osservazioni, al riguardo, in SACCONE, *Tempo e assenza. Sul petrarchismo di Ungaretti*, in *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, cit., pp. 49-62.

⁹⁰ UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 408.

⁹¹ Sull'acuta indicazione di Debenedetti si sofferma, opportunamente, VARINI, «Per arrivare in qualche modo a un ordine». Ungaretti e il decorso aporetico del tempo, cit., pp. 130-131.

tra l'accadere e il verbo che lo evoca, tra esperienza e rappresentazione, cioè tra l'accidentale e il trascendente che del Petrarca nutre la poesia: «La poesia più alta del *Canzoniere* nasce quando la Morte si decide a colpire e a visitare la memoria. È morta, Laura. Da quel momento, i ricordi hanno un altro suono; sono assoluti. Laura è assoluto passato; è realtà di pura memoria; è unicamente pensiero»⁹². Con la morte di Laura, si ha, «in un lampo [...] la pura misura del tempo»⁹³. È il tempo – un tempo pensato, in chiave modernista, come antinomico e bifronte – a fare dell'esperienza, e della sua sempre iterata perdita, un oggetto – *l'oggetto* – della mente – e a consentire di coglierne ed istituirne il senso nella distanza, nello spazio mentale dell'assenza: nella contraddizione che in sé stringe – modernisticamente indivisibili e mai uniti – esperienza e parola, tempo e forma, la morte ed il linguaggio che la ospita. Il linguaggio è la morte, e la redime – ma solo se può opporre la memoria, che da essa trae origine e su essa distende il proprio lume di figura.

Reinterpretando, non senza produttive forzature, il sonetto XVIII dei *Rerum vulgarium fragmenta*, Ungaretti si soffermava diffusamente sul terzo verso, «E m'è rimasa nel pensier la luce» (non per caso definendolo uno dei più belli non solo del Petrarca, ma «della poesia umana») ⁹⁴, per assumerlo, qui come poi altrove, quale icona della propria concezione modernista del tempo, sia quello dell'esperienza che quello della poesia, cioè della conoscenza *sub specie poetica*: per la quale, come si è detto, la stessa parola non può essere concepita se non come passato, e nulla dura o rimane «se non il passato: memoria»⁹⁵; e la luce non è che il suo ricordo, giacché ogni cosa è incisa da uno «stato di separazione senza pace» che è «il senso della vita stessa»⁹⁶, e infatti l'idea del tempo, in Petrarca, «equivale [...] a coscienza di minuto in minuto rinnovata, d'una felicità irreparabilmente perduta»⁹⁷. Per questo è «l'inventore del tempo»⁹⁸ in poesia: del tempo di un uomo non più – come per Dante – «in esilio dal cielo, ma in esilio dal passato»⁹⁹. Un esule dal passato, cui il passato

⁹² UNGARETTI, *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 416.

⁹³ *Ivi*, p. 419.

⁹⁴ UNGARETTI, *Sul sonetto del Petrarca: «Quand'io son tutto volto in quella parte»* [1937], in *Id.*, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 575.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ UNGARETTI, [*Sui sonetti del Petrarca: «Quand'io son tutto volto in quella parte» «Or che l'ciel e la terra e l'vento tace» «Tutta la mia fiorita e verde etade»*], *ivi*, p. 557.

⁹⁸ *Ivi*, p. 561.

⁹⁹ *Ivi*, p. 558.

è carcere e santuario, memoria e insieme oblio: Ungaretti disegna e fissa nel Petrarca la condizione della propria coscienza modernista.

E una luce di marca petrarchesca, la luce retroversa e visionaria dei «fantasmi della mente»¹⁰⁰, nelle sue rifrazioni “desertiche” e barocche, nella giunzione di presenza e assenza, ne domina e scandisce tutta l’opera, fin nelle intense scritture odeporiche¹⁰¹. Ma se la trama analogica della memoria altro non stringe che la luce vana della perdita, se la sua luce sempre si diffrange entro il buio notturno dell’oblio, nel *modernismo classicista* di Ungaretti lo statuto del simbolo si scopre abitato dalla luce spettrale dell’allegoria – come in una lirica del ’28, dove il *furor* baroccamente ossimorico di un «grido torbido e alato» è fissato per sempre, come «brama senza fine», nella temporalità illimita e attimale di una luce che ha in sé morte e durata – «che la luce quando muore trattiene»¹⁰² –, e dell’essenza mostra la figura – ed ogni essenza dissipa in figura.

6. E solo in breve clausola andrà detto che nel massimo poeta petrarchesco del nostro secondo Novecento, Andrea Zanzotto, la strategia memoriale ungarettiana – la sua “debole” filigrana ontologica – è assunta e rinnovata nel segno di un radicale nichilismo conoscitivo, di cui testimonia la folgorante ripresa parodica del sonetto 273 dei *Fragmenta* nel manieristico intarsio metapoetico dell’*Ipersonetto*¹⁰³, dove si enuncia la modernistica impossibilità, in sede saggistica peraltro sancita¹⁰⁴, di adempimento semantico della sublime macerazione interrogativa petrarchesca, della sua temporalità sospesa e interdotta come «un lungo error in cieco laberinto»¹⁰⁵. Ma la presenza di Petrarca in Zanzotto, al di là di stratificate occorrenze intertestuali, è soprattutto tematica: come in «Colloquio»¹⁰⁶ (titolo trasparentemente allusivo al petrarchismo in mediazione gozzaniana), dove un io poetante solitario e pensoso, replicando in

¹⁰⁰ Cfr. UNGARETTI, *Prima invenzione della poesia moderna*, cit., p. 727.

¹⁰¹ Indagate con rara finezza da P. GUARAGNELLA, *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2015, pp. 171-242.

¹⁰² UNGARETTI, *Grido*, in *Sentimento del Tempo*, in ID., *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 148.

¹⁰³ Cfr. A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, in *Il Galateo in Bosco*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, a c. di S. DAL BIANCO e G.M. VILLALTA, Mondadori, Milano 1999, pp. 589-608. In proposito, e più in generale sul petrarchismo di Zanzotto, si veda R. MANICA, *Petrarca e Zanzotto*, in *Un’altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, cit., pp. 243-253.

¹⁰⁴ Cfr. ZANZOTTO, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta* [1976], in ID., *Scritti sulla letteratura*, a c. di VILLALTA, Mondadori, Milano 2001, t. I, pp. 261-271.

¹⁰⁵ PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CCXXIV, v. 4., p. 945.

¹⁰⁶ Cfr. ZANZOTTO, *Colloquio*, in *Vocativo*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 155-156.

patina leopardiana le movenze di fuga dell'archetipo, incontra nello scenario idillico autunnale non la presenza viva di qualcuno ma una scritta su un muro vergata nello stupore della nascente stagione primaverile in un lessico povero e sgrammaticato. È un modernistico incontro *in absentia* e *per silentium*¹⁰⁷ tra due tempi – la primavera infissa nella scritta, e l'autunno silente del poeta. Non più Laura, il valore, lo strazio e il dono semantico della sua assenza, l'anamnesi fulgente della lingua – ma una scritta consunta nella calce, la sua innocente meraviglia prelinguistica, le sue domande di senso che sembrano serbare ancora un senso solo in quel loro restare lì inerti ed incolmate, scrittura rastremata, ormai ridotta all'ottusa evidenza del suo mero statuto segnico. Innocenza e memoria vi si attestano quali remote sineddoci di un incanto infine estraneo a ogni senso e a ogni elegia.

Ma non è un caso, poi, che nella settima delle virgiliane, e petrarchesche, *IX Ecloghe*, quella *Sul primato della poesia*, in dimesso ma gnomico *explicit*, si accampi l'icona petrarchesca e ungarettiana della luce: «Perché la luce non ha che la luce / a esplicitarla, nel suo / attimo»¹⁰⁸. La luce depositaria, nel petrarchismo modernista di Ungaretti, di una temporalità ancora, seppur tragicamente, catturabile al senso, ancora luogo e forma di un destino, si converte ora in una luce non più ad altro relata che a sé stessa, insieme transitiva e senza oggetto – immagine che non contiene alcun significato, che non raduna in sé tempo o valore, e del tempo declina lo statuto eterno e transitorio, la chiusura in una forma vana e intrascendibile, entro il cieco fulgore di un'allegoria vuota.

¹⁰⁷ Sulla centralità dell'icona tematica del silenzio in Zanzotto si veda il raffinato studio di LORENZINI, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma 2014.

¹⁰⁸ Cfr. ZANZOTTO, *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, in *IX Ecloghe*, in *Id., Le poesie e prose scelte*, cit., p. 247.

Carmela Citro

QUELLO CHE PRENDE GLI SCHIAFFI
DI LEONID NIKOLAEVIČ ANDREEV
NELLA REALIZZAZIONE SCENICA DI GLAUCO MAURI

Ogni sera la commedia ci trasforma in personaggi: in pagliacci sgangherati e un poco pazzi, in ricconi e poveracci, in felici e disperati, in eroi ed in vigliacchi. Siamo specchi, testimoni della vita. Ogni sera per un poco qui si gioca il nostro gioco. È un gioco molto serio più di quello che giocate ogni giorno in mezzo a voi. Finte lacrime e sorrisi, e sorrisi dilatati dicono meglio credete a noi quale sia la vera faccia della nostra società¹.

Con questa riflessione ‘cantata’ da Papà Briquet-Mauri e dal coro composto dall’intero gruppo di attori prende avvio una delle tante ‘favole’ che Glauco Mauri ci racconta attraverso le sue messeinscena: *Quello che prende gli schiaffi*.

Lo spettacolo, liberamente tratto dal Maestro dall’opera omonima di Leonid Nikolaevič Andreev, ha visto il suo debutto il 21 Ottobre del 2011 al Teatro Comunale di Treviso, ed è stato riproposto durante la stagione teatrale del 2012/2013.

Scritto tra l’agosto e il settembre 1915, in una Russia che si stava preparando a quella che passerà alla Storia come la Rivoluzione d’Ottobre, *Quello che prende gli schiaffi* (*Tot, kto polučaet poščečiny*), conosciuto in Italia, negli anni venti del secolo scorso, con il titolo *L’uomo che prende gli schiaffi*, è un dramma in cui gli elementi realistici, simbolici e psicologici, perfettamente fusi tra di loro, raggiungono una straordinaria liricità.

Il testo originario narra di un brillante scienziato che, innamorato della moglie, crede nella sua fedeltà, così come crede nell’amicizia del barone Regnard, che frequenta la sua casa. Purtroppo ben presto scopre che il barone gli ha rubato non solo la sua ultima invenzione, ma anche la moglie. Nel più totale sconforto abbandona tutto e si rifugia in un circo, dove trova lavoro come clown. In breve tempo diventa famoso in tutta la Francia con il nome di

¹ G. MAURI, *Quello che prende gli schiaffi*, copione di scena, Atto I, p. 4.

He Who Gets Slapped (*Quello che viene schiaffeggiato*), soprannominato semplicemente *He*. Malauguratamente, però, ancora molti soprusi, falsità e inganni sconvolgeranno la sua 'nuova' vita sino a condurlo ad una morte violenta.

L'opera fu subito rappresentata al Teatro d'Arte di Mosca e a Pietroburgo all'Aleksandriskij Theatre con la regia di N.V. Petrov, che successivamente ne trasse anche un film (1916). Nel 1922 il dramma fu conosciuto anche sui palcoscenici europei, messo in scena da Picasso e Jone Morino in Italia, da Max Reinhardt sui palcoscenici berlinesi e da Pitoëff su quelli parigini.

Leonid Nikolaevič Andreev, scrisse numerosi drammi e romanzi ed alcuni di essi furono tradotti anche da Piero Gobetti, suo grandissimo estimatore, il quale aveva magistralmente intuito la personalità artistica dell'autore russo e la sua poetica: «L'isolamento: ecco la sua tortura. Sentirsi solo, non trovare la verità, non distinguere il reale dall'irreale, il sogno dal concreto, il pazzo dal savio»². Difatti, in lui sincerità e finzione, spontaneità e istintività si confondevano come in un ginepraio inestricabile e nemmeno lui avrebbe potuto stabilire dove finisse la disperazione e dove iniziasse il compiacimento del proprio logorante dolore³.

Diversi suoi drammi furono interpretati con successo da nostri grandi attori, da Ermete Zacconi a Tatiana Pavlova (nata in Russia e vissuta in Italia), dalle sorelle Irma ed Emma Gramatica a Ruggero Ruggeri, e, più di recente, da Valeria Moriconi a Enrico Maria Salerno, nonostante si possa affermare che è stato un autore poco frequentato dal teatro italiano. Di certo questo drammaturgo ebbe la sensibilità di cogliere il cambiamento sociale che stava avvenendo nella coeva società e la capacità di trasferirlo nelle sue opere, che assunsero come nuovo oggetto d'indagine l'interiorità dei personaggi (ricordiamo che in quegli anni la notevole divulgazione degli studi freudiani ebbe come diretta conseguenza l'affermarsi dell'introspezione psicologica). In alcuni scritti di Andreev sul teatro si legge:

[...] La vita è diventata più psicologica, mi si permetta l'espressione, e nel novero delle passioni primigenie e degli 'eterni' protagonisti del dramma – l'amore e la fame – è entrato un nuovo protagonista: l'intelletto. Non la fame, né l'amore né l'ambizione: il pensiero umano con le sue sofferenze, gioie e lotte: ecco il vero protagonista della vita moderna!⁴

² P. GOBETTI, *Il paradosso dello spirito russo*, Edizioni del Baretto, Torino 1926, p. 68.

³ Cfr. R. GIULIANI, *Leonid Andreev*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 77.

⁴ L. ANDREEV, *Lettere sul Teatro*, in GIULIANI, *Leonid Andreev*, cit., p. 99.

Il pensiero umano con le sue sofferenze, gioie e lotte era ciò che interessava Andreev, ed era ciò che egli voleva si percepissero dai suoi lavori. La stessa sensibilità e la stessa scelta artistica dello scrittore russo si ritrovano nella poetica di Glauco Mauri, la cui opera, infatti, propone una continua ricerca sulla comprensione dell'*uomo fatto di luce e di fango*.

Il dramma di Andreev, ambientato all'interno di una realtà circense, possiede un ulteriore elemento di fascinazione per Mauri, che da sempre predilige il mondo del circo e soprattutto la figura del clown, che, infatti, ritroviamo in diversi suoi spettacoli. Molto spesso, nelle sue riscritture sceniche, riesce a trasformare in clown, con sottile ingegno, tutti quei personaggi che non sono propriamente clowneschi, ma che hanno in loro il germe del grottesco. Si pensi ad esempio a tutti i personaggi beckettiani che hanno insita questa peculiarità.

L'attrazione che Mauri sente nei confronti del clown e del mondo incantato del circo risale ai tempi della sua infanzia, quando si recava ad assistere agli spettacoli dei piccoli circhi che periodicamente arrivavano a Pesaro:

Quando ero ragazzo – dice – la figura del clown mi dava sempre l'idea di colui che poteva dire tutte quelle cose che neppure i saggi riescono ad esprimere. Lo percepivo come colui che ha la facoltà di 'dire', e questo mi dava un senso di allegria, ma anche un senso di indipendenza. Avvertivo fortemente che egli era un uomo libero e comprendevo cosa volesse significare per davvero 'essere liberi' anche quando inscenava le sue pagliacciate, o quando prendeva gli schiaffi... Ma la cosa che mi affascinava di più, che mi faceva più fantasticare era immaginare come fossero le sue vere lacrime al di sotto dei lacrimoni dipinti che aveva disegnati sul volto. Mi chiedevo spesso come vivesse e cosa facesse il clown quando non era nel circo? Come si comportava?

Il clown mi ha affascinato ancor prima dei personaggi teatrali che ho visto nelle commedie. Ero attratto dal mistero che si celava sotto la maschera, perché ho sempre pensato che aveva il sorriso stampato in viso, però forse era triste, oppure mi chiedevo se le lacrime finte nascondessero vere lacrime, ancora pensavo se i suoi sorrisi volessero dire ben altre cose. Ma tutte queste riflessioni mi hanno sempre ricondotto alla medesima idea che il clown è per davvero un uomo libero in un mondo come il nostro dove si vive di compromessi e dove la 'spontaneità' è oramai solo un concetto effimero. Oggi l'essenza di questa figura, che attraverso la finzione riesce a dire cose reali, è maturata in me e penso di esserne stato attratto con tale entusiasmo, proprio, perché nel mio intimo c'era già in essere l'amore per il teatro. Difatti, tutto sommato, è attraverso la finzione che io racconto, e mi sento libero di essere chiunque dal poeta al mascalzone, dall'avvocato al santo... e tutto questo mi dà l'idea del clown, l'dea della più totale libertà⁵.

⁵ C. CITRO, *Glauco Mauri. La poesia del teatro*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 170-171.

Diretta conseguenza del connubio che nasce dalla sua incessante ricerca sulla comprensione dell'uomo e dalla sua predilezione per il mondo circense la decisione di Glauco Mauri di indagare, con la sua sensibilità di artista contemporaneo, spettatore attento e non passivo a tutti i cambiamenti della nostra società, sul dramma composto da Andreev nel 1915:

Il mio primo incontro – afferma – con Leonid Nikolaevič Andreev avvenne nel 1955 quando, nella Compagnia del Teatro di Via Manzoni di Milano, interpretai un piccolo ruolo in *Katerina Ivanovna*. La regia era di Corrado Pavolini e tra gli interpreti figuravano Memo Benassi, Laura Adani, Gianrico Tedeschi e una giovanissima Giulia Lazzarini.

Ero stato lettore del tumultuoso mondo di Andreev durante gli anni dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, che mi permetteva, con la sua corposa biblioteca, di scoprire tutto quel teatro che nella mia Pesaro non avevo avuto la possibilità di conoscere. Mi ricordo che ne restai affascinato, ma anche frastornato per la violenza e la disperazione che agitavano le sue opere.

Durante la mia carriera registica cominciata, in modo costante, trent'anni fa con la nascita della nostra Compagnia (Compagnia Mauri-Sturno), ho pensato qualche volta ad Andreev, ma non ho mai capito come interpretare quel suo dolore pervaso di pessimismo e di speranza, di crudeltà e di poesia.

Sono trascorsi molti anni, e in tutto questo tempo molti spettacoli sono stati portati in scena, autori diversissimi tra loro hanno accompagnato il nostro cammino in questi trenta anni, anni in cui io e Roberto siamo rimasti sempre fedeli al nostro sentire: 'l'arte per la vita'.

In questo momento così difficile per il nostro Paese ho creduto fosse arrivato il momento giusto per proporre una 'favola', che sia in grado di parlare ancora di umanità e di poesia ad una società che corre il tremendo rischio di inaridirsi sempre di più. È da questa netta percezione che nasce tutta la 'favola', percezione che mi ha spinto a raccontarla con la consapevole e preoccupata libertà che deve avere un interprete. Come altre volte, anche per questo lavoro sono stato affascinato dalla possibilità di far vivere nel racconto di Andreev le inquietudini e gli interrogativi dell'uomo d'oggi⁶.

Mauri, nelle sue riscritture, non tradisce mai il pensiero originario dell'autore, reinterpreta i testi rendendoli attuali e palpitanti, ma lo fa sempre con grande rispetto.

Quello che prende gli schiaffi è stato scritto negli ultimi anni della vita dell'autore russo (che morirà il 12 settembre del 1919), anni molto dolorosi, in cui Andreev è riuscito a dar vita, con la sua esasperata fantasia, a creature

⁶ Intervista rilasciatami da Glauco Mauri negli studi della Compagnia Mauri-Sturno, Roma, 20 dicembre 2011.

innocenti, oneste che vengono poi corrotte e distrutte dall'insensatezza della vita.

Egli considera l'uomo fondamentalmente buono ed è convinto che sia la società, attraverso le sue ingiustizie, a snaturarlo, a volte anche irrimediabilmente; pur amando appassionatamente la vita, Andreev è inorridito dal male che vi regna. Mauri, nel suo spettacolo, vuole far vedere il male, perché solo in questo modo ci si può rendere conto di quanto sia giusto il bene: questo per lui è il significato profondo di *Quello che prende gli schiaffi*:

Oggi – afferma – chi vede il male ma ha fiducia in un mondo più giusto e umano, è considerato un ingenuo o un buonista (che orrore questa parola!). Credo invece che mai come oggi sia necessaria un po' di coraggiosa fiducia...e con le sue 'favole' scritte da uomini per altri uomini, il Teatro può aiutarci a trovarla⁷.

In tempi difficili come quelli che stiamo vivendo, occorre che uomini di teatro abbiano il senso morale ed etico per parlare a tutti quegli uomini che siano ancora capaci di ascoltare, e Glauco Mauri lo fa con un'opera che, attraverso l'emozione e il divertimento, possa comunicare al pubblico la civile utilità del Teatro.

La libera versione che il Maestro ha fornito di questo testo è motivata, senza alcun dubbio, dal desiderio di mettere in maggiore evidenza il comico e il tragico che sono presenti nella nostra attuale società. *Quello che prende gli schiaffi* offre la possibilità di uno spettacolo con tutti i colori di quel caleidoscopio che è la vita: dramma e farsa, risate e lacrime, gioie e dolori. Attraverso gli articolati rapporti tra i personaggi, policromi, fatti di luci ed ombre, in cui ogni spettatore può identificarsi, questa rappresentazione, per dirla con un ossimoro, porta in scena anche 'tutti i colori del buio', perché anche il buio, se per un attimo chiudiamo gli occhi, ha i suoi colori, diversi per ognuno di noi; essi, infatti, possono richiamare i nostri momenti di profonda tristezza, ma anche di intensa felicità. In questo spettacolo, possiamo dire, si avverte tutta la potenza, l'invincibilità e la forza che può avere un sogno.

La storia di Quello (Roberto Sturno) è la storia di un uomo che vuole fuggire dalla società nella quale vive, dove tutto è dominato dall'egoismo, dall'indifferenza e dal denaro con cui tutto si compra, anche i sentimenti più puri. E allora, come un personaggio pirandelliano nella ricerca disperata di una nuova e confacente identità, Quello si presenta a Papà Briquet (Glauco Mauri), vecchio e folle direttore di un circo, e gli chiede di poter lavorare

⁷ Dall'intervista del 20 dicembre 2011, cit.

nel suo circo, diventa così un clown, che come peculiarità ha quella di saper prendere gli schiaffi. Sul palcoscenico comincerà la sua nuova vita e, dietro la maschera potrà ridere del suo dolore e potrà gridare la sua ribellione.

Anch'io – dice Quello – sotto questo muso imbrattato di biacca posso essere tutto quello che non sono mai stato nella vita: un eroe (pensa, io), un poeta e magari un Santo. Perché no? Sotto lacrime dipinte posso nascondere le mie lacrime vere. E sotto le mie risate sguaiate posso gridare al mondo la mia ribellione⁸.

Ed è proprio su quel piccolo spazio, divenuto il grottesco palcoscenico della vita, che egli si rende conto di quanto sia facile parlare e comprendersi con esseri che hanno il suo stesso sentire:

È stato bellissimo: un dialogo tra due esseri umani con il cuore pieno di cose nascoste...e si sono capiti [...] In questo mondo malato di indifferenza bisogna parlarci⁹.

Anche se parliamo di clown e di mondo circense, in questo spettacolo non è presente alcuna clownérie, almeno non quelle che viviamo nel nostro immaginario. Il circo, luogo principe dello spettacolo, non esiste, è un luogo solo evocato, perché il circo c'è, ma non si vede. Tutto si svolge dietro le quinte. Nel dramma presentato da Mauri si possono leggere tratti salienti del teatro novecentesco: da Brecht, se si pensa all'asciuttezza della scena e ai songs cantati rigorosamente con musiche dal vivo, a Beckett, se si guarda a queste figure clownesche, a volte grottesche, con le loro articolate silhouette, a Pirandello, se si pensa ai suoi fantocci della Scalogna malinconicamente abbandonati mentre Papà Briquet ricorda il Mago Cotrone, che in uno spazio diverso, quello di un circo un po' sgangherato, fa rivivere con la sua sana follia una strana favola che, come egli stesso afferma, è:

piena di luce e tenebra, d'amore e cattiveria. Una storia dove potrete piangere e anche ridere se volete. Finzione e realtà si fonderanno e tra una lacrima e un sorriso, e questo piccolo spazio diventerà il grottesco palcoscenico che è la vita¹⁰.

⁸ MAURI, copione di scena, cit., p. 18.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ MAURI, copione di scena, cit., p. 19.

Anche lontano dal Novecento affiorano le sintonie: Papà Briquet può essere paragonato anche a Prospero che dirige, sulla sua isola, con grande precisione i suoi articolati incantesimi che condurranno a una lieta conclusione, e dove i sentimenti di fratellanza e di amore in un certo modo risultano essere vincitori. Questi sentimenti presenti nel dramma shakespeariano sono vicini al sentire di Mauri-Briquet, in quanto anche lui ha bisogno di credere che una società, oramai così alla deriva come la nostra, priva di sentimenti vivi e palpitanti che ha reso l'uomo sterile, possa riprendere tra le mani il futuro dell'uomo e farlo rinascere a vita nuova. L'auspicio è per una vita fatta di comprensione verso gli altri, che rivaluti e conquisti valori apparentemente scomparsi, ma molto probabilmente solo sopiti o congelati, che, però, con il calore che ancora una certa parte di umanità sa irradiare, possono di nuovo rinvigorirsi, germogliando, in tal modo, in un futuro prossimo, un futuro che riesca a dare di nuovo senso alla verità e a sedare quegli affanni, quelle inquietudini che affollano la mente e il cuore degli uomini.

È, infatti, dopo un clamoroso colpo di scena che conduce ad un atroce delitto, che lascia il pubblico attonito ed esterrefatto, Papà Briquet-Mauri ci saluta dal palcoscenico, congedandoci, come sempre accade alla fine delle sue messe in scena, con uno spiraglio di luce e di speranza:

Non c'è delitto che si possa giustificare, nemmeno in questa nostra società così avara di amore. Il mondo non ha bisogno di delitti ma di comprensione, solo così possiamo sperare di renderlo umano...Ma tu questa speranza l'avevi perduta (*rivolgendosi a tutti noi che siamo entrati a far parte di quel mondo*) come succede a tanti...sapete, ma noi questa speranza in un futuro migliore dobbiamo difenderla e in momenti così bui come questi bisogna anche sapersela costruire...come? Non lo so... Non lo so...Con il nostro lavoro. Io sento che la speranza è lì che ci aspetta. Dipende da noi. Per questo ora appenderemo i nostri costumi, laveremo i nostri visi, ma domani nonostante tutto ricomincerà il nostro lavoro, il nostro gioco e domani ancora...

Nel nostro mondo la finzione è più poetica della realtà della vita¹¹.

Siamo alla fine di questa grande favola e Papà Briquet ci porta con lui nel magico mondo del Teatro e, con un cenno della mano, come un grande mago fa scendere dall'alto una fittissima e candida neve, che investe di un'aura poetica tutto il palcoscenico.

¹¹ MAURI, copione di scena, cit., Atto II, p. 36.

Tra lo stupore di tutti, protagonisti e pubblico, inizia un valzer, l'unico registrato nell'intera pièce, e i personaggi, che hanno terminato il loro gioco molto serio, cominciano lievemente a danzare.

Questo sviluppo finale riporta alla mente Totò/Jago in *Che cosa sono le nuvole?* di Pier Paolo Pasolini, che con aria affranta dice alla marionetta Davoli/Otello: «Noi siamo come in un sogno dentro a un sogno».

Ancora una volta Glauco Mauri, con la forza della poesia ha saputo regalarci una 'favola' capace di indurci a profonde riflessioni sul nostro aspro cammino in un mondo che non sa più sognare, in un mondo che sta perdendo di vista l'uomo, un mondo, forse se è ancora possibile, dove prendere uno schiaffo potrebbe essere anche un modo per svegliarsi, un modo per cui una realtà semplice e intima si palesa ai nostri occhi inaspettatamente.

Maria Dimauro

IL «MESTO RISO» DEL FLANELLISTA.
PALAZZESCHI E «L'ORIGINE DEGLI SCHERZI»

“Dicono i poeti che la disperazione
ha sempre nella bocca un sorriso”.
G. Leopardi, *Dialogo di Timan-
dro ed Eleandro* (1824)

Le liriche comprese nell'ultima silloge poetica palazzeschiana¹, cento come le stelle che allusivamente ne compongono il titolo, ubbidiscono, eccetto le brevi intermissioni, fra l'aneddoto e l'aforisma (la saggezza, la stoltezza, il perché del mondo, il sogno), ad una inconfessata eppur evidente strategia compositiva, la quale, nel (presumibilmente) programmatico gioco simmetrico dei versi – richiamantisi alternativamente fra essi e alla raccolta quasi coeva (*Cuor mio*, 1968) attraverso una fitta trama di rimandi e riferimenti interni, ai limiti dell'autocitazione – sottende, più che un'immagine di poesia, una per nulla approssimata istanza di poetica.

¹ A. PALAZZESCHI, *Via delle cento stelle*, Mondadori, Milano 1972. Per le complesse vicende redazionali e interne al testo della poesia palazzeschiana rimando al dettagliato saggio di A. DEI, *Il serio gioco. Palazzeschi poeta 1905-1909* all'interno del volume collettaneo *L'opera di Aldo Palazzeschi*, 2002; in merito alle poesie di ambito vociano, all'ancora coerente studio di L. DE MARIA, *La poesia di Palazzeschi: terzo e quarto tempo*, «L'Approdo letterario», marzo 1975, 69, XXI (che ne ricostruisce anche il soggiorno parigino del '14 e i fecondi interscambi, umani e poetici, con Ungaretti); le poesie citate afferiscono al volume mondadoriano Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a c. e con un saggio introduttivo di DEI, Milano, Meridiani 2002; le redazioni dei testi palazzeschiani a cui ho fatto riferimento per questo saggio e relative agli scritti lacerbiani, ai romanzi e alle prose di natura varia sono quelle dei Meridiani succitati: vol. I, PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi*, [2004] a c. e con Introduzione di G. TELLINI e con il Saggio introduttivo di L. BALDACCIO, *Uno scrittore in libertà*; e vol. II, PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi*, a c. e con Introduzione di TELLINI, Milano, Meridiani Mondadori 2005.

Entro i perimetri riflessi di una *illusione ottica*, di evidente memoria gozzaniana², il poeta-fanciullo Palazzeschi stabilisce la perfetta coincidenza e reversibilità fra le due età estreme della vecchiaia e della giovinezza («Vecchiezza, [...] / somigli molto alla gioventù / [...] la gioventù veduta alla rovescia»)³ alla luce di un inesausto riattigliamento della *vita* come diade mobile e speculare nella quale i due vettori della *realtà* e della *fantasia*, «in perfetta contraddizione»⁴ fra loro trovano, nel *fenomeno naturale* della poesia («Non sono che una polla / dalla quale per tanto tempo / sgorgò dell'acqua con naturalezza»)⁵, *Musa ingenua*⁶ palazzeschiiana, una durevole pur se precaria ragion d'essere e la sempre posta anche se mai pacificata risoluzione delle aporie della scrittura («[...] Il frutto di una menzogna / o la bocca tremenda della verità?»)⁷.

Negli interstizi confessionali delle ultime due raccolte il poeta, dietro la maschera finzionale del vegliardo-fanciullo, riconferma il carattere di 'gioco serio' dei suoi versi – accennato nella *Premessa*⁸ alle *Opere giovanili 1904-1914* del 1958, con le quali si congedava dalla poesia per trent'anni – per ribadirne, pur negli arabeschi dell'arte, e alla fine della sua parabola creativa ed esistenziale, il senso ultimo (ma iniziale) di 'sincerità' e 'serietà': «[...] Dove andavo? / A costruire qualche nuova menzogna? No, / alla ricerca della verità»⁹.

Molto opportunamente Savoca, nel suo illuminante studio sulla poesia del primo e dell'ultimo Palazzeschi, ha suggerito di guardare anche all'ultima produzione del poeta per provare a ridisegnare o quantomeno a 'incresparsi' la prima alla luce delle acquisizioni e delle risultanze tematiche, semantiche e anche lessicali della seconda, lungo una *linea della continuità* in aperta ma

² Cfr. il testo di *Illusione ottica*, nel quale le 'due strade' gozzaniane, qui percorse dal 'vegliardo' e dal bambino, convergono in una sola, o forse no: «Un'illusione ottica con certezza: / pareva una strada sola / mentre le strade erano due / e quanto differenti di lunghezza»; PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 876.

³ PALAZZESCHI, *Vecchiezza*, in *Via delle cento stelle. Tutte le poesie*, cit., p. 879.

⁴ ID., *Realtà o fantasia?*, *ivi*, p. 870.

⁵ ID., *Un fenomeno naturale*, *ivi*, p. 870.

⁶ ID., *Incontro con la Musa*, in *Cuor mio*, *ivi*, p. 651. Nella lirica incipitaria della raccolta, il poeta si rivolge direttamente alla poesia, Musa dalle sembianze di fanciulla («[...] Mi rivolgesti / un sorriso così ingenuo / che mi fece misurare / fino in fondo / la mia adorabile ingenuità», vv. 37-41).

⁷ ID., *Poesia*, in *Via delle cento stelle*, *ivi*, p. 787.

⁸ «[...] E "La Piramide", con quanto la segue, è quello che io ho chiamato "scherzi di gioventù". Ho detto scherzi, badiamo bene, non errori [...] e ritengo non sia leale nascondere la via percorsa e una parte di sé. [...] Ragione per cui mi sono guardato bene dallo scrivere "errori di gioventù", giacché se è l'errore che mi ha portato a scoprire la verità, sia benedetto l'errore»: PALAZZESCHI, *Premessa alle Opere giovanili*, Mondadori, Milano 1958, p. 3.

⁹ PALAZZESCHI, *Dove andavo?*, in ID., *Via delle cento stelle*, cit., p. 883.

feconda contraddizione rispetto alla univoca e corrente riattualizzazione del 'solo' Palazzeschi poeta protonovecentesco, quello cioè degli anni 1905-1913.

Così, sulla scorta di puntuali riscontri lessicali all'interno delle due ultime raccolte dell'autore, il critico ha avanzato per queste la motivata ipotesi di un indubbio «leopardismo linguistico»¹⁰, riportando lemmi usati dal poeta di documentata filiazione leopardiana (*arcano, faticoso, superno, ginestra, vecchiezza, vaghezza, fanciullino, sembiante*), suggerendo una più attenta (anche filologicamente) «contestualizzazione del Palazzeschi poeta sul tema della natura/purità/innocenza [...] sulla linea che va dalla poesia ingenua del Leopardi al Pascoli del fanciullino all'Ungaretti della ricerca di un "paese innocente"»¹¹.

Natura e purità/purezza sono termini di altissima frequenza nell'itinerario poetico palazzeschi e leopardiano (così come il termine *innocenza*, variante del leopardiano *ignoranza*) e in prevalenza accostati alle sfere semantiche della poesia (in Leopardi la 'purità' è usato quasi esclusivamente in abbinamento ai lemmi stile / lingua / favella) della fanciullezza, della vita, del ricordo.

D'altra parte il poeta, nella *Prefazione a Cuor mio*, non aveva fatto mistero dell'intima consonanza col poeta recanatese, aggiungendo all'indubbia fascinazione linguistica una ben più profonda e conflittuale empatia sentimentale. Discorrendo infatti delle due vie che conducono all'arte – il puro istinto e la conoscenza – Palazzeschi parla dell'arte, e dunque della poesia, come dono naturale, e dell'artista istintivo (e, per interposta persona, di sé) come colui la cui *forma naturale, una volta riuscito a crearla*, coincide con l'*esistenza*, rimarcando, di questa consonanza, la medesima sostanza paradossale, ossia l'ineffabilità dell'espressione rispetto alla sostanza come *proprium* dell'esperienza lirica: «Davanti alla solenne immensità del creato, [Leopardi] ritrova la verginità di chi senza poterla esprimere a sé stesso ne vede la grandezza»¹², che cita quasi testualmente due riflessioni leopardiane tratte dallo *Zibaldone*: l'una [471] del 3 gennaio 1821: «La natura non è perfetta, ma grande, e fonte di grandezza»¹³, dove la grandezza, altro nome per dire l'estensione delle cose infinite, richiama la 'teoria del piacere' [165-183] – compilata da Leopardi fra il 12 e il 23 luglio del 1820 – la quale definisce «la pena, e una specie di travaglio abituale dell'anima»¹⁴ che deriva dal contrasto insanabile fra la tensione, connaturata

¹⁰ G. SAVOCA, *Il primo e l'ultimo Palazzeschi poeta: continuità e innovazione*, in TELLINI (a c. di), *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001; poi Olschki, Firenze 2002, p. 387.

¹¹ *Ivi*, p. 380.

¹² PALAZZESCHI, *Prefazione a Cuor mio*, Mondadori, Milano 1968, p. 20.

¹³ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, [471], 3 gennaio 1821.

¹⁴ *Ivi*, [172], luglio 1820.

all'essere umano, al piacere e alla felicità, e l'incapacità di «concepire»¹⁵ e quindi contemplare o esprimere un «infinito che non comprendiamo»¹⁶.

La lacerazione sottesa alla vita, quel «dispiacere misto a tutti i piaceri»¹⁷, trasferisce nell'immaginazione – non spontanea e 'operativa', ma indotta, potenziale e volontaristica – e nelle illusioni che questa si crea, la tensione all'infinito irrealizzabile nell'esistenza finita, se non, per 'ignoranza' o 'persuasione', quando si sia fanciulli, o primitivi, o ignoranti:

[...] Esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono.[...] il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ecc.[...]. L'immaginazione è il primo fonte della felicità umana. Quanto più questa regnerà nell'uomo, tanto più l'uomo sarà felice. Lo vediamo nei fanciulli. Ma questa non può regnare senza l'ignoranza [perché] la cognizione del vero cioè dei limiti e definizioni delle cose circoscrive l'immaginazione. E osservate che la facoltà immaginativa essendo spesso volte più grande negl'istruiti che negl'ignoranti, non lo è in atto come in potenza, e perciò operando molto più negl'ignoranti, li fa più felici [...] delle persone istruite [che] quando anche sieno fecondissime d'illusioni, le seguono più per volontà che per persuasione, al contrario degli antichi degl'ignoranti de' fanciulli e dell'ordine della natura¹⁸.

L'ordine naturale [corsivo mio] leopardiano, matrice prima del movimento immaginativo e della felicità

[...] io credo che nell'ordine naturale l'uomo possa anche in questo mondo essere felice, vivendo naturalmente e come le bestie [...]. Ma non già credo che noi siamo più capaci di questa felicità da che abbiamo conosciuto il voto delle cose e delle illusioni e il niente [...]: *tout homme qui pense est un être corrompu*, dice il Rousseau, e noi siamo già tali. [...] e vediamo il minore scontento dei contadini, ignoranti ec., che dei culti, e dei fanciulli massimamente, che dei grandi¹⁹.

¹⁵ *Ivi*, [167], luglio 1820.

¹⁶ *Ivi*, [165], luglio 1820.

¹⁷ *Ivi*, [167], luglio 1820.

¹⁸ *Ivi*, [167-169], luglio 1820.

¹⁹ *Ivi*, [56], s.d., 1818-19.

è più che una suggestione di superficie o una delle letture cursorie del «poeta incolto»²⁰, come Palazzeschi affermava di sé e come molta critica ha sostenuto, trattenendosi il più delle volte ad un primo stadio di lettura. Il poeta-vegliardo, che al risveglio «sembra cercare l'elemento / indispensabile al naturale respiro / e guarda le vecchie cose / che lo circondano / quasi gli giungessero nuove ogni giorno, / come un bambino»²¹, rivolgendosi a Murilo Mendes (non a caso un altro poeta), nella poesia a questi intitolata, allestisce un dialogo fittizio fra sé stesso, immerso in una «civiltà / consumata e maliziosa»²² e il suo interlocutore, «dal cuore di poeta»²³, invitandolo a prenderlo «per la mano / come un bambino [per condurmi] / laddove l'uomo con le sue regole / non è penetrato ancora, / e dove vige soltanto / *la regola della natura* [corsivo mio]»²⁴.

Non è allora un caso se, in una scrittura 'privata' quale quella del *Piacere della memoria*, nel cui titolo riecheggiano apertamente i due sostantivi leopardiani deputati alla poesia (e alla fanciullezza, o al suo ricordo) – la *rimembranza* e l'*infinito dell'immaginazione* – Palazzeschi, entro le maglie della rammemorazione disimpegnata e aneddotica della sua infanzia, abbia l'ardire di intercalare un pezzo compiutamente leopardiano, quasi citazione testuale della riflessione dello *Zibaldone* sopra citata:

[...] Essendo per me la vita bellissima ma di una bellezza alquanto complicata, mi è stato indispensabile un periodo di raccoglimento per pensare ai casi miei prima di uscire. [...] Vivendo sulle montagne coi pastori e i contadini, fra il bestiame dei loro allevamenti, ho osservato cento volte felice la vita di quei fanciulli che fino dalla nascita vivono in domestichezza con tutti i fenomeni della natura, al contatto con gli animali e cresciuti fra essi, i quali per loro immensa fortuna, e se non viziati dall'uomo, sono nel vero, nella vera civiltà [...]. Come possiamo stabilire quando vedemmo un albero per la prima volta? in quale giorno ci accorgemmo di esso se fino dai primi giorni dell'esistenza fummo portati a prendere aria in un giardino? Ragione per cui i contadini e gli uomini del popolo, più franchi e sinceri in ogni azione, sono meno corrotti di quelli del ceto borghese e giudicano le cose della vita alla loro maniera trovandosi vicini al vero in ogni caso, vivendo in perfetto equilibrio e in una salutare sincerità. Chi riuscirà a far dimenticare l'insegnamento diretto della

²⁰ «La mia scuola è stata l'ignoranza»: in PALAZZESCHI, [Profilo autobiografico], nell'opera collettiva *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a c. di E.F. ACCROCCA, Sodalizio del Libro, Venezia 1960, p. 314.

²¹ PALAZZESCHI, *Risveglio*, in ID. *Via delle cento stelle*, cit., p. 878.

²² ID., *A Murilo Mendes*, *ivi*, p. 841.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

vita? Giacché il benefico candore risiede nella naturale conoscenza e non nell'inganno²⁵.

L'invito all'adesione alla *regola della natura*, a quell'*ordine naturale* leopardiano che solo può restituire una «vista risciacquata / da questa immagine di purità», e che lega la poesia all'innocenza e alla natura, è certamente debitore, nell'utopia di un mondo possibile attraverso la scrittura, non solo della *imagerie* ma anche dell'idea della poesia alla base della concezione del fanciullo pascoliano e del 'paese innocente' ungarettiano (e, a tal proposito, De Maria annotava come, immediatamente a ridosso della seconda edizione de *L'incendiario* per le Edizioni Futuriste di «Poesia» (maggio 1913) e del lacerbiano *Controdolore* (uscito nel gennaio del 1914), Palazzeschi potesse incrinare già al suo interno l'adesione al Futurismo con alcune brevi composizioni di «notazione esistenziale e ungarettiana», fra le quali *Apro la mia finestra* e *Ghiacciato*)²⁶.

Entro quella 'linea della continuità' – ungarettiana-pascoliana-leopardiana – prima accennata, il poeta è non solo memore della tradizione, ma, «in maniera del tutto informale e non programmata, si cerca e si costruisce i suoi segreti referenti lirici, anche al di là dei soliti franco-belgi»²⁷. Già Pieri, Tellini e Guaragnella avevano suggerito, analizzando le molteplici interconnessioni dell'autore con Pascoli e Leopardi²⁸, che Palazzeschi, alla cronologia 'alta' del 1913-1914, appunto al tempo dell'*Antidolore*, «predicava la necessità di *tornare come quel fanciullo*, alludendo alla poetica del fanciullino di Giovanni Pascoli – in un tempo in cui quella poetica poteva costituire un implicito

²⁵ PALAZZESCHI, *Che cosa era entrato in casa?*, in ID., *Il piacere della memoria*, Mondadori, Milano 1964, pp. 42-43.

²⁶ DE MARIA, *La poesia di Aldo Palazzeschi: terzo e quarto tempo*, «L'Approdo letterario», XXI, 69, 1975, pp. 4-5.

²⁷ SAVOCA, *Il primo e l'ultimo Palazzeschi*, cit., pp. 380-381.

²⁸ Del primo si rimanda P. PIERI, *Il 'Codice' della poesia nelle maschere di Palazzeschi*, «Poetiche», 2, 2002, pp. 193-218, che indaga i rapporti fra la poesia pascoliana e quella palazzeschiana. Tellini, nel suo *L'officina dello scrittore* (in ID. [a c. di] *L'opera di Aldo Palazzeschi*, cit., pp. 15-36) ha ricostruito gli apporti della tradizione (molto spessoda Palazzeschi non dichiarati) nella formazione dell'identità autoriale: decisivi, anche per questo studio, quelli da Pirandello, Nietzsche e Leopardi; P. GUARAGNELLA invece, affronta, in un saggio assai denso, i molteplici nodi, nella scrittura dell'autore, fra istanza malinconica e spinta dissacrante dell'ironia e dell'umorismo; cfr. *Filosofia del ridere e malinconia. Aldo Palazzeschi dal «Controdolore» al «Codice di Perelà»*, in V. MASIELLO, G. DISTASO e P. GUARAGNELLA (a c. di), *Lettere ed arti. Studi in onore di Raffaele Cavalluzzi*, Edizioni Graphis, Bari 2009, pp. 513-543.

obiettivo polemico per un giovane 'arruolato' nel campo futurista»²⁹, come Guaragnella ha rilevato.

La resistenza di un codice 'alto' e lirico, di memoria pascoliana ma soprattutto leopardiana, sarebbe documentabile in più luoghi, ufficiali o più scopertamente confessionali, dell'autore prima del 'ritorno all'ordine' (e alle misure più distese e normative del romanzo) degli anni Venti e del contemporaneo non casuale addio alla poesia: già solo ad un semplice confronto fra le due redazioni dell'*Antidolore* del 1913 e del successivo manifesto futurista del *Controdolore* del 1914, nel manifesto 'marinettiano', decisamente più breve, risultano cassati il *ritorno al fanciullo* e gli aggettivi che descrivono la luna (nel *Controdolore* solo uno 'specchio comico'), definita «uno specchio comico, ironico, romantico, sentimentale, nostalgico»³⁰, indubbio retaggio leopardiano e decadente; e sono zeppi di citazioni leopardiane molti altri luoghi del *Controdolore* e dell'*Antidolore*: il passaggio palazzeschiiano che parla del «riso più profondo del pianto»³¹ perché giunge dopo la lunga maturazione del pianto stesso ricalca quasi alla lettera la riflessione [4138] dello *Zibaldone*: «Quanto più l'uomo cresce (massime di esperienze e di senno) e crescendo si fa più incapace di felicità, tanto egli si fa più proclive al riso»³².

Anche le *Operette morali*, precisamente quell'*Elogio degli uccelli* che nelle parole di Citati è «uno dei più bei saggi sul riso moderno, il quale ricorda alla lontana Hoffmann e Baudelaire»³³ costituiscono un richiamo quasi intertestuale per Palazzeschi, visto che la controdoloristica «superiorità dell'uomo su tutti gli altri animali perché ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso»³⁴ ripete le riflessioni del filosofo neoplatonico Amelio, altra *figura* di Leopardi, quando definisce l'uomo un *essere risibile*, caratterizzato com'è «[...] da questa cosa mirabile, che nell'uomo, il quale infra tutte le creature è la più travagliata e misera, si trovi la facoltà del riso, aliena da ogni altro animale»³⁵.

Il riso moderno, dunque, «è un paradosso, una frattura, 'dimenticanza di se medesimi', o 'intermissione', o 'interruzione della vita'»³⁶: accostabile, in

²⁹ *Ivi*, 519.

³⁰ PALAZZESCHI, *L'antidolore* (1913) in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 1235.

³¹ *Ivi*, p. 1237.

³² LEOPARDI, *Zibaldone*, [4138], 12 maggio 1825.

³³ P. CITATI, *Leopardi*, Mondadori, Milano 2010, pp. 272-273.

³⁴ PALAZZESCHI, *Il controdolore*, pp. 1223-1224.

³⁵ LEOPARDI, *Elogio degli uccelli. Operette morali*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1984, p. 232.

³⁶ CITATI, *Leopardi*, cit., p. 273.

questo, alla leopardiana «pazzia non durabile, vaneggiamento o delirio»³⁷. Nella stessa svolta *tragicomica* che Palazzeschi, riferendosi al *Controdolore*, attribuiva ad una «conquista»³⁸, dunque, la *facies ridens* è continuamente sommossa e deformata dallo *humour* del melanconico, di modo che il riso scaturito «dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano»³⁹ non è un approdo definitivo, ma ambivalenza, maschera cava che trattiene in sé quel dolore e la verticalità dello scavo, tensione ad una superficie levigata e in luce che svela in ombra la dissonanza e la disarmonia, la vertigine diabolica e il sublime orroroso del riso leopardiano («Terribile ed *awful* è la potenza del riso»⁴⁰, la cui forza «non è, paradossalmente, una forza opposta, o che contraddica l'esperienza del *pathos* lirico, ma rappresenta piuttosto l'altro aspetto del volto leopardiano»)⁴¹.

L'«approfondita conoscenza della vita, degli altri e di me stesso»⁴², futuro modulo tripartito di *Piramide*, cui Palazzeschi accennava nella *Premessa* alle *Opere giovanili*, rivendicando la natura di 'scherzo', e non di 'errore', della sua produzione dal 1905 al 1913 – richiamando in quell'*approfondita conoscenza* il tragitto dal dolore al riso inscenato nel *Controdolore* – svela la radice dolorosa all'origine degli 'scherzi', l'intuizione della doppiezza eraclitea della natura e la necessità delle *figure* dell'arte per la sua espressione; in definitiva, l'*algos* e la ferita immedicabile dell'aerea *leggerezza*, la «*reductio ad unum*, dell'approfondimento reciproco, vertiginoso, di comico e tragico»⁴³.

La *leggerezza* del poeta, pur indubbiamente nietzschiana (nella 'trasmutazione' di tutti i valori, nell'accettazione di tutto ciò che è terrestre e corporeo, nella necessità di sentire tutto quanto è imperfetto e sofferente come 'necessario') respinge il tema dell'*Übermensch* (o, se si vuole, lo lascia in una superficie ambigua). Il clown di *Chi sono?* prima, *L'incendiario* e l'«omino» di fumo Perelà poi sono altre *figure*, al discrimine della modernità, che replicano la stessa vertigine mortale del baudelairiano Fancioulle⁴⁴ (variante francese del

³⁷ LEOPARDI, *Elogio degli uccelli. Operette morali*, cit., p. 233.

³⁸ Lettera di Aldo Palazzeschi a Maria Luisa Belleli, 4 settembre 1970, in PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. CXXXI.

³⁹ *Ivi*, p. 1239.

⁴⁰ LEOPARDI, *Zibaldone*, 23 settembre 1828.

⁴¹ U. DOTTI, *Riflessioni sul comico e sull'ironia leopardiana*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 1995, p. 2.

⁴² PALAZZESCHI, *Premessa alle Opere giovanili*, cit., p. 3.

⁴³ P. FEBBRARO, *La tradizione di Palazzeschi*, Gaffi Editore, Roma 2007, p. 223.

⁴⁴ Già Banville, nelle *Odes funambulesques* (1857) aveva spinto il clown fino a «far capriole sulle stelle», scoprendo (specchio metafisico dell'abisso che è sotto di noi, e dentro di noi),

‘fanciullo’ e allusione alla semantica dell’innocenza), allegoria della «mancanza d’essere che si lega alla natura illusoria dell’arte»⁴⁵ e della parabola *tragicomica* della stessa nella società dell’alienazione.

Il «vecchio saltimbanco curvo, abbattuto, decrepito» che «non rideva né piangeva» è *melancholica facies* del poeta nella città moderna, che volge alla folla «uno sguardo profondo, indimenticabile» e però «ha abdicato, rinunciato», consapevole dell’impotenza della sua «esibizione di stracci»⁴⁶ (la doppia lontananza dalla poesia e dal pubblico). Il silenzio su cui il poeta moderno si chiude è lo sguardo profondo, e profondamente malinconico, dell’allegorico: cioè lo sguardo, integralmente moderno, dell’estraniato. «Il moderno, come *spleen*, frantuma l’ideale»⁴⁷ e rende l’arte una *musa venale*, una «saltimbanca affamata» che per guadagnarsi il pane ogni giorno deve «mostrare le sue grazie» e il «sorriso d’invisibile pianto intriso, e che / nelle viscere il volgo ne goda»⁴⁸.

Considerando il riso e la malinconia, baudelairianamente, due modalità di «reintegrazioni di una perdita»⁴⁹, diremo che è questo il senso più ‘intimo’ e ‘doloroso’ della *desublimazione* palazzeschiana: un *grottesco del dolore*⁵⁰, in cui il rovesciamento parodico insomma deriva all’autore dalla consapevolezza amara delle «attuali circostanze della nostra coscienza umana rovesciata»⁵¹;

“l’abisso dell’alto”, *le gouffre d’en haut*. Giunto a toccare le stelle, il clown-acrobata-artista è costretto però, per fuggire in verticale all’orizzontale realtà delusoria, a trasformarsi in un istrione, in un “cattivo Amleto”, rifiutando l’imperfetta contingenza per affermare la libertà del proprio spirito. (J. STAROBINSKI, *Il trionfo del clown*, in ID., *Ritratto dell’artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino 1984, pp. 55-66).

⁴⁵ Ivi, soprattutto i capp. *Il trionfo del clown*, *Corpi desiderabili*, *corpi umiliati* e *Nascita del clown tragico*, in cui è indagato il complesso rapporto, istituito nella *clownerie*, fra virtualità simbolica del reale corporeo e slancio allegorico della coscienza interpretante.

⁴⁶ C. BAUDELAIRE, *Il vecchio saltimbanco*, in ID., *Poesie e prose* [1973], a c. di G. Raboni, *Introduzione* di G. MACCHIA, Meridiani Mondadori, Milano 1981, pp. 345-347.

⁴⁷ W. BENJAMIN, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. SOLMI, con un *Saggio* di F. DESIDERI, Einaudi Torino 1995, pp. 155-156.

⁴⁸ BAUDELAIRE, *La Musa venale*, (*I Fiori del male*), in *Charles Baudelaire. Poesie e prose* cit., pp. 29-30, vv. 12-14.

⁴⁹ La questione del *grottesco* palazzeschiano trova concrete suggestioni nel «comico spontaneo» già indagato da Baudelaire ne *L’essenza del riso*. Per ulteriori approfondimenti, si rinvia ai saggi presenti in Baudelaire, *Scritti sull’arte*, trad. e Prefazione di E. RAIMONDI, Einaudi Torino 2004.

⁵⁰ F. CURI, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, in *Palazzeschi*, a c. di L. DE MARIA e L. ANCESCHI, «Il verri», n. 6, marzo-giugno 1974, p. 124.

⁵¹ «Del resto, i due principi che reggono la vita sulla Terra sono il Dolore e l’Allegria. La Terra è un campo diviso da un prunaio [...] e l’Allegria è al di là del prunaio, per raggiungerla

«rovesciata», che è altro modo, protonovecentesco, di dire «alienata», «estraniata», *allegorica*⁵². L'itinerario del 'poeta come *buffo*, maschera di 'accesa comicità e cupa tristezza', dalle prime poesie del 1905 a *La Piramide* del '12-'14, s'inserisce entro le maglie ambivalenti e a fondo doppio di questa tensione desublimante la quale, ad un movimento della scrittura verso il 'pieno' e la ridondanza, quasi ad affastellare la pagina di oggetti, situazioni, personaggi iperboliche e scoronanti (le «maschere che iperbolizzano la vita e il diritto di parlare parodiando [...] o di far passare la vita attraverso il cronotopo intermedio del palcoscenico teatrale, di raffigurare la vita come commedia e gli uomini come attori»)⁵³ ne allega istantaneamente un altro verso: l'imprendibilità, il vuoto o il 'segreto' del senso. La superficie della parola palazzeschiana è *ipocrita*, opaca, sempre tesa fra la difesa dell'io poetico e la consapevolezza della eterna *éche* della poesia, e in cui la spinta alla parodia, al rovesciamento, alla grottesco e al riso sono maschere della nostalgia del sublime e strategica cortecchia e artificio di una «letteratura che non è più raggiunta dalla vita e che ne rimane (dolorosamente) separata»⁵⁴.

In un passo dei lacerti narrativi di *Vita*, frammento di una sorta di 'romanzo gemello' della *Piramide* (mai giunto a realizzazione) portato alla luce recentemente da Tellini, Palazzeschi, in una rimodulazione di quella che sarà una successiva confidenza a Pancrazi («ognuno si porta il proprio segreto con sé, o la sua miglior parte»)⁵⁵ dice, palesando la persistenza psicologica del motivo:

È vero ch'ogni poeta porta seco nella fossa il suo canto più bello, è assolutamente vero. [...] Poveri fanciulloni, vi dettero i poeti assai trastulli per le ore d'ozio, ma *nessuno vi dette intero il suo cuore per trastullo, o ve ne fece uno di cartone, sì, per schernirvi, per ridere di voi, per potersi sentire lui maggiormente padrone del suo che lo seguirà fino alla morte, e in lui si spegnerà impenetrato [corsivi miei]*⁵⁶.

bisogna attraversare il Dolore» (PALAZZESCHI, *Il controdolore*, in *Futurismo e letteratura*, «L'illuminista», settembre-dicembre 2009, 27, pp. 33-39).

⁵² Per approfondimenti dell'indagine sulla portata allegorica della produzione palazzeschiana dalla prima raccolta poetica (*Cavalli bianchi*) agli scritti lacerbiani a *Piramide* (1905-1914), qui citata nei suoi punti salienti, mi si permetta di rimandare al mio *Vertice de l'hyperbole: La Piramide* di Aldo Palazzeschi, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD, 13-16 giugno 2012, a c. di M. PAINO e D. TOMASELLO, Edizioni ETS, Pisa 2014, pp. 331-345.

⁵³ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 308-310.

⁵⁴ CURI, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, cit., p. 178.

⁵⁵ V. BRANCA, *Carteggi di Pancrazi. Lettere inedite con Cecchi e Palazzeschi*, in «Nuova Antologia», ottobre-dicembre 1978, pp. 121-138.

⁵⁶ ID., *Vita*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 1251.

Il cuore e il canto, l'anima e la poesia, sono destinati, nelle parole dell'autore, a rimanere (e permanere *fino alla morte*) 'impenetrati'. In pasto agli altri verrà invece dato, *per gioco*, un cuore di *cartone*, paravento o schermo o riproposizione e copia spettrale di quello vero. Un simulacro che sostituisca, per convenienza o difesa (dal mondo), il sé. La strategia del *riso*, misurata nella distanza frapposta fra il sé e il mondo e utile corteccia della malinconia, svela l'indefinibilità della sua doppia natura, la sua valenza ancipite:

Il mio dolore è di tale qualità che non si risolve, forse è insolubile. Ma io non sono ancora convinto di questo, che se domani questa fosse la certezza, allora la disperazione sarebbe troppo grande. Sono perciò indefinibile a me stesso. [...] fra momenti di purità, e altri con un intento maligno [...] *tutti i miei sgambetti sono veramente fatti sull'orlo del precipizio*⁵⁷.

Marino Moretti, confidente e sodale del poeta, non a caso, all'indomani dell'uscita de *La Piramide*, scrisse all'amico

[...] certo siamo in pochi a saper leggere in quelle pagine [*La Piramide*] ciò che tu non hai scritto, ciò che non si può forse scrivere, ma che per noi è lì fra riga e riga: *la ragione vera del tuo dolore, del tuo umor nero, del tuo pessimismo, della tua stessa arte* [...]⁵⁸.

e Prezzolini, invitato a recensire il romanzo, notò l'unicità dell'«esperimento» palazzeschiiano, alla cui base, al di là del titolo 'napoleonico' v'era, ai suoi occhi, «l'autore della *beffa tragica*», rilevando, sotto la patina «dell'invenzione senza fondo e dello scherzo senza ragione [...] un profondo dolore [che lo faceva] nella poesia contemporanea, l'uomo più vicino a Leopardi»⁵⁹.

La Piramide, romanzo dell'*immaginazione* e del desiderio dell'identità realizzata, forse «unico mito palazzeschiiano»⁶⁰, proietta, in una dimensione fantastica debordante, espressionistica, catalogante, il punto maggiormente di-

⁵⁷ Id., *Lettera a Pancrazi*, in Branca, *Carteggi di Pancrazi. Lettere inedite con Cecchi e Palazzeschi*, cit.

⁵⁸ Lettera di Marino Moretti ad Aldo Palazzeschi [11 luglio 1926], in M. MORETTI - A. PALAZZESCHI, *Carteggio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze, 1999-2001, 4 voll: I (1904-1925); II (1926-1939); III (1940-1962); IV (1963-1974); il volume contenente la lettera a Moretti è curato da A. PANCHERI.

⁵⁹ A. PALAZZESCHI - G. PREZZOLINI, *Carteggio (1912-1973)*, a c. di M. FERRARIO, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1987, pp. 167-169.

⁶⁰ A. SACCONE, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Liguori, Napoli 1987, p. 47.

lemmatico della carriera palazzeschiana, quello di «più doloroso pessimismo»⁶¹ e, nella spietata analisi del fallimento di tutte le ipotesi fondative sul mondo (la parola, l'esperienza, l'individuo) consuma, nelle parole di Cecchi, «un riso più crudele del pianto»⁶², svelando, nell'accesa fantasmagoria dei dialoghi fra i personaggi, le altrettante maschere che dilanano l'autore e ne decidono il volto indefinibile e lo sguardo ancipite sul mondo. L'esuberanza linguistica, lo stile paratattico ed enumerativo, la ridda di voci parodianti la tradizione letteraria da Aretino a D'Annunzio ed una certa crudeltà linguistica e mentale, per la quale il motore della narrazione il più delle volte, per metà del romanzo, scaturisce da un 'basso' materiale-corporeo di carattere rabelaisiano (il mangiare, il bere, la riproduzione, il defecare: valga, come esempio, lo stretto parallelismo fra le due immagini della 'nettatura' col pollastro e quella dell'uovo della gallina rispettivamente in Rabelais e in Palazzeschi), perde, però, nella *Piramide*, la forza del grottesco nella sua totale accezione positiva (distruttiva e deflagrante, sì, ma in direzione di una rigenerazione dell'umanità e del mondo), e può agevolmente accostarsi, secondo le classiche indicazioni di Bachtin, a quel grottesco *romantico* e *soggettivo* che, partendo da Shakespeare e Cervantes, ha il suo caposcuola in Sterne, (poi indagato, fra gli altri, da Schlegel, Jean Paul, Kayser) e in cui il principio comico celebra la sua forza liberatrice ma non allude ad alcuna forza rigeneratrice e si chiude sulla negazione delle diverse forme di *humour*, *ironia*, *sarcasmo*⁶³.

Il grottesco da camera è come un carnevale vissuto in solitudine, con la coscienza acuta del proprio isolamento⁶⁴ e, più che lo spettacolo in festa dell'universo, spalanca, tramite l'andamento continuamente digressivo, gli abissi e le ambivalenze dell'infinito interiore, spinge al contrasto e alla riflessione, alla malinconia, alla deformazione, alla «comicità dirozzata e divenuta umorismo»⁶⁵:

La tua donna, sfinita dalle tribolazioni della maternità e da quelle della miseria e della fatica, non correrà a distendersi vicino a te, al contrario, indugerà il possibile,

⁶¹ BALDACCI, *Ritratto critico di Aldo Palazzeschi*, in *Letteratura e varietà*, Ricciardi, Milano 1963, p. 149.

⁶² E. CECCHI, *Prosatori e narratori*, in *Storia della Letteratura italiana*, vol. IX, Garzanti, Milano p. 584.

⁶³ BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1995, pp. 43-45.

⁶⁴ *Ivi*, p. 45.

⁶⁵ P. PRESTIGIACOMO, «La *Piramide*» di Palazzeschi, in *Palazzeschi*, a c. di M. PICCHI, «Galleria», 2-4, marzo-agosto 1974, p. 108.

prima di entrar nel covo, aspettando che tu vi ci sia già addormentato, paurosa che tu le possa dare la pena di un nuovo parto, e seguirà a cantare la ninna nanna a un fanciullo perché quel canto ti immalinconisca al segno che facendoti passare ogni desiderio, ti precipiti nel sonno, e se proprio lo vorrai, ella darà al tuo desiderio un sospiro d'amore che parrà di morte. La tua giornata è finita. Domani all'alba ti farai su, e dopo aver bevuto due sorsi d'acqua, sporca di fave o ghiande bruciacchiate, ritornerai sopra la terra al tuo lavoro, coi buoi, coi tuoi arnesi pesanti. Ecco l'uomo della terra⁶⁶.

Tu nasci..e già è in te segnato il punto dove si muoverà la cancrena fatale a roderti il corpo e l'anima, per farti, dopo atroci spasimi, dolori interminabili, crepare. E ridi, miserabile, e canti, sciagurato,e balli, scioperato, e chi ti osserva ballare con quel segno indelebile sul corpo, ride, ride di te⁶⁷.

La terza parte di *Piramide*, recitata infatti *A solo*, dopo aver abolito i concetti di verità, esperienza, socialità, dalla parodia conduce al paradosso e dalla crisi del mondo a quella dell'io e della parola che lo pronuncia. In preda ad una angosciata solitudine e al definitivo disinganno, il soggetto narrante preferirà, sternianamente, il pensare all'agire, la negazione claustroflica del mondo al dinamismo dell'esperienza, l'immaginazione alla vita. Il tema centrale della sezione, il viaggio, metafora dell'esperienza del mondo, rivela specularmente la sua negazione e il suo risarcimento immaginario:

Ma certo, certo, io ho una cognizione abbastanza approssimativa dei paesi che sono per visitare, per avere udito narrazioni, letto storie e leggende, veduto illustrazioni, e sempre la coltivo ed è appunto su questo lavoro ch'io tesso le mie tele, e baso la mia felicità⁶⁸.

Oh! No!No, No, io fui a Venezia, a Roma e a Napoli, è vero, sì, ma il viaggio reale che vi feci è proprio quello che turba la mia *immaginazione*, mozza il suo respiro, limita il mio sogno, il mio viaggio più bello, ideale, quello che solo io sono capace di godere. Venezia, quanti colori di più essa avrebbe per me, i suoi canali, ponti, fondamenta, portici e sottoportici, di quale fascino *arcano* risplenderebbero ai miei occhi s'io non sapessi a puntino come sono fatti, il mio *sogno* non avrebbe confini, nulla potrebbe fermare la mia superba fantasia. Io non posso vedere il mare come la mia donna lo vede, perché lo conosco e so fin dove si deve temerlo e ammirarlo⁶⁹.

⁶⁶ PALAZZESCHI, *Piramide*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 387.

⁶⁷ *Ivi*, p. 396.

⁶⁸ *Ivi*, p. 479.

⁶⁹ *Ivi*, p. 478.

La Piramide si chiude dov'era cominciata, *dentro* il soggetto, e nella vita riflessa della scrittura («io sono un uomo che soffre di vertigini scritte»)⁷⁰. Echeggiano, dopo un cinquantennio, i versi dell'ultima poesia palazzeschiana («[...] la rivelazione del mare / l'apparizione della semplice realtà / troppo grande e troppo piccola per me / [...] né facile ad accogliere nella sua semplicità / che preparava il volo della fantasia [...]»)⁷¹.

Nel *Piacere della memoria* Palazzeschi aveva già abbozzato la sostanza dei versi successivi e non mutato la portata arcana e immaginativa del suo rapporto con la realtà risalente a qualche decennio prima se, nella prosa breve *I Bagni di Pancaldi*, descrivendo quello stesso mare, aveva potuto dire:

[...] Non ho bisogno di forzare la memoria per ricordare l'impressione ricevuta. Sapevo con esattezza il mare che fosse, per tanti quadri, disegni, illustrazioni, fotografie viste; per tanti racconti uditi, ricevuti o richiesti, e per l'idea che attraverso tali testimonianze m'ero fatto di esso; e giungendo quella mattina del primo Agosto con la carrozza carica di bagagli all'antica Porta a Mare di Livorno, vedendomi davanti il mare qual'era, quello che sapevo press'a poco e che m'ero figurato, mi parve quasi di vedere una cosa già vista. Che fosse solamente una fantasia, un sogno? O il sogno e la fantasia avevano superato la realtà?⁷²

Dal confronto con una realtà che egli non sa risolvere, osserva Baldacci, Palazzeschi, dopo l'accesso sperimentalismo della *Piramide*, si chiuderà nel limbo dei ricordi⁷³. Il recupero patetico-grottesco – sentito probabilmente dall'autore come unica possibilità narrativa oltre *La Piramide* – sarà quello che Palazzeschi adotterà a partire da *Stampe dell'800* e *Sorelle Materassi*, capolavori del suo «ritorno all'ordine» e della stagione dell'autocensura e della maturità, preannunciate dall'ingresso nell'età adulta di *Due imperi...mancati*.

Lo spazio dell'immaginazione e della poesia, «espressione suprema dello spirito»⁷⁴, fatta della stessa materia dell'amato autore dei *Canti* («La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano»)⁷⁵, si ritrae dalla realtà («[...] La lontananza giova egualmente all'uomo che la rimembranza; e si può concludere che il peggior tempo della

⁷⁰ PALAZZESCHI, *Spazzatura*[VIII], in *Tutti i romanzi*, cit., p. 1335.

⁷¹ Id., *Livorno*, in *Via delle cento stelle*, cit., p. 860.

⁷² Id., *I Bagni di Pancaldi*, in Id., *Il piacere della memoria*, Mondadori, Milano 1964, p. 233.

⁷³ BALDACCIO, *Ritratto critico di Aldo Palazzeschi*, cit., p. 149.

⁷⁴ PALAZZESCHI, *Il valore della poesia*, in *Via delle cento stelle*, cit., p. 835.

⁷⁵ LEOPARDI, *Zibaldone*, [245], 14 settembre 1920.

vita è quello del piacere, o del godimento»⁷⁶ e la *fissa* come stampa o ricordo («Non era che una fiaba il mondo, una fiaba inverosimile e bellissima creata per il fanciullo, o per coloro che avrebbero saputo conservare fino all'ultimo un cantuccio fresco in fondo al cuore»⁷⁷). Anche la Musa gozzaniana, altrettanto malinconica e spettrale, aveva ridisegnato i confini del reale alla luce saturnina dei vagabondaggi solitari nel sogno («Andare a Goa, perché? I perché sono molti, [...] e parlano soltanto alla mia intima nostalgia di sognatore vagabondo. [...] Oh! Visitata cento volte con la matita [...] e il viaggio sull'atlante mi pare la realtà viva, e pallida fantasia mi sembra questo cielo e questo mare [...]»⁷⁸).

Se c'è uno scrittore che dal punto di vista psicologico e formale sembra essere il punto medio fra Leopardi e Palazzeschi, ci ricorda Febbraro, quello è senza dubbio Carlo Bini, l'autore del *Manoscritto di un prigioniero* e del *Forte della stella*, «scrittore diatribico, che alterna stile sublime-patetico e controcanto ironico»⁷⁹, autore, come Palazzeschi, ditoscanissimi *ghiribizzi* (nel *Manoscritto*), nei quali l'andamento digressivo tocca i temi dell'«umano consorzio», clown tragico sempre teso, sottolinea Tellini, verso un mondo immaginario «che trasformi l'umana tragicommedia della vita in un paesaggio 'aereo', 'multiforme', 'dovizioso d'illusioni'»⁸⁰. E lo stesso studioso ci ricorda gli importanti prestiti, effettuati dallo scrittore presso il Vieuxseux fra il 1904 e il 1905, dei pirandelliani *Il Fu Mattia Pascal* e delle novelle *Beffe della morte e della vita*, a sommuovere quella superficie *ipocrita* palazzeschiana di cui parlava Bigongiari⁸¹, a doppio fondo, delle parole. E non sarà allora nemmeno un caso che nei versi *A Girolamo Tommasi*, singolarmente espunti dalle *Più belle pagine di Giuseppe Giusti*, autore amato da Palazzeschi e dal cui «par sorriso ed è dolore»⁸² Pirandello trasse la prima immagine del suo *Umorismo*, il poeta-fanciullo appronti un semisconosciuto, in ombra, e tanto più significativo, autoritratto:

⁷⁶ *Ivi*, 13 maggio 1821.

⁷⁷ PALAZZESCHI, *Inverno*, in *Il piacere della memoria*, p. 265.

⁷⁸ G. GOZZANO, *Verso la cuna del mondo*, in *Poesie e prose*, a c. di A. DE MARCHI, Garzanti, Milano 1961, p. 396.

⁷⁹ FEBBRARO, *La tradizione di Palazzeschi*, cit., p. 294.

⁸⁰ TELLINI, Carlo Bini, *scrittore postumo e clandestino*, in C. BINI, *Manoscritto di un prigioniero e altre cose*, a c. di M. AMBEL e M. GUGLIELMINETTI, Cappelli, Bologna 1978, p. 206.

⁸¹ P. BIGONGIARI, *Il «correlativo soggettivo» di Palazzeschi*, in «L'Approdo letterario», 1978, pp. 77-78.

⁸² Si vedano le pagine dedicate all'«esempio tipico del *sentimento del contrario*» nel *Sant'Ambrogio* di Giusti: L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Garzanti, Milano 2001, pp. 174-177.

Tommasi, l'umor mio tra mesto e lieto / Sgorge in versi *semiseri* [...] / Anch'io sbagliai me stesso, e nel bollire / Degli anni feci il bravo e l'ispirato, / [...] ma una voce segreta ogni momento, / giù dai fondacci della coscienza, / mi brontolava in tutta confidenza. / «*Muta strumento*». / Perché temi mostrar la tua figura? [...] I tuoi concetti, per tradur te stesso / *rendi svisati nel prisma dell'arte*, / e di secondo lume in su le carte / *torbo riflesso*. // Restai di sasso; barattare il viso / volli e celare i tratti di famiglia: / ma poi *l'ira, il dolor, la meraviglia* / *si sciolse in riso* [...]. [corsivi miei]⁸³.

Il 'prisma dell'arte', 'torbo riflesso', distanza e ricomposizione del «travaglio interiore»⁸⁴ che Palazzeschi riferiva aver accompagnato dal 1904, dall'origine cioè dei versi, e degli 'scherzi', il suo 'incontro con la Musa', si rivela essere il sigillo di malinconia del saltimbanco folle e del suo *riso* scoronante:

[...] Il nostro poeta, dunque, è vero, con sicuro viso (sicurissimo) tentò piaghe profonde [...] e trasse dallo sdegno il mesto riso, Un riso con un brutto rovescio, un riso che nasconde la cattiva sorpresa della sua origina; guai a grattarne un poco la corteccia, non si ride più, proprio così⁸⁵.

⁸³ PALAZZESCHI (a c. di), *Le più belle pagine di Giuseppe Giusti scelte da Aldo Palazzeschi*, Treves, Milano 1922, pp. 226-231.

⁸⁴ Cfr. DEI (a c. di), *Cronologia*, in PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi*, cit., p. CXXXI.

⁸⁵ PALAZZESCHI, *Le più belle pagine di Giuseppe Giusti scelte da Aldo Palazzeschi*, cit. p. I.

Angelo Fàvaro

«POUR REVIRE... IL FAUT QUE JE MEURE»: D'ANNUNZIO
E IL PARADOSSO DELLA POESIA NE *LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*

«Gli addii possono essere meravigliosi e spregevoli.
Dire addio a chi si ama è molto complicato.
Perché si deve essere obbligati a sopportare
un dolore così atroce e un piacere così amaro?»
P. GREENAWAY, *I racconti del cuscino*

Le Martyre de Saint Sébastien è un'inappellabile prova d'amore nei confronti della poesia¹, del teatro, dell'arte, è un poema drammatico nel quale d'Annunzio ha distillato la sua sapiente ricerca antiquaria, la passione per la musica e la danza, il desiderio di realizzare un teatro totale come drammaturgo e come *metteur en scène*. *Le Martyre de Saint Sébastien* è un capolavoro nel quale soltanto la poesia può sostenere e contenere l'ambizione radicale del suo autore e l'emozione suscitata negli spettatori dalla strategia contestuale delle arti, chiamate a raccolta sulla scena, all'inizio del ventesimo secolo. E

¹ *Editio princeps*: G. D'ANNUNZIO, *Le Martyre de Saint Sébastien*, Calmann Lévy, Paris 1911, da cui si citerà nel corso del presente lavoro. La prima pubblicazione in lingua italiana è di poco successiva: ID., *Il Martirio di San Sebastiano, mistero composto in francese volto in prosa italiana da Ettore Janni*, Treves, Milano 1911. Ancora utile ID., *Tutto il Teatro*, vol. III, a c. di G. ANTONUCCI, introduzione di G. OLIVA, Newton Compton edizioni, Roma 1995, pp. 6-182. Si veda anche la pubblicazione a c. di R. PALMIERI: ID., *Il Martirio di San Sebastiano*, Palomar, Bari 2010, ove si accenna sovente, ma in modo differente rispetto al presente saggio, al paradosso cristiano. Da ultimo, per quanto attiene alla sintesi delle cinque mansioni del *Martyre*, si consultino la nota introduttiva e le note ai versi a mia cura in ID., *Tragedie, sogni e misteri*, a c. di A. ANDREOLI con la collaborazione di G. ZANETTI, *Le Martyre de Saint Sébastien*, tomo II, Meridiani Mondadori, Milano 2013, pp. 1619-1655. La prima messa in scena fu a Parigi al Théâtre du Châtelet, il 22 maggio 1911. Sulle messe in scena: AA.VV. *L'arte del tragico – l'avventura scenica del Martyre de Saint Sébastien di Gabriele d'Annunzio dal 1911 ad oggi*, a c. di C. SANTOLI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000. Sempre a c. di SANTOLI necessario il volume *d'Annunzio drammaturgo d'avanguardia*, con saggi di autori vari, fra i quali fondamentale quello di ANDREOLI, *La genesi del «Martyre de Saint Sébastien»*, pp. 1-12, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015.

con quella poesia del *Martyre* si inaugura «un théâtre nouveau où le public serait, comme dans la tragédie antique, mêlé davantage à l'action, où il sentirait l'atmosphère, les parfums et la lumière changer autour de lui, où il se trouverait en quelque sorte transposé dans d'autres sphères»², al punto che: «Dire ce que l'écrivain a brodé de merveilles savantes et artistes, d'imagination ingénieuses, de pieux ornements, repris au mystère médiéval et au missel gothique, sur la trame forcément, hélas! réduite à ce réseau sec, par notre compte rendu hâtif», tutto questo «est aussi impossible que de faire passer, par le trou de l'aiguille qui broda ces flores, un troupeau nombreux, houleux et ordonné, docile et tumultuaire. C'est aux yeux, de s'émerveiller, aux oreilles, d'entendre, aux cœurs, de s'émouvoir, tout du long de cette représentation inouïe»³.

La creazione poetica costituisce e mantiene l'anomalia aberrante della logica letteraria nella modernità occidentale: solo se e quando confinata nella solipsistica fruizione romanticheggiante appare, oggi, accoglibile; solo se e quando isolata nella singolare lettura silenziosa e meticolosa le si concede asilo; solo se e quando neutralizzata dalla distanza e dalla incomprensione vi si può (ancora) acconsentire. Se e quando, invece, la poesia si diffonde nello spettacolo teatrale, opponendosi alla brutale banalizzazione e alla rappresentazione in scena della più vieta quotidianità, allora non c'è più alcuna possibilità: l'ostracismo è completo e senza appello.

La poesia è originaria – è all'origine – e si diffonde in ogni manifestazione-comunicazione letteraria, che soltanto nella sequenza di versi modellati e ritmicamente concepiti trova una forma eletta e piena di espressione. L'epos, la filosofia, la tragedia, sorgendo come poesia, colmano con il verso poetico il loro destino testuale dall'esperienza primaverile dell'umanità occidentale fino al nostro presente. Certamente, dunque, è stato e rimane il teatro di poesia/ in poesia il genere letterario che ardisce coniugare sulla scena le arti tutte (è, forse, per questa ragione che si può realmente constatare il progressivo seppellimento fino all'odierno occultamento totale di opere e di documenti che di tali opere ricostruiscono genesi e prassi performativa). Dalla tragedia greca antica fino ai misteri medievali e alle manifestazioni carnevalesche, transitando per le feste barocche, e giungendo al teatro d'arte francese e te-

² G. COHEN, *Gabriele d'Annunzio et Le Martyre de Saint Sébastien*, in «*Revue Musicale*», numero speciale, 234, 1957, pp. 37-38.

³ R. DE MONTESQUIOU, *L'archange d'or ou l'archer percé de ses flèches*, in «*Le Théâtre*», 1 giugno, 1911, n. 299. Sull'autore e su questo suo saggio e la sua prima traduzione italiana in particolare si veda A. FÀVARO, *Il pipistrello e l'arcangelo: Robert de Montesquiou e la traduzione italiana di un saggio sul Martyre di Gabriele d'Annunzio*, in *d'Annunzio drammaturgo d'avanguardia*, a c. di SANTOLI, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 13-77.

desco, senza tralasciare le sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta, il teatro di poesia ha variamente sondato la meraviglia fusionale e trasfusionale delle arti. Fra Ottocento e Novecento pionieristico il contributo di Antoine⁴ coadiuvato da Aurélien Lugné-Poe, che si assume poi il compito (attraverso l'esperienza del *Théâtre d'Art* di Paul Fort) di diffondere l'opera teatrale e poetica con il *Théâtre Libre*, e di Maurice Maeterlinck, esponente di spicco della drammaturgia di poesia⁵, praticata con l'attività del *Théâtre de l'Oeuvre*. E di queste opere e delle messe in scena non si discorre se non in convegni e manifestazioni accademiche, ma sulle tavole dei teatri, oggi, non ricorre nemmeno il pensiero a quei capolavori con i quali il diciannovesimo secolo transitava con i sogni e i misteri sublimi nell'orrore storico e tecnoscientifico del ventesimo secolo.

Dal primo quindicennio del ventesimo secolo, il teatro di poesia ci provoca, scotendosi dall'abisso ove lo si è voluto confinare, e pretende nuova vita sul palcoscenico⁶.

Il teatro conforma, dunque, un genere d'arte che più d'ogni altro pretende la visione prima e poi la partecipazione sensibile, intesa nella completezza e nella consistenza dei cinque sensi cooperanti alla realizzazione spettacolare: l'udito, l'olfatto, il tatto, il gusto in diversa misura possono essere coinvolti o travolti, a seconda dei casi, nel corso della messa in scena, in modo che lo spettatore visceralmente e poeticamente abiti completamente il testo spettacolare, ove si distingue il prima-esterno dal durante-interno e dalla conclusione-esterno/interno. La dialettica esterno-precedente alla messa in scena del testo spettacolare (quando la persona che decide di andare a teatro si trasforma in fruitore, con un proprio preciso orizzonte d'attese), e interno-durante lo svolgimento dell'azione drammatica (durante la quale lo spettatore-fruitore gode e conferma o trova deluso il proprio orizzonte d'attese) si risolve nella sintesi della dimensione post-spettacolare, con la quale lo spettatore-fruitore abbandona lo spazio teatrale, uscendo fisicamente dal teatro o dal luogo nel quale ha assistito-partecipato – con tutti i sensi/in tutti i sensi – alla messa in

⁴ Si veda il completo e generoso volume di A. ANTOINE, J. P. SARRAZAC, P. MARCEROU, *Antoine, l'invention de la mise en scène: anthologie des textes d'André Antoine*, Actes Sud-Papiers, «Parcours de théâtre», Arles 1999.

⁵ Recente il saggio che affronta in modo esauriente e documentato il problema del *Théâtre de l'œuvre*: M. LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896)*, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, Grenoble 2010, pp. 42-48, 179-192.

⁶ Fra le numerose Storie del Teatro che affrontano il tema, S. SINISI, I. INNAMORATI, *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Bruno Mondadori, Milano 2003, in particolare le pp. 167-190.

scena, recandosi altrove, ormai irrimediabilmente mutato dalla performance. Il teatro di poesia promuove la risposta sensibile dello spettatore al massimo grado, con effetti imprevedibili. Alle origini del teatro si dà il rito di un intenso e affettivo investimento poetico, che avviene attraverso il ricorso alla composizione del dramma in versi, e dura perdura fin nelle prove di Pasolini, Luzi, Testori.

«Y así he querido dejar / abierta al daño esta puerta / del decir que fue soñado / cuanto vio [...]. Porque en el mundo, Clotaldo, / todos los que viven sueñan»⁷: con questi versi preziosamente cesellati Basilio, dal palcoscenico, rivela a Clotaldo e al pubblico il gioco perverso a cui sta sottoponendo il proprio figlio Sigismondo, e nella polisemia infallibile afferma che tutti i viventi sognano, o più esattamente tutti coloro che vivono sognano, intendendo sostenere che soltanto coloro che sono vivi possono addormentarsi e sognare e poi risvegliarsi e ricordare il sogno per narrarlo, ma anche che i vivi in quanto tali si ingannano credendo che la vita sia qualcosa di differente dal sogno, e invece la vita stessa in quanto tale è sogno, attività onirica al massimo grado. Il teatro di poesia/in poesia, non occupandosi né preoccupandosi in modo precipuo della prassi mimetica e realistica, consente e condivide queste illuminazioni paradossali.

Si possono definire illuminazioni paradossali gradi differenti di inverosimiglianza e di proporzione antimimetica e controrealistica volti al sovvertimento del senso comune⁸, non unicamente prodotte al fine di un esercizio, pur raffinatissimo, di letteratura, né per un pur piacevole *divertissement* ludico-erudito, ma scaturite dalla nobile, titanica rivolta dell'intelligenza alla conformistica e conformata realtà fattuale e integrale, rivolta drammaticamente e ironicamente attuata con la prova della mendacia e contro il modello culturale e culturale dominante. «Une proposition» sostiene Margolin «n'est paradoxale en elle-meme, mais seulement en fonction des circonstances et de toutes ces catégories ou 'lieux' auxquels les Anciens et les hommes de la Renaissance – Erasme notamment – étaient si justement et si profondément attachés». Conclude: «La fête des fous et toutes les manifestations du monde à l'envers constituent un ensemble théâtral de paradoxes dynamiques en chaîne, parce qu'ils contrastent violemment avec le 'monde comme il va' de la grisaille

⁷ P. CALDÉRON DE LA BARCA, *La vida es sueño*, Atto II, scena I, vv. 1134-1149.

⁸ W. LUPI, *Ars Perplexitatis. Etica e retorica del discorso paradossale*, in *Figure del paradosso. Filosofia e teoria dei sistemi*, a c. di R. Genovese, Liguori, Napoli 1992, pp. 29-59.

quotidienne bien ordonnée»⁹. Il fine primo e ultimo di una illuminazione paradossale è di suscitare una perdurante perplessità, scuotendo la logica del verosimile e del buon senso comune, per promuovere la ricerca di verità occultate e poliedriche. Il teatro di poesia/in poesia dalle origini tenta di interrogare e sondare in profondità questa dominante dell'esperienza umana, che si alimenta della logica del discorso e del significato della parola in modo sempre problematico, da molteplici prospettive: l'uomo vive nel mondo e col teatro riesce a rileggere e meditare la sua esistenza mondana (nel mondo), ma in uno spazio che non è il mondo, attraverso testi spettacolari che lo estraggono e lo astraggono dall'esperienza mondana in quanto tale. La pratica performativa ospita, dunque, i paradigmi cardinali di questa esperienza umana decisamente volta alla paradossale rivelazione del sé nella vita, nella realtà, nel mondo, ma anche nel pensiero. Non è l'aporia che disegna la condizione umana nel testo spettacolare, ma è il paradosso dell'essere 'dentro' e 'fuori', al contempo, nel corso della messa in scena, con una presa di coscienza della catastrofe o della burla reale (che è sempre immaginaria), dei turbamenti e delle tensioni, delle rivoluzioni che attraversano l'umanità. *Insbesondere* al teatro di poesia/in poesia, dove si mette in scena la polifonia relativistica¹⁰, è affidato il *plus ultra* delle illuminazioni paradossali, che, modificando la logica del senso comune, scardinano i ragionamenti *nicht einfach* nella loro struttura logica, ma rispetto alla corrispondenza con la realtà di superficie, al punto che opportuna si ravvisa la distinzione fra paradosso e fallacia: se fallace si può definire un ragionamento che assume l'aspetto del ragionamento valido, ma che non lo è alla prova dei fatti, al contrario «paradossale è una conclusione che sembra assurda ma può essere vera» in qualche modo, anche con dati di esperienza¹¹.

Nella monumentale e vertiginosa produzione letteraria di Gabriele d'Annunzio è quasi stilema e sigillo la frequenza dell'illuminazione paradossale,

⁹ J.C. MARGOLIN, *Le paradoxe est-il une figure de rhétorique?*, «Nouvelle revue de XVI^e siècle», VI, 1988, pp. 5-14.

¹⁰ Si pensi al patrimonio di tragedie classiche greche e senecane, nelle quali in scena si dibattono, come in un tribunale, tesi opposte e si affrontano posizioni morali plurime; si ricorra poi al teatro cinquecentesco ove i punti di vista confliggono, un esempio per tutti le commedie di Machiavelli. Si rileggano, proseguendo, i drammi, le commedie, le tragedie di Shakespeare per comprendere l'importanza e l'incidenza delle opposizioni, delle contrapposizioni, delle voci che si fanno interpreti di tesi differenti e coesistenti in scena. Si tace, per la quantità e vastità di riferimenti autoriali e bibliografici, neppure menzionabili in questa sede, della dialettica nel teatro occidentale del Novecento.

¹¹ A. CATTANI, *Discorsi ingannevoli. Argomenti per difendersi, attaccare, divertirsi*, GB Stampa, Padova 1995, p. 31.

che si potrebbe altresì definire strategia e tattica (poetica e di scrittura), e, in particolare, Opera di teatro di poesia/in poesia fondata integralmente sul paradosso è indubitabilmente *Le Martyre de Saint Sébastien*.

Chi si pone alla prova anche solo di una definizione del *Martyre* dannunziano, rispetto al genere letterario, inciampa e entra rapidamente in crisi: l'unica possibilità rimane cogliere l'elemento di incontrovertibile evidenza nella poesia, per il resto non si può propendere a cuor leggero in favore di una commedia o di una tragedia, perché il testo è privo di azione e in nulla rispettosamente delle categoriche regole del genere della commedia e del genere tragico; non è un'opera lirica, poiché non vi è quasi canto spiegato; inoltre, nessuno lo accoglierebbe come oratorio, per la semplice ragione che numerosi sono i monologhi e i dialoghi, spesso vere sticomitie. Ci sono due¹² momenti soltanto di danza in tutto lo spettacolo, che dura circa cinque ore¹³. È l'imitazione-mistificazione di un mistero medievale francese. Inoltre, se, per avventura, poi ci si ostina a voler inserire *Le Martyre de Saint Sébastien* in uno almeno, fra i numerosi movimenti storico-letterari e artistici che si avvicinano nella transizione dall'Ottocento al Novecento, si rimarrà frenati nell'indecisione fra ultimo capolavoro simbolista o nuova prova dell'avanguardia teatrale¹⁴.

Quando poi si ricostruiscono le fasi della ideazione, della composizione e della stesura del testo e della musica, si rimane impigliati in una inestricabile rete di letture, di studi, di ricerche, di relazioni con la cultura italiana e francese e con il *tout Paris*, che ben poco possono ricondursi alla creazione artistica

¹² C. MOLINARI, *La fortuna del Martyre*, in *Teatro e Teatralità in Gabriele d'Annunzio*, a c. di L. DRAGHICI, Edizioni della Biblioteca Comunale Alessandro Lazzerini, Prato 1991, pp. 17-21. A. BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro – tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano 1991, pp. 153-160.

¹³ SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio. La musica e i musicisti*, Bulzoni Roma 1997, p. 236: «Gli interventi musicali sono in tutto diciotto, inseriti nel "Mistère" in base alle precisissime indicazioni del Poeta. Si tratta in tutto di quasi un'ora di musica, costituita da consistenti preludi orchestrali, da scarsi frammenti solistici vocali e specialmente da importanti interventi corali che commentano le azioni del Santo (i miracoli, le danze, la morte, l'apoteosi). [...] Il protagonista non canta, ma declama, a volte su un tappeto orchestrale. Tutto questo lavoro risulta ambiguo, in bilico precario tra la seduzione della moderna spinta impressionista e il fascino dell'arcaicità, specialmente nelle parti corali, dove si avvertono vaghe influenze dell'antico gregoriano». Di diverso avviso rispetto alla musica E. KASABA, *I due preludi orchestrali del «Martyre de Saint Sébastien»*, in *"I consigli del vento che passa". Studi su Debussy*, Convegno internazionale, Teatro alla Scala 2-4 giugno 1986, Edizioni Unicopoli, Milano 1986, pp. 374-399.

¹⁴ Fra i numerosi saggi sul tema-problema, si vedano almeno: M.T. MARABINI MOEVS, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L.U. Japadre, L'Aquila 1976; G. BARBERI SQUAROTTI, *Forme dell'avanguardia dannunziana*, in ID., *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*, a c. di M. SAVORETTI, Biblioteca di Sinestesie, Avellino 2015, pp. 175-198.

nell'immediatezza di un'ispirazione momentanea, e per citare, fra i numerosi documenti, soltanto alcune dichiarazioni di d'Annunzio veniamo a sapere: «Il mio culto per San Sebastiano, pel saettato atleta di Cristo, è antichissimo. Risale al periodo umanistico, della mia prima giovinezza [...]. Una mia adorabile amica [...] m'ispirò la fede pel giovinetto sanguinoso, trasfigurato nel mito cristiano a somiglianza del bel dio ferito, che le donne di Byblos piangevano sul catafalco d'ebano e di porpora all'equinozio di primavera. [...]» Così prosegue il Vate: «Scelsi lo schema di una stanza di Veronica Gàmbara; e il ritornello era questo: *Chi più m'ama più mi fiede*. Quante volte, nella vita del mio spirito, si manifesta il profondo simbolo chiuso dal Vinci nella favola del chicco di miglio!» E aggiunge: «La mia novissima figurazione del Santo è animata appunto dalla passione espressa in quelle sette parole. Il granello umile è rimasto tanti anni in un solco incompiuto, a un tratto s'è moltiplicato senza numero»¹⁵. L'amica è Olga Ossani, Febea¹⁶, e la vicenda della prima idea di un'opera da dedicare a San Sebastiano sarà rievocata in una lettera di d'Annunzio alla donna, molto tempo dopo: «E tanti anni prima di comporre il Mistero di San Sebastiano non fui per te l'Arciere maculato? Non ti ricordi della selva alta di Villa Medici e d'uno di quei tronchi che sorresse il mio supplizio gaudioso?»¹⁷. Non si può evidentemente tacere dell'accostamento e sovrapposizione (inaccettabile agli occhi di qualsivoglia cristiano), della libera associazione si potrebbe dire, alla quale d'Annunzio si autorizza, fra un Santo della cristianità e una divinità pagana, il bell'Adone (nato dall'incesto fra Mirra e il padre Cinira), con cui Afrodite si sollazzava, e che dopo la morte causata da un cinghiale non *risorse* se non in forma di anemone¹⁸.

¹⁵ *L'ortodossia del Mistero di San Sebastiano. Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1911.

¹⁶ Si veda il bel volume a c. di F. CORDOVA, «Caro Olgogigi». *Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, Franco Angeli, Milano, 1999.

¹⁷ Lettera di d'Annunzio a Olga Ossani del 27 febbraio 1932, dal Vittoriale. Si veda poi l'appunto di d'Annunzio, riportato in N.F. CIMMINO, *Poetica e poesia in Gabriele d'Annunzio*, Nardini, Firenze 1959, p. 350: «Ricordarsi del mio primo disegno del S. Sebastiano, a diciannove anni quando Febea vedendomi nudo addossato al tronco d'un albero, nella selvetta pensile della Villa Medici, fra terrazza e belvedere, esclamò: "San Sebastiano!"».

¹⁸ Non si può mai troppo ironizzare sulle conoscenze di d'Annunzio, lettore onnivoro e infaticabile: quando egli parla di Adone si è informato esattamente su ogni aspetto della vicenda mitologica e antropologica, e fra molti ha letto e annotato il volume di P. DECHARME, *Mythologie de la Grèce Antique*, Garnier Frères Libraires-Éditeurs, Paris 1880, pp. 198-199: «... Aphrodite couronnée de myrte et de roses, adorée dans les jardins et dans les frais bosquets présidait à cette joyeuse renaissance de la végétation qui lui devait sa vie nouvelle. Ce caractère de la déesse est très nettement marqué dans le mythe syrien de son amour pour Adonis; mythe dont la signification est des plus transparentes. Adonis est l'image du printemps conçu comme

Avvisa il Vate: «Scelsi lo schema di una stanza di Veronica Gàmbara; e il ritornello era questo: *Chi più m'ama più mi fiede*»; è proprio nell'attestazione di quello schema un altro indizio disseminato a configurare la costellazione di paradossi dinamici e di illuminazioni paradossali, che non solo sono presenti nel *Martyre*, ma fungono irrevocabilmente da architettura strutturale e poetica della performance nella sua interezza. Per produrre un ulteriore esempio, fra molti, di forma del paradosso nell'avventura che conduce all'ispirazione, poi alla creazione e infine alla messa in scena del mistero dannunziano, è opportuno richiamare l'attenzione su Ida Rubinstein, la ballerina che con i Balletti Russi¹⁹, aveva portato a Parigi gli inimitabili personaggi di Cleopatra

un adolescent à la merveilleuse beauté, chéri d'Aphrodite-Astarté dont la puissance anime toute la nature végétative. C'était au retour des beaux jours, dans l'éclat et la fécondité de la vie printanière, que les deux amants consumaient leur voluptueuse union. Mais Adonis, comme Attis en Asie, comme Linos en Grèce, n'aura qu'une existence éphémère; sa beauté, dans sa fleur, sera moissonnée par la mort. A la fin de l'été, quand les plantes, brûlées par les feux solaires, se dessèchent et penchent vers le sol leur tige flétrie, le beau jeune homme s'en va dans le monde invisible. Il descend au tombeau, d'où il ne sortira qu'au printemps suivant. Cette joyeuse vie, cette lin prématurée, ce retour à la lumière, étaient rappelés dans les fêtes qu'on célébrait périodiquement en l'honneur d'Adonis. Des rives de la Syrie aux côtes de l'Attique, les femmes pleuraient le dieu mort avec des sanglots et des cris aigus; elles saluaient des accents éclatants de leur joie le dieu ressuscité. A Byblos, le premier jour, on offrait à Adonis des sacrifices funèbres; devant son tombeau, ses adoratrices se frappaient la poitrine en gémissant. Le lendemain, on disait qu'il était revenu à l'existence. A Alexandrie, son culte présentait les mêmes contrastes. Sur un lit de pourpre reposait Adonis, jeune homme de dix-huit ans, dans toute la grâce de la vie; à côté de lui était étendue Aphrodite, sa céleste amante. La couche de l'adolescent était ombragée d'un verdoyant bosquet; près de lui, on avait accumulé les fruits mûrs des arbres et mille offrandes en forme d'oiseaux et d'animaux. Dans des corbeilles d'argent, des plantes à la hâtive et brillante végétation réjouissaient les yeux du dieu et de son épouse. Ainsi était figuré le printemps, saison de leur heureuse union. Le lendemain, au lever de l'aurore, les mêmes femmes se rendaient sur le rivage de la mer, et là, la poitrine découverte, la chevelure déliée, poussant de longs cris de douleur, elles précipitaient dans les flots l'image du dieu, en faisant des prières pour son retour. Ces usages s'étaient introduits en Grèce. A Athènes, aux jours des fêtes d'Adonis, en plusieurs endroits de la ville, on voyait des sépultures, où était couchée la statue du jeune dieu dont la mort excitait la pitié douloureuse des femmes ...».

¹⁹ La vicenda è nota, si trova narrata a posteriori in un gruppo di appunti conservato nell'Archivio Personale del Vittoriale, 1922-1923, riportato integralmente da ANDREOLI, *D'Annunzio e il «Martyre de Saint Sébastien»*, "I consigli del vento che passa". *Studi su Debussy*, Convegno internazionale, Teatro alla Scala 2-4 giugno 1986, Edizioni Unicopoli, Milano 1986, pp. 308-309. Inoltre si vedano il volume di SANTOLI, *Le théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*, PUPS, Paris 2009; e ID., *Le Martyre de Saint Sébastien. Musica poesia e scena di un dramma moderno*, in *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia*, cit., pp. 131-151.

e di Sheherazade²⁰. Robert de Montesquiou, nei suoi *Mémoires*, descrive la presenza a Parigi della danzatrice e la collaborazione con Bakst, ella è per l'*arbitrer elegantiae* una donna che dà scandalo, un'ebrea russa, ricchissima che non perde occasione per mostrarsi nuda, ma dopo averla conosciuta non può che occuparsi di lei, frequentarla, essere presente ai suoi spettacoli, e sarà il conte a portare d'Annunzio a teatro da lei: «j'ai, naturellement, conservé le billet qu'il [d'Annunzio] m'écrivit, le lendemain de la représentation du ballet égyptien, repris, cette fois, à l'Opera; il disait: "Je viens de voir Cleopâtre, je ne domine pas mon trouble, que faire?" – Ma réponse à ce point d'interrogation n'était pas malaisée à trouver et, d'ailleurs, ne se fit attendre: il fallait composer un ouvrage capable de mettre en lumière, de façon exceptionnelle, le dons unique d'une telle interprète, en même temps que faire bénéficier ce dernier du rehaut unique dont elle pouvait le porter aux nues. Telle fut l'origine du *Mystère de Saint-Sébastien*»²¹.

Ormai al Vittoriale, negli anni Trenta, d'Annunzio si lascia andare al turbamento dei ricordi e delle rievocazioni su Ida:

Sono per accogliere l'attrice in un palagio da me costruito e ornato con un'arte che non conobbero i papi né i re, non i dogi né i soldani. Ora in lei e non so qual sublimazione, non so qual sommo e colmo di giovinezza, come per un fato retroso degli anni. Presenti all'invito pochi, e singolarissimi. ma i loro aspetti rimangono stampati nella mia memoria plastica, dopo il risveglio. Prima di danzare ella è seduta in silenzio: assisa come la sibilla che attende entro se l'iddio o che già in sé l'ascolta. Qual fato statuario e spirtale la sublima? quando mi guarda senza sorriso è in lei qualcosa di più umano e di più dolentemente dolce. 'Par quel mystère vous m'apparaissez plus humaine, tout en étant plus divine?' Ella abbassa lo sguardo su' suoi ginocchi. anche una volta ho la sensazione indefinibile della vita particolare e indipendente delle sue gambe. non ci sono occhi che vivono 'da sé' come due creature che non appartengano a chi li porta ma a un essere visivo non visibile? non ci sono mani che vivono di lor vita solitaria come distaccate dai polsi? io non ho sentito viver sola la mammella sinistra di Venturina? Liberei de' cosciali e delle gambiere le gambe del mio Sebastiano invito, quando vidi l'arciere d'Emeso in tutt'arme; anche d'usatti e di solerette. ebbe una calzatura non conosciuta, quella di stanotte: non coturno, non socco, non talare alato: connessa con l'arte morbida che modula una chioma ambrosia, una cesarie intonsa. Non so. L'amore de' primi tempi, l'amore del tempo di Cleopatra e di Sheherazade mi rifluisce nel cuore

²⁰ Su d'Annunzio e la ballerina si legga il commovente ricordo di I. RUBINSTEIN, *Souvenir d'un poète*, in «Scenario», aprile 1938.

²¹ DE MONTESQUIOU, *Mémoires*, publiés par Paul-Louis Couchoud, Emile-Paul Frères, Paris 1923, vol. III, pp. 158-159.

aumentato come il fiume dalla alluvione subitanea. 'Vous souvient-il? vous souvient-il?' Tutti i ricordi di quel tempo, e la brama tormentosa, e i primi baci alla sua bocca insensibile, e i baci di tibicine lungo le gambe fino agli inguini; e il folto e cupo divieto quivi crinito; in tanta delicatezza di linea e di colore quella specie di selvaggia ambage chiomante, quella oscurità ferina, quel cespito inestricabile che dissimula i margini della sterilità: tutti i fuochi riardono a castigo. non so. Ella è fisa nella invenzione di sé. ansa nell'inventarsi, con ambe le mani che comprimono il petto palpitante²².

Tanto le memorie di Montesquiou, quanto il flusso di coscienza di d'Annunzio non lasciano alcun dubbio rispetto alle sollecitazioni erotiche provocate dalla donna, che non sembra esattamente evocare l'ascesi della santità cristiana. Ella aveva finanziato l'impresa della messa in scena e il poeta ne giustificava la presenza sul palcoscenico sostenendo che: «l'alto carattere ascetico della bellezza è già una sorta di amplificazione. Rare volte fu veduto un corpo umano tanto approssimarsi all'ideal tipo dell'androgine²³, spogliarsi d'ogni mollezza e ridursi alla semplicità del disegno più austero. La natura e la disciplina hanno compiuto un tale miracolo. L'interprete da più settimane respira con tanta ansia l'ardore del poema che ogni giorno il suo viso reca le tracce della consunzione mistica»²⁴. Non riuscì ad ingannare molti, non riuscì ad ingannare la chiesa cattolica²⁵.

Ma quel che si vuole verificare è propriamente la presenza e il significato delle illuminazioni paradossali all'interno del testo, lasciando ad altra occasione la disamina degli "eventi paradossali" di cui è tessuta la vicenda esistenziale, culturale e scenica di d'Annunzio alle prese con il *Martyre*.

²² D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, Mondadori, Milano 1935, pp. 344-346.

²³ Sull'androgino in d'Annunzio M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Miti e incanti nella Francia 'fin de siècle'*, Bulzoni, Roma 1992, in particolare *Il mito dell'androgino nel «Martyre de Saint Sébastien»*, pp. 55-67.

²⁴ *L'ortodossia del Mistero di San Sebastiano. Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1911. Medesimo giudizio, a posteriori, dopo aver assistito ad una delle sole 10 repliche dello spettacolo, doveva fornire l'ignoto autore dell'articolo apparso su «Il Marzocco», 28 maggio 1911, dal titolo: «*Il Martyre de Saint Sébastien*» al teatro dello *Châtelet*, «S. Sebastiano ci riserba qui l'ultima sorpresa, toccando l'inverisimile limite di una trasumanazione, allorché con l'atteggiamento della persona e mediante un gioco di fisionomia che richiama nella faccia esangue i più disperati tratti di Roger van der Weyden e di Andrea Mantegna rivive il mistero della passione».

²⁵ Mi sono occupato delle repliche delle gerarchie ecclesiastiche sulla «Civiltà Cattolica» in un mio lavoro precedente: FÀVARO, *Pagano, cristiano... dannunziano: Le Martyre de Saint Sébastien o l'epochè sulla scena*, in *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev*, a c. di C. SANTOLI, S. DE CAPUA, Quaderni della biblioteca nazionale centrale Roma vol. 15, Roma 2010, pp. 191-220.

Una delle opere più originali, un *unicum* nel panorama teatrale europeo e nei paesi orientali così come nell'Occidente, nasce dalla consultazione di una biblioteca di numerosi testi, volumi, immagini: «On a dit que le poète a lu beaucoup avant de composer son pòeme. On parle de quinze cents volumes»²⁶. L'informazione di Cohen non necessita di commenti, è ulteriore riferimento dei paradossi nei quali l'intero poema drammatico è avvolto. Infine, un'ultima prova, fra le molte, prima di entrare nel testo, della proliferazione delle illuminazioni paradossali postuma e ricostruttiva, proveniente dal romitorio del Vittoriale è in tre pagine vive del *Libro segreto*:

Non vanamente, nelle notti landesi, intonavo con improvvisi accordi d'organo il mio poema, a parte a parte. musica v'è tra sillaba e sillaba, musica v'è tra verso e verso; plastica musica v'è in ogni didascalia che determini un singolo gesto o un folto movimento di moltitudini. In questa mia opera, come in talune altre mie opere, la musica inclusa e segreta ha qualche analogia con la gemmazione dell'albero nell'imminenza della primavera. urge la musica in ogni sillaba come in ogni gemma il turbamento dell'ima radice. la sinfonia primaverile è presentita e annunciata.

La linea della modulazione è nelle labbra del sonatore appassionato, prima ch'egli imbocchi lo strumento. Ho nella memoria non so che angelo di cantoria respirante l'ispirazione nella grazia dell'atteggiata bocca e del misurato soffio, mentre le dita già commosse avvivano i fori del flauto prima di trascorrerli. voglio esprimere l'inesprimibile? spesso la mia penna latina, il fusto della mia penna scorrevole, è il calamo.

M'avviene in alcuna sosta poggiarne le estremità al labbro, come il dito nel silenzio: non legno insensibile ma sì capace di afflato, obbediente all'alito umano, obbediente allo spiro del dio meditabondo.

O mia penna, aggiustata in una delle sette canne della fistola di Pan disciolta dal lino e dalla cera, dislegata e sparsa! e credo averle provate tutt'e sette, nella mia arte notturna di scrivere, con tutte le generazioni di suoni originate dalle sette e sette e sette.

Claudio di Francia, al mio primo modo di leggergli le parti del poema ansiose di compirsi nella musica, comprese; e non si maravigliò se non per amarmi, se non per donarsi intero e puro, egli che pareva tuttora offeso dalla prosuntuosa ottusità di un altro poeta affascinato in ogni stagione dal ritornello del merlo melenso e inemendabile.

Io medesimo avrei potuto comporre la musica scenica del mio mistero, torcendomi io medesimo contro le mie interne corde, a simiglianza di quelle figure intagliate nel luogo del riccio in sommo del manico di certi antichi strumenti,

²⁶ COHEN, *Gabriele d'Annunzio et le Martyre de Saint Sébastien*, «Mercure de France», 16 giugno 1911, p. 690.

figure angeliche o demoniache rivolte verso il sonatore di viola o di violino, quasi alenanti volti del legno sonoro, della misteriosamente congegnata anima. E mi sovviene del brivido magico ch'ebbi in una sacrestia della terra sulmontina, del paese di Ovidio, al tempo dell'adolescenza, quando per la prima volta un parroco rustico mi pose fra le mani lo strumento mal tolto da una specie di custodia ermetica; e la figura intagliata nel manico, una specie di Belzebù ebro di ritmo, mi fu così viva che non soltanto mi creò le corde assenti ma al numero della regola aggiunse altre corde che l'ardire delle mie immaginazioni conobbe e tentò subito, non senza inaudite consonanze e dissonanze omai familiari alla mia arte inimitabile.

E perché, in que' primi incontri con Claudio di Francia, le memorie della mia più lontana puerizia rivivevano con tanto melodiosa freschezza?

Mi ricordo, più d'una volta al mio dolce pedagogo fiorentino Enrico Nencioni avevo parlato – con angoscia talvolta – del nodo lirico annodato dentro di me; ch'io pur m'affannavo a disciogliere, che mi bisognava pur disciogliere per essere il grande poeta certo. mi ricordo, pativo quel nodo entro me sin dal limitare della puerizia, sin da certi avidi giorni dell'infanzia consunta.

Il mio zio diletto, quello medesimo nomato Demetrio nel 'Trionfo della Morte', solea al tramonto condurmi verso la foce della Pescara e poi a destra verso il lido dell'Adriatico quando ad accelerarmi il cuore mi bastava l'essere attento alle ombre dei pini marittimi fratelli degli olivi di poggio nell'espressivo distorcersi, e attento all'attenuarsi delle ombre nella sabbia che pareva suggerire come suggeriva l'orlo lieve dell'onda.

Mi si accelerava il cuore, e mi si gonfiava di non segnati ritmi. e il mio compagno nell'ammaestrarmi si agguagliava alla mia infanzia con una triste grazia ove l'acume non era dissimile agli aghi del pino galleggianti nella spuma della maretta. m'insegnava il nome della prima stella sgorgante. m'insegnava il nome d'una conchiglia che mi pareva ascoltasse il mare come l'orecchia di un fanciullo a me simigliante e a me consanguineo ma nato prima di me. m'insegnava a riconoscere la fase lunare dalla curvatura della falce che il pugno del mietitore celeste volgeva e rivolgeva per tagliare il vento azzurrato o la lanugine della nube pubere. sapeva dare per me una subitanea novità ai più antichi detti della nostra gente pensosa, ai più usuali adagi del nostro popolo paziente²⁷.

Il poeta percepisce nella distanza degli anni, ricostruendo la composizione del *Martyre* nella landa, la presenza della musica: che si declina in un triplice accordo: linguistico e poetico, musicale propriamente detto, in riferimento alla partitura di Debussy²⁸, e nell'orchestrazione dei movimenti in scena, e questa

²⁷ D'ANNUNZIO, *Il libro segreto*, cit., pp. 356-359.

²⁸ Così Carlo Santoli: «Nell'accostarsi al fasto del mondo dannunziano, Debussy ha in parte tradito il rarefatto suo mondo consueto e questo, anche, forse ha contribuito a sconcertare i

commistione evoca un'idea orfica dello spettacolo, non Apollo o Dioniso, ma Orfeo²⁹ primaverile – paradossalmente – sembra essere il nume tutelare di questa rigenerante e illimitata proliferazione di una presenza costante e che al contempo si sottrae (heideggerianamente: «la musica inclusa e segreta ha qualche analogia con la gemmazione dell'albero nell'imminenza della primavera. urge

primi spettatori. Difatti, se da un lato il pubblico della prima è rimasto preso della grande sontuosità (anche verbale) dello spettacolo, d'altra parte resta un po' sconcertato dai troppi elementi, in parte dispersivi, immessivi», nel suo *Le Martyre de Saint Sébastien. Musica, poesia e scena di un dramma moderno*, AA.Vv., *d'Annunzio drammaturgo d'avanguardia*, cit., p. 140. È interessante evidenziare che la partitura musicale e poi l'esecuzione del *Martyre* suscitavano numerose perplessità: da un canto la musica appariva noiosa, artificiosa, anche certamente nuova, ma tuttavia quasi incidentale e parentetica nella produzione del Maestro. Qualcuno, come Louis Vuillemin osservò: «C'è soprattutto – e il lirismo sovrano di d'Annunzio lo esigeva – un Debussy completamente nuovo e particolarmente forte, un Debussy fermamente deciso e non imitare più i suoi imitatori. Glielo perdoneranno?» in «Comœdia», 23 maggio 1911. Certamente, d'altro canto, viene riconosciuta la forza e il coinvolgente, quasi epico, esito delle parti corali, i suoi preludi orchestrali sono definiti: «ieratici e fantastici, religiosi e voluttuosi» da Alfred Bruneau su «Le Matin», 23 maggio 1911. Anche la musica mostra quelle peculiarità delle illuminazioni paradossali, nelle quali il contrasto degli effetti è entusiasticamente accolto dagli esperti: in particolare Robert Brussel e Auguste Mangeot rimarcano la piena unione fra musica e poesia, e la profonda spiritualità e la bellezza della scrittura musicale. Si consulti, come chi scrive il volume, da cui sono tratte le indicazioni precedentemente riferite, di F. TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, EDT, Torino 2003, pp. 276-301. Anche Debussy, dunque, non è estraneo alla sequenza di paradossi con i quali il *Martyre* è concepito e fatto vivere in scena: «Vi assicuro che ho composto la mia musica come se mi fosse stata richiesta da una chiesa» dichiara sul numero di «Comœdia» del 18 maggio 1911, e aggiunge in contrasto con quanto ha appena detto: «Ho fatto musica decorativa, se volete, ho illustrato con timbri e ritmi un nobile testo e, quando all'ultimo atto il santo sale in paradiso, penso di avere realizzato tutto quello che ho sentito e provato a questo pensiero dell'Ascensione. Ci sono riuscito? Questo non mi riguarda più. Non abbiamo più la fede di un tempo», ma non aveva appena detto che aveva composto come se il committente fosse una congregazione religiosa? «La fede che la mia musica esprime è ortodossa o no? Lo ignoro. So che è la mia, la mia che canta con piena sincerità. Ora, se questo vi interessa, devo dirvi che ho composto, in due mesi, una partitura per la quale mi sarebbe occorso normalmente un anno, e che ho messo in pratica le mie teorie - se così posso dire - sulla musica di scena, che deve essere cosa ben diversa dal vago ronzio che troppo spesso accompagna la poesia o la prosa, che deve far corpo, strettamente con il testo. Ed ecco tutto ... tutto quello che posso dire. Ma viviamo in un'epoca ben strana, nella quale vogliamo dire tutto, sapere tutto, pubblicare tutto. Quando si avrà rispetto per noi e per il nostro mistero?» a p. 297 del volume di Testi.

²⁹ Viene in mente il noto passaggio shakesperiano del *Mercante di Venezia*: «Perciò il poeta immaginò che Orfeo smuovesse alberi, pietre e fiumi, perché non v'è nulla di così inerte, di così duro e rabbioso, di cui la musica non trasformi la natura. L'uomo che non ha musica nel cuore ed è insensibile ai melodiosi accordi è adatto a tradimenti, inganni e rapine; i moti del suo animo sono spenti come la notte, e i suoi appetiti sono tenebroosi come l'Erebo: non fidarti di lui. Ascolta la musica».

la musica in ogni sillaba come in ogni gemma il turbamento dell'ima radice. la sinfonia primaverile è presentita e annunciata»). Rileggendo con attenzione il brano *segreto* ricorrono quelle illuminazioni paradossali che si addensano le une sulle altre: mistione di differenti opposizioni e sconfinamenti che sostanziano e danno sostanza, anche nel recupero anamnastico, alla genesi e alla composizione del *Martyre*. È la natura stessa del linguaggio poetico e della scrittura musicale che d'Annunzio si pone l'obiettivo di confondere, superando i concetti classici distintivi, e aprendo così ad un nuovo significato di indistinguibile funzione della parola e della musica, della rappresentazione e della danza, della recitazione, in una semantica *naturale* della performance che contiene in sé la ragione del proprio esserci e sentire/essere sentito, oltre ogni *arte dell'interpretazione* (filosoficamente e artisticamente) comunemente intesa («Il mio zio diletto, quello medesimo nomato Demetrio nel 'Trionfo della Morte', soleva al tramonto condurmi verso la foce della Pescara e poi a destra verso il lido dell'Adriatico quando ad accelerarmi il cuore mi bastava l'essere attento alle ombre dei pini marittimi fratelli degli olivi di poggio nell'espressivo distorcersi, e attento all'attenuarsi delle ombre nella sabbia che pareva suggerle come suggeriva l'orlo lieve dell'onda»). Penetriamo nel testo.

In una introduzione pretestuale, nella quale un *nuncius*, secondo l'uso degli antichi misteri medievali, prepara il pubblico alla rappresentazione sacra, e informa non tanto del lavoro del poeta-drammaturgo che ha cesellato i versi e la materia sacra in modo da piegarla alle esigenze della scena, collazionando fonti cristiane e un'ampia selezione di volumi di letteratura a cui unisce repertori linguistici e ricerche storico-antiquarie, ma dell'attività di un artigiano, che ha forgiato con il fuoco e fra le fiamme della fornace la materia incandescente del vetro, con il quale i maestri vetrai delle cattedrali di Chartres e di Reims hanno creato i loro capolavori, si raggiunge il più alto grado allegorico del cesello dannunziano:

*l'artisan de ces cinq verrières, / consacrées à Saint Sébastien / par sa Confrérie,
se souvient / de son démon e de son ange. / Quand il colorait la louange du bel
Archer avec la flamme, / pour remède de son âme, / comme un maître verrier
de Chartres, / de Bourges, de Reims ou de Tours, / parfois il voyait tour à tour /
l'uns de ses puissants fourneaux ardre, / l'autre fumer et s'obscurcir*³⁰.

³⁰ D'ANNUNZIO, *Le Martyre de Saint Sébastien*, cit., pp. III-VIII. Inoltre il concetto era già stato espresso, prima della pubblicazione del testo e della messa in scena in un'intervista rilasciata a C.G. SARTI, *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «La Tribuna» 12 aprile, 1911: «Egli si propone di offrire al pubblico una visione singolarissima. Ogni quadro scenico

E non si può non riudire tradotto perfettamente in questi enigmatici versi quell'*explicit* meno enigmatico e molto perspicuo invece della flaubertiana *La Légende de St. Julien L'hospitalier*: «Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle, à peu près, qu'on la trouve sur un vitrail d'église, dans mon pays»³¹. San Giuliano non è certo, nel corso della sua vita, un esempio di santità: crudele uccisore di animali, soldato omicida e vendicatore, assassino per ira senza volerlo dei suoi genitori, e soltanto alla fine contristato e ravveduto è santificato per un gesto di accoglienza e di compassione completa. La leggenda è narrata sulle vetrature delle cattedrali di Chartres e di Rouen, Flaubert aveva consultato il volume di Eustache-Hyacinthe Langlois *Essai sur la peinture sur verre ancienne et moderne* (1832), come d'Annunzio conosceva le opere di Émile Mâle *L'art Religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, e *L'art Religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, e nel secondo volume aveva letto che: «Si les artistes se sont affranchis d'assez bonne heure des idées des théologiens, ils sont en revanche toujours restés fidèles aux légendes»³². Questa indicazione metodologica è viatico alla composizione del *Martyre*. Anche d'Annunzio vorrebbe agire come il Mâle sostiene abbiano agito i maestri vetrai: «Le vitrail, pendant le XIII^e siècle, fut surtout narratif. Les vitraux des bas côtés de la cathédrale de Chartres, si merveilleusement conservés, sont les pages éclatantes d'une *Légende dorée*. L'ensemble forme un des plus beaux livres à miniatures que jamais prince ait payé au poids de l'or. Le texte de Jacques de Voragine à la main, on déchiffre sans peine toutes les scènes. L'artiste, en commençant par le bas, et en s'élevant peu à peu jusqu'au sommet du vitrail, suit le légendaire pas à pas»³³. Tali sono le cinque 'mansioni' del dramma sacro: cinque porzioni di una vetrata che seguono-narrano, non proprio passo dopo passo, ma comunque neppure in modo del tutto infedele, la vicenda di San Sebastiano. E anche Robert de Montesquiou assistendo alla rappresentazione aveva scritto: «Nous avons devant les yeux des vitraux mouvants»³⁴, riproponendo nel titolo del suo articolo-saggio sul *Martyre* la clausola essenziale per la comprensione dell'opera teatrale in poesia/di poesia:

avrebbe dovuto avere l'aspetto di una vetrata medioevale; si dette perciò alla ricerca di tutto il materiale che potesse fargli ottenere l'effetto voluto».

³¹ G. FLAUBERT, *La Légende de St. Julien l'hospitalier*, Librairie de France, Paris 1929, p. 73.

³² É. MÂLE, *L'art Religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Colin, Paris 1922 (prima edizione del 1909), p. 280.

³³ *Ivi*, p. 330.

³⁴ DE MONTESQUIOU, *L'archange d'or ou l'archer précé de ses flèches*, «Le théâtre», I, giugno, 1911.

L'archange d'or ou l'archer percé de ses flèches. Il conte era stato trafitto più e forse con più ipnotica concentrazione dalle frecce del mistero dannunziano, e ciò aveva consentito alla sua sensibilità di cogliere una delle illuminazioni paradossali presenti nell'opera: l'artigiano delle cinque vetrate consacrate a San Sebastiano è riuscito a far muovere e vivere in scena quelle che avrebbero dovuto rimanere immagini fissate nella stasi del vetro e del piombo³⁵.

Le Martyre è, dunque, allora, e giova ribadirlo, tutto una sequenza insolubile di illuminazioni paradossali: dalla genesi dell'opera alle istanze autobiografiche che mescola alla ricerca d'arte, dalla lingua alla poesia, dalla musica alla messa in scena, fino alla scelta della ballerina Ida Rubinstein, androgina e efebica, che interpreta il santo atleta di Cristo, raffigurato nel corso di tutto lo spettacolo come *alter Christus*. È il poema drammatico e musicale del contrasto: «Le contraste sera superbe, tout sera sombre, n'est-ce pas?» così si era espresso d'Annunzio parlando con Cohen della messa in scena³⁶.

La lingua che il poeta, esule volontariamente in Francia, sceglie per comporre l'opera di poesia/in poesia è «une condensation synoptique de toutes les ressources et de des tous les charmes du vocabulaire français, pris en ses différents états historiques»³⁷, con questa lingua nuova, precedute da un'epistola dedicatoria e da un prologo, si svolgono le cinque mansioni che narrano, in una poesia esuberante e seducente, la vicenda della rivelazione e della professione di fede, dei miracoli, della lotta contro gli idoli pagani e della ribellione al perverso potere imperiale romano, fino al martirio e all'accoglienza in Paradiso di San Sebastiano³⁸: *la cour de lys, la chambre magique, le concile des faux dieux, le laurier blessé, le paradis* sono le stazioni di sosta di fronte alle vetrate di una ipotetica cattedrale gotica.

«On parle de quinze cents volumes»: l'iperbole è giustificata sempre quando si tratta delle fonti dannunziane: sono, per la composizione del *Martyre*, numerose, antiche, antichissime³⁹ e moderne, volendo segnalare soltanto quelle

³⁵ È come se d'Annunzio riuscisse a pensare per immagini in movimento: non sarebbe eccessivamente azzardato provare a ricondurre le intenzioni del Vate alle riflessioni di Gilles Deleuze sviluppate nel suo: *Cinema. Vol. 1: L'Image-movimento*, Ubulibri, Roma 1993.

³⁶ COHEN, *Gabriele d'Annunzio et Le Martyre de Saint Sébastien*, in «Mercure de France», 1 juin 1938.

³⁷ L. BLUM, *Le Martyre de Saint Sébastien*, in «Comoedia», 23 maggio 1911, p. 2.

³⁸ Da ultimo per una esauriente sintesi delle 5 mansioni si veda: L. DE VENDITTIS, *Appunti sul Teatro dannunziano*. Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005, pp. 201-216.

³⁹ Difficilmente calcolabile il numero delle opere e vari i testi antiquari consultati dal poeta per la composizione del 'mistero', ma ancora oggi non esiste una ricostruzione esauriente e comprovata di tali consultazioni, soltanto lacerti di citazioni e inferenze.

essenziali: *Acta Sanctorum, Ianuarii, tomus II*, a cura di Johannes Bellandus (Venezia 1734)⁴⁰, *De S. Sebastiani Martyre, Romanae Ecclesiae defensore* attribuito a Sant'Ambrogio, ma del V secolo; *Translatio S. Sebastiani, auctore Suesionensi, monacho anonimo*; *De iisdem reliquiis S. Sebastiani, item S.S. Gregori et Medardi a Calvinistorum furore servatis, commentarius Alexandri Salnovei*. Fondamentali la *Passio* pseudo-ambrosiana, almeno nella prima 'mansione' ed in alcuni altri passaggi nodali e la *Leggenda Aurea*⁴¹, anche nell'edizione francese di Teodor de Wyzewa⁴², posseduta dal poeta ed annotata precisamente. Annibale Tenneroni, che non solo d'Annunzio riceve direttamente a *Villa Charitas*, ove si trova nei pressi di Arcachon, per la composizione del *Martyre* in solitudine, fornisce inoltre il prezioso volume di monsignor Giovanni Battista Lugari: *S. Sebastiano: Memorie pubblicate in occasione del XVI centenario dal suo martirio, con note archeologico-critiche*, edito a Roma nel 1889, insieme ad un foglietto con una bibliografia⁴³ completa sul tema, e poco tempo dopo anche: «“Laudi orvietane”, “due antiche Laudi a s. Francesco”, “Teatro antico italiano del Torraca”, “Belcari, Rappresentazioni sacre”, “Latini, Selecta Jacoponica”»⁴⁴. Le stratificazioni testuali risultano molto più articolate e finemente tessute: sia per quanto attiene ai prestiti e calchi linguistici e alle “pretese”⁴⁵ forme metriche (in particolare l'ottonario francese), sia per quanto

⁴⁰ A riconoscere per primo la consultazione degli *Acta Sanctorum* fu CIMMINO, cit., pp. 367-375. L'argomento è stato ripreso e sviluppato da ANDREOLI, *D'Annunzio e il Martyre de Saint Sébastien*, in “I consigli del vento che passa”. *Studi su Debussy*. Convegno internazionale, Milano, Teatro alla Scala, 2-4 giugno 1986, atti a c. di P. PETAZZI, Edizioni Unicopli, Milano 1986, pp. 309-336.

⁴¹ Intervista al «Corriere della Sera» 3 maggio 1911.

⁴² JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, traduit du latin... par Teodor De Wyzewa, 1910, presente nella biblioteca privata del Vittoriale e precisamente annotato.

⁴³ Al “Candido Fratello”... *Carteggio Gabriele d'Annunzio-Annibale Tenneroni* (1895-1928), a c. di M. MENNA, Rocco Carabba editore, Lanciano 2007, p. 337. Lettera da Roma 20 settembre 1910, n. CXLI.

⁴⁴ *Ivi*, p. 339, lettera da Roma del 2 ottobre 1910, n. CXLV.

⁴⁵ Così George Herelle: «Per la forma ero scioccato dal preteso “ritmo francese” nel quale d'Annunzio diceva di aver composto il suo mistero. Si trattava di prosa? Ma allora perché quelle piccole linee di otto e cinque sillabe? Erano versi? Ma là, dove non c'è né rima né cesura, un francese non può sentire versificazione», *Notolette dannunziane*, a c. di I. CIANI, avvertenza e introduzione di G. TOSI, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1984, p. 137. Di differente opinione invece è COHEN, *Gabriele d'Annunzio et le Martyre de Saint Sébastien*, «Mercure de France», 16 juin 1911: «ce que, par contre, M. d'Annunzio a réellement emprunté aux mystères, c'est leur métrique. A leur octosyllabe qui se répète, avec une monotonie désespérante, pendent des milliers et des milliers des vers, G. d'Annunzio a trouvé des sonorités qui nous étaient inconnues. Il en a fait son instrument bien à lui. Il le dérive, ce qui lui enlève a sa platitude», pp. 705-706. Sulla forma metrica dei misteri, una

riguarda la congerie di dati (storici, letterari, iconografici) intorno al Santo, in senso sincronico per l'epoca tardo imperiale in cui visse e operò Sebastiano, in senso diacronico dai misteri medievali francesi fino alle immagini ottocentesche, che ritraggono il Santo. Rapidamente consulta e ingurgita informazioni, fra gli altri, dai *Martyrs* di Chateaubriand, dalla *Histoire des Persécutions* di Paul Allard, da Apuleio e dal Cumont (nota l'opera sulle religioni orientali nel paganesimo romano), evidentemente presenti anche i *Vangeli* apocrifi, parole, brani e atmosfere dal Flaubert di *Salammbô* e della *Tentation de Saint Antoine*, dal Leconte de Lisle dei *Poèmes antiques*, come anche per la *Fedra*, dai *Poèmes et Ballades* di Swinburne, nella traduzione francese di Murey⁴⁶. Non manca nemmeno Montaigne, citato nell'epistola dedicatoria a Barrès. Il 9 marzo 1911 le cinque mansioni vengono lette per la prima volta agli attori.

D'Annunzio aveva composto un'opera intentata fino ad allora: aveva dato vita a un qualcosa di intentato dall'antichità degli antichi misteri medievali francesi, sui quali si era a lungamente e precisamente documentato⁴⁷ e Debussy era chiamato a un lavoro⁴⁸ realmente titanico, considerando i tempi angosciosamente stabiliti per la messa in scena. E all'ascolto, anche la musica di Debussy appare in un rapporto paradossale con l'opera dannunziana: mentre l'una ripete ritmi e toni antichi, che si rifanno al gregoriano ma anche impressionisticamente alle ricerche moderne, con un'orchestrazione sinfonica complessa e eterogenea, priva di un vero e riconoscibile sfondo armonico e tematico, il testo e la messa in scena hanno caratteristiche barocche e arditezze scenografiche splendide e dagli accesi cromatismi variabilissimi, secondo le intenzioni di Bakst.

chiara indicazione ricaviamo dalla lettura, effettuata del resto anche da d'Annunzio, del capitolo VIII del LOUIS PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, II tomes, Librairie Hachette et C. – Imprimerie Émile Martinet, rue Mignon, Paris 1880, t. 1, pp. 279-280: «La versification ordinaire dans les mystères est le vers de huit syllabes, employé quelquefois à rimes croisées, beaucoup plus souvent à rimes plates, sans distinction des rimes masculine ou féminine. [...] En dehors de ce rythme traditionnel et fondamental, toutes les formes de versification ont trouvé place dans les mystères; et l'on y rencontre des vers de toutes longueurs, depuis le vers d'une syllabe jusqu'au vers décasyllabique. L'alexandrin seul est d'un emploi tout à fait rare. [...] Le vers de trois syllabes est d'un emploi fréquent».

⁴⁶ TOSI, *D'Annunzio scrittore Francese: le travail du style dans le «Martyre de Saint Sébastien»*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 5-6, 1977, p. 112.

⁴⁷ Basti citare la lettura e attenta e scrupolosa, fra i molti, dei già citati volumi del LOUIS PETIT DE JULLEVILLE *Les Mystères*, cit., ricevuti in prestito da Cohen, e dello stesso COHEN, *Le Théâtre en France*, A. Colin, Paris 1908, e dei due tomi del G. PARIS, *La poésie du moyen âge*, Hachette, Paris 1906.

⁴⁸ D.E. INGHELBRECHT, *Claude Debussy*, Costard Paris 1953, pp. 207-208.

La poesia può far rivivere in questa illuminazione paradossale Adone come Cristo nel corpo di Sebastiano, e si condensa nel concetto più volte ripetuto da Sebastiano in scena: «chi più mi ama più mi colpisce». Il Santo manifesta in tal modo completamente l'asserzione paradossale del suo essere cristiano e al contempo ribadisce un concetto perfettamente laico ricavato dal sado-masochismo del *Forse che sì, forse che no*: «L'amore che io amo è quello che non si stanca di ripetere: "Fammi più male, fammi sempre più male". Non eviterò mai nessuna pena, né a voi né a me. Fuggite, giacché avete le ali, giacché studiate il vento»⁴⁹. Così il Santo chiede agli arcieri che lo colpiscano a morte, perché per la vita eterna è necessario che loro, se lo amano veramente e profondamente, lo uccidano: «Mais pour revire, / ô Archers, il faut que je meure, / il faut que je meure» (vv. 3371-3372).

La prima mansione, presenta, a partire dal canto dei gemelli Marco e Marcellino⁵⁰, che stanno per subire il loro martirio, secondo quanto narrano le fonti compulsate dal Vate, la prima dichiarazione per *absurdum*:

Frère, et que sera-t-il le monde
allégé de tout notre amour?
Dans mon âme ton coeur est lourd
comme la pierre dans la fronde.
Je le pèse; au delà de l'Ombre
je le jette vers le Grand Jour.
Frère, que sera-t-il le monde
allégé de tout notre amour?
J'étais plus doux que la colombe,
tu es plus fauve que l'autour.
Toujours, jamais! Jamais, toujours!
Fer ne t'effraie, feu ne me dompte.
Beau Christ, que serait-il le monde
allégé de tout votre amour? (vv. 1-14)

Nelle sequenze interrogative si dispone e propone il primo nucleo dell'esperienza paradossale del *Martyre*: i due giovani si chiedono alternativamente come sarà il mondo, dopo la loro dipartita nella violenza del martirio, alleggerito di tutto il loro amore, e loro muoiono per amore del Dio cristiano⁵¹ e

⁴⁹ D'ANNUNZIO, *Forse che sì, forse che no*, Fratelli Treves, Milano 1910, p. 15.

⁵⁰ D'Annunzio sembra seguire precisamente anche le indicazioni di P. RIBADENEIRA, *Flos sanctorum. Vite de' Santi*, vol. I, Niccolò Pezzana, Venezia 1778, pp. 371 e sgg.

⁵¹ Volume essenziale alla comprensione del paradosso cristiano S. ŽIŽEK, J. MILBANK, *La mostruosità del Cristo. Paradosso o dialettica?*, Transeuropa, Massa 2010.

di quella umanità che è in procinto di farli soccombere con le più tremende torture. Anche l'immagine della colomba che si contrappone a quella dell'aquila rapace funziona come complemento della contraddizione fra interno e esterno, fra quel che si prova e quel che si è, per approdare a un'ingegnosa ditologia avverbiale contrapposta e chiasticamente insolubile: «Toujours, jamais! Jamais, toujours!». Sempre è mai, mai è sempre: si annulla così la scansione temporale, e si definisce l'eternità come stupore transazionale dall'uno all'altro avverbio temporale, che in quanto tali sono inaccessibili all'esperienza reale dell'uomo nel mondo. Gli strumenti di ferro della tortura così come il fuoco perdono il loro potere coercitivo non spaventano, non riducono al silenzio: la dialettica del paradosso, che è sensibilmente – ai sensi – percettiva⁵², si coglie precisamente nel terrore che dovrebbe suscitare il dolore fisico provocato dalla tortura e che al contrario viene neutralizzato dall'evocazione-invocazione del bel Cristo. E dopo che il prefetto ha enumerato gli strumenti di tortura:

Bourreaux,
 apprêtez les ongles de fer⁵³
 pour leur labourer la poitrine;
 apportez des ciseaux, coupez
 leurs chevelures, puis rasez
 la peau de leurs crânes, posez
 sur elle des charbons ardents...
 no Non. Attendez. Ils sont tout pâles.
 Et j'ai pitié de leur jeunesse.
 Je veux dissiper leur démente.
 Ils vont fléchir. (vv. 104-113)

procede a far riflettere sull'opportunità dell'obbedienza e del riconoscimento delle divinità pagane per evitare il supplizio:

Jeune homme, celui de vous deux
 qui est moins forcené, jeune homme,
 veux-tu obéir aux préceptes
 divins? Es-tu prêt à offrir

⁵² Di estremo interesse il volume di V. MELCHIORRE, *Dialettica del senso: percorsi di fenomenologia ontologica*, Edizioni Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 20-35.

⁵³ Fra i numerosi volumi consultati da d'Annunzio sulle torture cui erano soggetti i cristiani, in P. ALLARD, *La persécution de Dioclétien et le triomphe de l'église*, vol. I, Librairie Victor Lecoffre, Paris 1900, leggiamo: «Les bourreaux déchirèrent avec les ongles de fer son corps fortement tendu [...]», p. 268; «Apportez un rasoir et coupez ses oreilles: rasez sa tête et posez sur elle des charbons ardents», p. 316.

une victime et à manger
la viande immolée, à boire
le vin des libations, comme
l'ordonne le Maître immortel?
Réponds au juge. (vv. 130-138)

Marco si rifiuta di obbedire, rinunciando a ogni eventuale adeguatezza di senso alla percezione della situazione, perché la impressione di realtà che deriva dall'esperienza attua una conoscenza differente:

Non, juge. Par le Dieu vivant,
non, je ne veux pas obéir.
Je n'offrirai pas de victime,
ni ne mangerai de viande,
ni ne boirai de vin maudit.
Mais je prie de toute mon âme,
afin que par toute ma chair
lacérée, mutilée, broyée,
dissoute dans la gueule rouge
et de la bête et de la flamme,
je devienne un seul sacrifice
au Dieu vivant. (vv. 139-150).

Il giovane vuole morire per il Dio vivente, perciò non farà sacrifici agli dei pagani, ma egli donerà sé stesso in sacrificio. Morirà per il suo Dio vivente. La possibilità di salvezza si duplica nel punto di vista: per il prefetto è nella rinuncia al Dio cristiano e nell'accoglienza degli dei pagani⁵⁴, per il giovane è nel capovolgimento della situazione: non sacrificare, ma divenire materia-oggetto egli stesso del sacrificio, perché ormai abitato da una dimensione coscienziale fondata sul paradosso. La salvezza è un'offerta della propria vita a Dio. E ciò suscita nel prefetto lo sbigottimento e la constatazione di un'affermazione delirante. La poesia si fa nesso metafisico a partire dalla percezione del

⁵⁴ Sempre nel volume di Allard, op. cit., si legge: «La faveur de Dioclétien ne s'arrêtait pas aux chrétiens du palais impérial: elle s'étendait à ceux des fidèles qui voulaient servir l'État dans les charges publiques. Les fidèles s'en absteinaient ordinairement, parce qu'à l'exercice des magistratures étaient presque toujours attachées des obligations contraires à leur conscience: offrir des sacrifices, donner des jeux, par conséquent renier le Christ soit dans sa religion, soit dans sa morale», p. 58. «Puis on offrit à tous un moyen d'éviter le dernier supplice: se disculper de toute conspiration par un sacrifice aux dieux. Hiéron et les autres refusèrent de trahir leur foi. Aux yeux des païens, c'était s'avouer traîtres à l'Empire: ils furent tous décapités», p. 230.

dolore fisico. Nel crescendo lirico della *Vom Tode ins Leben* Marco risponde al prefetto, che lo esorta ancora a sacrificare pensando alla sua giovinezza,

Je pense à mon éternité.
Car je suis en face du ciel
comme devant la mer vernale
au lever des Pléiades belles.
Et le gouvernail d'espérance
est dans mon poing. (vv. 160-165)

e procede, rafforzando il concetto già espresso e svolgendolo secondo le indicazioni neotestamentarie:

Je ne veux que mourir en Dieu.
Je cherche Celui qui pour nous
est mort et je cherche Celui
qui pour nous est ressuscité.
Je hais ta viande et ton vin.
Je mangerai le pain de Dieu
qui est la chair de Jésus roi
né de la race de David.
J'aurai pour breuvage son sang,
qui est l'amour incorruptible.
Je n'ai que cette faim, je n'ai
que cette soif. (vv. 169-180)

Si può affermare, a questo punto, che l'*ethos* cristiano, nella sintesi delle parole del gemello Marco, si comunica e si mette in comune, in comunione con altri, si testimonia attraverso una contraddizione inaccettabile e incomprensibile se non si pone a fondamento irrinunciabile la fede e la promessa cristiana di vita eterna *post mortem*. Così l'assurdità della premessa, per chi non è credente, rende il paradosso insolubile: se si offre la propria vita per Cristo, che ha offerto la propria vita per la salvezza dell'umanità, allora morendo si avrà la vita eterna. Il problema è che manca l'evidenza empirica del paradosso: non meno paradossali indubbiamente si devono ritenere le forme fideistiche nei confronti delle infinite divinità pagane presentate nel corso della *sacra rappresentazione* del *Martyre*. E quel che sembra interessare maggiormente d'Annunzio non è tanto creare un'opera perfettamente cristiana, ove si esprima la fede tormentata ma salda del poeta, quanto invece far esplodere la poesia dalla crepitante e affascinante sequenza di inferenze paradossali: il ragionamento di d'Annunzio viene reso valido dal fenomeno del Cristianesimo, che

storicamente aveva acquisito, proprio attraverso la prassi del martirio e del sacrificio, numerosi fedeli e prodotto in tal modo una rapida diffusione della religione del Cristo. La poesia sgorga copiosa dalla constatazione che non vi può essere alcuna relazione intuitivamente vera e accettabile nelle parole di Marco: e allora o vengono accolte per fede o rigettate come aporie dannose. «La pire sera la meilleure, / pour plaire à Dieu» in tal modo nuovamente e iperbolicamente il paradosso viene pronunciato nell'incomprensibilità enigmatica del dolore che si offre a Dio, in modo che il peggior supplizio sarà allora il migliore. Speculare al dialogo con il prefetto appare il dialogo con la madre dolorosa: Marco chiede alla madre, colei che lo ha generato e vorrebbe salvarlo dalla morte, di non toccarlo di non parlargli di non piangere per i suoi due gemelli, poiché egli vuole ricevere la vera vita, vuole rinascere morendo. La morte è definita vita (vv. 340-393).

L'intervento di Sebastiano accresce l'atmosfera dolente e al contempo pervasa dall'attesa e dal compimento di una morte salvifica, che non spaventa sebbene sia armata dei peggiori strumenti di tortura: il capo degli arcieri è definito bello come Antinoo⁵⁵, come Adone, come Mercurio, è assimilato a un dio, e parla alla madre dei gemelli affermando: «Je suis l'esclave de l'Amour. / Je suis le maître de la Mort» (vv. 674-675), nell'esaltazione della propria perversa e sovversiva presenza nel mondo. Egli incarna la schiavitù d'amore nei confronti del Dio cristiano ed è colui che insegna a morire per il suo Dio, affinché si risorga alla vita eterna. L'elegia latina, che aveva codificato i differenti aspetti del *servitium amoris* e tanto Tibullo, quando Propertio e Ovidio non avevano perso occasione per presentare l'innamorato come *servus amoris*, dall'ambito liberamente e gioiosamente, ludicamente pagano, viene eletta a offrire la metafora paradossale dello "schiavo d'amore" nel *Martyre* cristiano. È riconoscibile a questo punto il *Leitmotiv* del poema drammatico che ricorrerà fino alla fine dell'opera diversamente declinato dai versi e nelle immagini dell'imaginifico, ma tuttavia presente e agente esattamente come aveva avvisato il poeta, «Scelsi lo schema di una stanza di Veronica Gàmbara; e il ritornello era questo: *Chi più m'ama più mi fiede*»: non semplicemente uno schema, ma un vero e proprio tema con le sue variazioni, che non può non richiamare alla mente la composizione musicale. Nel *Martyre*, la poesia di d'Annunzio non fa altro che sfidare il cosiddetto senso comune, contrastandolo e annichilendolo: Sebastiano, riprendendo l'immagine eraclitea dell'arco che

⁵⁵ D'Annunzio conosce e ha letto sia Dione Cassio sia l'*Historia Augusta*, ove sono contenute le informazioni su Antinoo e sull'imperatore Adriano, oltre ad aver visto numerose statue del giovane a Roma.

in un'ideale *coincidentia oppositorum* è oggetto di vita e di morte al contempo, spiega all'amato arciere Sanae:

Je t'ai vu. Regarde. Cet arc
figure la Trinité sainte.
Le fût est le Père, la corde
est l'Esprit, la flèche empennée
est le Fils qui donna son sang.
Et il n'y aura plus de taches,
sauf la tache du sang tombé
des mains et des pieds du Seigneur.
Or, cet arc, je te le commets,
et le témoignage vermeil
qui rabaisse l'ivoire et l'or.
Mais je veux lancer ma dernière
flèche, ô Elus de la cohorte
d'Emèse. A qui? (vv. 1368-1381).

L'arco simboleggia la Trinità: il fusto è il Padre, la corda è lo Spirito Santo, il dardo è il Figlio. La Trinità porterebbe, secondo l'interpretazione e la catechesi dannunziana, la morte per far resuscitare alla vita eterna. Allora il lancio dell'ultima freccia scagliata da Sebastiano non colpisce nessuno, e non ricade a terra: nuovo paradosso del movimento. La freccia dovrà, secondo le leggi fisiche, prima o poi raggiungere una meta, ma come nel paradosso della freccia formulato da Zenone a dimostrazione che il movimento non esiste, la freccia di Sebastiano non raggiunge alcun luogo, non si conficca in alcun punto. Egualmente la serie di situazioni paradossali, che avvengono in scena contro quel che comunemente si accoglie per esperienza, si arricchisce del supplizio incruento di Sebastiano: la passeggiata sui carboni ardenti, che sortisce, come nei casi precedenti, l'effetto opposto a quello empiricamente prevedibile. Egli chiede che si soffi affinché i carboni ardano più focosamente: e se gli arcieri lo amano veramente e sinceramente devono aiutarlo a slanciarsi su quelle braci:

Me voici prêt, me voici prêt!
Mes pieds sont nus pour la rosée
du Seigneur, et nus mes genoux
pour l'alternance merveilleuse.
gémoux, accord de la double
flûte, bras de la grande lyre,
chantez la gloire du Christ roi,
et notre amour! Chantez une hymne

qui arde jusqu'à leurs oreilles
 scellées, jusqu'à leurs coeurs inertes!
 Frères, que serait-il le monde
 allégé de tout notre amour ? (vv. 1524-1535)

E come se non soffrisse, Sebastiano danza :

Je danse sur l'ardeur des lys.
 Gloire, ô Christ roi!
 Je foule la blancheur des lys.
 Gloire, ô Christ roi!
 Je presse la douceur des lys.
 Gloire, ô Christ roi!

Ce que son âme crée, ses pieds l'effleurent. Il semble s'alanguir comme dans la danse ionienne, et tout à coup il se renverse et se retourne comme le guerrier qui dans la pyrrhique frappe du javelot le bouclier.

J'ai les pieds nus dans la rosée î
 J'a les pieds sur le blé qui pousse!
 Je bondis comme l'eau des sources!
 Je t'aime, Roi.

Dans une ineffable ambiguïté, le délire alterne avec l'extase, l'ardeur avec la liesse, la saltation guerrière avec la jubilation nuptiale. Toutes les fraîcheurs qu'engendre le printemps de son âme, il les éprouve avec sa chair empourprée par le reflet de la braise. (vv. 1553-1562)

Oltre alla poesia drammatica, che non disperde neppure un'occasione per l'esaltazione paradossale, anche il testo della didascalia richiama l'attenzione sulla *coincidentia oppositorum* nella quale è rapito Sebastiano: delirio e estasi, ardore e allegrezza, danze di guerra che si mescolano a danze nuziali. L'ambiguità è definita da d'Annunzio⁵⁶ ineffabile, inesprimibile in altro modo che attraverso la poesia che si sta esplicando nell'azione drammatica e musicale.

⁵⁶ Giova rimembrare che il *Martyre* di d'Annunzio è opera di poesia che in poco o nulla può essere considerata poesia cristiana, basterebbe rileggere il Catechismo della Chiesa Cattolica e le varie Encicliche per comprendere le distorsioni e le incomprensioni. Utile altresì la consultazione del bel volume di H. DE LUBAC, *Paradosso e mistero della Chiesa*, Jaca Book, Milano 1997: «Sì, paradosso della Chiesa. Non è questo un vano gioco retorico. Paradosso di una Chiesa fatta per un'umanità paradossale, a cui essa si adatta talvolta fin troppo. Essa ne sposa le caratteristiche, con tutte le loro complessità e le loro inconseguenze – con le contraddizioni senza fine che esistono nell'uomo» p. 2. Al contrario il *Martyre* non evoca una Chiesa fatta per l'umanità, bensì l'eccezionalità di gesti divini di Sebastiano, essere eccezionale, eroico, dall'inizio alla fine del poema drammatico musicale.

La confusione si accresce nella seconda mansione, nella quale sette maghe, o sette figure stregonesche e sibilline, comunque pagane, profetizzano la conversione e la santità di Sebastiano quasi fosse realmente un nuovo Cristo. Ma se sono pagane possono essere degne di fede, o meglio di una fede differente da quella cristiana? D'Annunzio risolve l'aporia ricorrendo implicitamente all'*exemplum* dei Re Magi che seguono la stella cometa. Nuovamente, nell'alterco persuasivo con gli schiavi che accorrono affinché Sebastiano li liberi e li salvi si ripete il tema della sofferenza e della morte agite al fine di una rinascita nel Regno dei Cieli, che è fuori del mondo: nella semplicità della sua condizione, lo schiavo chiede un segno visibile, tangibile, e Sebastiano riconvocando la fede sostiene che il segno visibile sia il sorriso (vv. 2319-2326). Dopo la narrazione dei casi di Cloanthe, la reazione degli schiavi, degli iconoclasti, degli zelatori, dei catecumeni si manifesta apertamente:

- Guerrier, nous sommes tous à toi,
pour ta guerre!
- Prends-nous, et sains
et malades, avec nos forces
et nos plaies.
- Que nous soyons
les dalles du chemin de gloire!
- A l'aube, nous ne connaissons
plus nos visages.
- Connais-tu
nos coeurs profonds?
- Sébastien,
archer du Christ, ô le plus beau
entre les enfants des mortels,
perce nos coeurs de ton regard.
Voici. Nous t'ouvrons nos poitrines
meurtries par la sangle des meules.
- La mort est vie. Que nous soyons
moulus comme froment de Dieu,
pressés dans le pressoir de l'Oint!
- Que nous soyons les affranchis
du Christ.
- Que nous puissions Le voir
face à face
- Ah, c'est trop attendre
- Nous ne pleurons que dans l'attente.
Mais nous rirons quand il faudra
combattre.

- Abrège pour nous l'heure
du saint combat!
- C'est trop attendre.
- Mais Il est terrible!
- Il n'habite
que les coeurs qu'il déchire.
- Toute
votre chair immonde est en faute
devant Lui qui porte l'annonce
des béatitudes célestes.
- Il a dit : «Je suis doux. Mon joug
est doux, mon fardeau est léger. »
- Seigneur, puisque tu as brisé
tous les dieux de sang et de fange,
dresse devant nous Son image,
pour que nous puissions L'adorer!
- Est-Il beau? plus beau qu'Apollon?
- Il apparaissait aux disciples.
T'est-Il apparu?
- Parle! Parle!
- Réponds, seigneur! (vv. 2353-2390)

La concitazione giunge al parossismo e i paradossi si susseguono sempre sostenuti dal tono della poesia: pietre per il cammino di guerra, Sebastiano arciere di Cristo che trafigge i cuori, la morte è vita, si piange nell'attesa e si ride nella battaglia, e in una climax ascendente si arriva a sostenere che il Cristo (o Sebastiano?) non abita che i cuori che strazia. Sebastiano svela che questo Dio non ha corpo e non ha sangue perché ha dato il suo corpo e il suo sangue per le sue creature: egli muore per coloro che ha creato. E alla fine della mansione si mostrerà nel telo sindonico, ritrovato avvolto al corpo della femmina febbricitante⁵⁷, il corpo e il sangue di quel Dio: uomo, morto in quanto uomo, risorto in quanto figlio di Dio.

È il complesso dogmatico cristiano così come si innesta nella coscienza cattolica che non si scorge nella testimonianza di Sebastiano che, fino alla fine, rimane ottusamente e fanciullescamente bello e impenetrabile, contagiando miracolosamente e improbabilmente con la sua fede gli altri. Non sempre, non

⁵⁷ Narra Gustave Cohen, che vi assistette direttamente, la vicenda dell'inserimento nel *Martyre* dannunziano del personaggio della *fille malade des fièvres*: d'Annunzio rimase affascinato da questa figura leggendone nel *Mistère di San Martino*, narrato nei *Mystères* del Jubinal. E chiarisce che non era che una semplice donna ammalata di febbre (*Gabriele d'Annunzio et le Martyre de Saint Sébastien*, «Mercure de France», cit. p. 694).

tutti: nella terza mansione, l'Imperatore, storicamente Diocleziano, ma come rivela d'Annunzio a Cohen: «cependant j'ai voulu faire de mon empeur une synthèse des Douze César, une sorte de portrait synthétique (d'Annunzio a lui Suétone)»⁵⁸ non viene toccato né persuaso dalla santità di Sebastiano. Caustica è la situazione nella quale il giovane è amato e adorato come efebo in un ignoto fin a quel momento desiderio omoerotico e si sottrae religiosamente e nel modo più seducente immaginabile ai desideri dell'Imperatore, che, travolto dalla bellezza e dalla grazia del giovane, giunge fino a proporgli la divinizzazione in vita⁵⁹. In tale direzione, l'Imperatore non fa altro che riproporre una pratica comune nel paganesimo romano imperiale:

Salut, beau jeune homme! Salut,
sagittaire à la chevelure
d'hyacinthe! Je te salue,
chef de la cohorte d'Emèse,
qu'Apollon aime, en qui le dieu
Porte-Lumière s'est complu!
Par mon laurier, Sébastien,
je t'aime aussi. Je veux, avant
2060 que tu ne parles, qu'on t'acclame.
Je veux qu'on t'acclame. Vous tous
à la louange infatigable,
criez en rythme: «Que les dieux
justes conservent ta beauté
pour l'Empereur, Sébastien!» (vv. 2952-2965)

Le parole dell'Imperatore inducono Sebastiano a coprirsi con la sua clamide, ripetendo il gesto di vergogna dell'*Ippolito velato* alla dichiarazione d'amore di Fedra. Notevoli nel testo riferito le simmetrie chiastiche paradossali. All'Imperatore che domanda se è vero che il giovane ha ferito il cielo,

⁵⁸ COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-âge et à la Renaissance*, Gallimard, Paris 1956, p. 369.

⁵⁹ Sia Cassio Dione sia l'*Historia Augusta* narrano della divinizzazione di Antinoo, dopo una probabile erotizzazione, ma non in vita, soltanto *post mortem*, come attestano anche la fondazione di Antinopoli, la costituzione del culto dedicato al giovane misteriosamente scomparso, in forme e modi che manifestano un sincretismo innestato su una pratica sostanzialmente ellenizzante. E in ciò sembra che Adriano a sua volta abbia imitato Alessandro Magno alla morte di Efestione. Antinoo, anche rispetto alla complessa e varia e numerosa statuaria che lo ritrae, è associato e assimilato a varie divinità: Osiride, Pan, Adone, Apollo, Ermete, Dioniso. Con tutta probabilità siffatto culto nelle intenzioni dell'imperatore avrebbe dovuto assumere caratteristiche misteriche e soteriologiche.

Sebastiano risponde che è egli stesso che è stato ferito dal cielo: il paradosso si presenta nella sua forma attiva e al contempo nella sua forma passiva: la poesia esprime una forma di pensiero che attraversa l'esistenza stessa dell'Imperatore e di Sebastiano, capovolgendo le intenzioni dell'uno in quelle dell'altro. Il Dio cristiano si è fatto uomo e da uomo è morto sulla croce, allora Sebastiano-uomo può essere reso un dio dall'Imperatore:

Je ne crois pas, je ne veux pas
croire aux délits dont on t'accuse,
chef de ma cohorte légère.
Tu es trop beau. Et il est juste
qu'on te couronne, devant tous
les dieux. Je ne veux pas savoir
si tu fais des rêves. Je t'aime.
Tu m'es cher. Dis : ne t'ai-je pas
comblé d'honneurs, de bénéfices,
d'ornements, d'heures glorieuses
et de belles armes? Tu mènes
mes archers d'Emèse, plus sveltes
et plus dorés que ceux qui vinrent
avec Elagabale aux cils
peints, suivant le char de la Pierre
noire traîné par les panthères
odoriférantes. Ils sont
les sagittaires du Soleil,
qui est le seigneur de l'Empire.
Comme nerfs à leurs arcs, ils ont
des cordes de cithare; ils portent
des rayons dans leurs longs carquois.
Tu les mènes. Je t'ai donné
mes plus belles Aigles. Je t'ai
envoyé tuer des Barbares
sur le Danube. Tu as eu
des combats et des jeux. Toujours
j'ai tourné vers toi le plus clair
de mes visages. (vv. 3005-3033)

Fra le numerose divinità anche Sebastiano può trovare il suo posto (vv. 3043-3080) secondo la logica del potere imperiale, ma il giovane ha scelto il proprio Dio:

Celui, celui
que tu nommes l'esclave rouge,

le monarque d'un jour, le roi
 sanglant, je l'ai choisi de toute
 mon âme, au delà de mon âme. (vv. 3086-3090)

L'assurdo rifiuto suscita le ire dell'Imperatore : come si può scegliere un rosso schiavo, il monarca di un giorno, un re sanguinante, rinunciando alla propria divinizzazione? Sebastiano risponde nuovamente di essere lo schiavo dell'Amore di Dio e il signore della Morte, per la vita oltremondana (vv. 3153-3154). L'atteggiamento di Sebastiano interrompe il senso comune, ancora una volta, suscitando l'orrore dell'Imperatore di fronte all'insensato: il rifiuto della comprensione del paradosso di Sebastiano produce la sofferenza violenta dell'Imperatore: ma non è sul piano dell'accoglienza della molteplicità e della diversità che si gioca la partita fra il giovane e Diocleziano, perché diversità e molteplicità sono le qualità implicite nelle divinità presentate al ragazzo, ma nell'impossibilità di conciliare quella molteplicità e diversità con l'unicità e la fedeltà assoluta che la scelta cristiana impone al giovane. Non si danno certezze inconfutabili e leggi universali nell'esistenza di Sebastiano oltre alla sua scelta di fede, l'Imperatore, invece, formula le concrete possibilità di una vita storica – che si svolge nella storia, senza alcuna prospettiva metafisica – magnifica. È una persistenza nella coerenza dell'uno e dell'altro che definisce la poesia dell'inconciliabile: «je suis mon sacrificateur» (v. 3122) afferma Sebastiano. L'incomprensione, generata appunto dalla coerenza, che si concretizza nell'enigmatica scelta poeticissima di Sebastiano, raggiunge uno dei vertici del poema drammatico nelle parole che il giovane rivolge all'Imperatore:

César, écoute l'autre lyre.
 Je ne chanterai pas mon hymne.
 Ah, j'ai trop d'amour sur mes lèvres
 pour chanter; et mon coeur m'étrangle
 jusqu'à ce que je ne l'entende
 plus. Qu'il t'en souviene, César!
 Mais de la hampe de mon dard
 les Messagers du nouveau dieu
 ont fait leurs plectres invincibles.
 Ecoute, écoute. La forêt
 de métal, de cèdre et de pierre,
 la forêt drue de tes idoles,
 va se courber, va s'écrouler
 sous le vent de la mélodie.
 César, César aux yeux de lynx,
 je danserai, je danserai,

si je suis le Seigneur des danses
venu de Béryte marine
avec tes cargaisons d'épiecs,
avec ta pourpre, avec ton bysse,
avec tes parfums et tes vins.
Pour tes mages et tes devins
je danserai la Passion
de ce Jeune Homme asiatique,
de ce Prince supplicié :
car la feuille de ton laurier
est comme le fer de la lance
qui lui perça le flanc anxieux.
De la profondeur de tes yeux
regarde. Écoute, et puis regarde.
Ne tremble pas. (vv. 3234-3260)

Il pronunciamento di Sebastiano è in quell'amore che gli impedisce di suonare-udire la lira, di cantare il suo inno, e nella sua danza egli mima il supplizio del Cristo: l'ambiguità della coppia amore e morte è nei passi e nei movimenti seducenti con i quali il giovane mostra colui che ama e per amore del quale darà la sua vita (v. 3298). Nessuno comprende: le donne di Biblo pensano a Adone, l'arciere del Libano, e la *vox sola* ripete ancora il paradosso motivo dell'opera: io muoio per rinascere imperituro (v. 3335), così alludendo a Sebastiano, come l'Imperatore, invece, pensa a Antinoo (v. 3381), infine gli adoniasti levano il loro inno in semicori ad Adone (vv. 3489-3510), come se il giovane fosse un suo seguace, suscitando in tal modo il doloroso grido d'aiuto di Sebastiano e la maledizione contro l'Imperatore. A questo punto, dopo che Sebastiano ha scagliato la statua di una Vittoria che Diocleziano gli ha consegnato, comincia il supplizio del giovane che viene sacrificato con la crocifissione ad una grande lira e soffocato con il contenuto di cesti colmi di differenti fiori, corone e mercanzie.

La quarta mansione conclude la serie di paradossali immagini poetiche dannunziane presenti nel *Martyre*: l'illusione provoca la vista a quel che c'è ma non esiste, a quel che non esiste ma c'è, l'accidentalità di una persuasiva impossibilità: le frecce scagliate contro il corpo di Sebastiano lacerano il corpo, ma quando questo ormai privo di vita viene slegato dal fusto del lauro al quale era avvinto, le ferite si chiudono e le frecce appaiono sulla corteccia dell'albero. L'impressione dell'impossibile è esaltata dalla musica. La poesia nel *Martyre* integra l'irriducibile vaghezza del dramma umano con l'aspirazione alla divina espressione di un assoluto, l'antitesi non si risolve ma traccia

l'itinerario dall'indagine sul senso all'insensato della fede, di ogni fede, eppur necessaria parte complementare.

Sanae, l'arciere amato, fraintende le parole di Sebastiano, proprio come Pietro quelle di Gesù, perché il suo desiderio è talmente intenso e permanente che esalta la percezione⁶⁰ dell'assoluto terreno incarnata da Sebastiano:

Nous t'avons sauvé, nous t'avons
sauvé, seigneur, quand tu mourais
étouffé sous l'or et les fleurs.
Nous t'avons soustrait et caché,
risquant nos têtes. Et tu as
voulu de nouveau l'affronter,
le Lion! Tu as de nouveau
cherché le danger et la mort.
Et le morne Hadès fait toujours
ton envie.
[...] Nous t'aimons, nous t'aimons,
seigneur. Tu pouvais être un dieu.
Mais tu es le dieu de nos songes,
et le songe de nos jeunesses;
car tous les nuages qui naissent
de la mer nous sont des navires
mystérieux pour t'enlever,
pour t'emporter, pour faire voile
avec tes sorts vers ton empire,
vers ta fable, vers ta Colchide
Et nous voulons, ô décide
ivre d'immortalité, tendre
à ta soif une pleine coupe
de nepenthès et d'amaranthe
pour qu'il ne te souvienne plus
des douleurs et des épouvantes
qui assiègent ton âme. Écoute,
seigneur. (vv. 3617-3645)

Sanae vuole, dunque, salvare la vita di Sebastiano, e non riesce ad accogliere il suo desiderio di morire, al contrario rammenta che il giovane avrebbe potuto divenire un dio. Sebastiano a queste parole percepisce e coglie e stigmatizza in forma interrogativa il tradimento: «pourquoi me trahis-tu?» (v.3646). È

⁶⁰ Sul concetto espresso si consulti N. GRIMALDI, *Le désir et le temps*, Vrin, Paris 1992, pp. 80-83.

singolare a questo punto notare che «nel linguaggio comune i concetti di “paradosso” e “antinomia” vengono spesso usati come sinonimi. [...] Con antinomia noi vogliamo intendere un'affermazione contraddittoria in sé⁶¹, che può essere rappresentata formalmente come equivalenza tra una asserzione e la sua negazione. Vogliamo chiamare paradosso una proposizione vera, che sembra essere non vera in base a idee preconcepite. Se quindi parliamo di “paradossi”, stabiliamo un fatto psicologico. A causa di ciò, il concetto è estremamente impreciso: ciò che a uno appare “paradossale”, può essere per un altro del tutto “evidente”»⁶².

L'estremo del teatro di poesia/in poesia accoglie al confine o sulla soglia l'angoscia che spezza il significato del trasferimento dalla vita alla morte la terribilità dell'errore e del turbamento. Nell'alterco fra l'arciere e Sebastiano si stabilisce l'acme del paradosso necessario allo scioglimento del poema drammatico: l'esperienza della poesia nel poetico acconsente alla serie di riflessioni per la decifrazione dell'extra-ordinario nella carne e nelle ossa della contraddizione, dell'ambiguità, della metamorfosi.

O Sanaé, comment peux-tu
espérer de troubler mon âme,
si tu sais ce que j'aurais pu
être?
SANAÉ.
Un dieu prisonnier.
LE SAINT.
Tendez,
tendez vos arcs.

⁶¹ È di grande interesse, a sostegno del pensiero espresso nella presente analisi del dramma del *Martyre*, la riflessione che F. RELLA, *Figure del male*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 96, a partire dal *Climacus* e poi in *Aut Aut* di Kierkegaard rispetto all'insufficienza e alla fallibilità della filosofia, sviluppa sulla contraddizione: «La verità è contraddittoria, e contraddittorio deve essere il pensiero che cerca di coglierla: contraddittorio fino al paradosso, che solo può vincere la “malattia dell'intelligenza” [...]. Il paradosso tiene insieme la vita e la morte, il concreto e l'astratto, il singolo e la totalità, la vita e la morte, il bene e il male, il pungolo della carne e il pensiero, il niente e la cosa. Con il paradosso, che è una categoria del pensiero, “il pensatore essenziale spinge sempre la cosa agli estremi”».

⁶² H. MENSCHKOWSKI, *Mutamenti nel pensiero matematico*, Bollati Boringhieri, Torino 1973, p. 71. Si tenga presente il differente contesto del discorso di Menschkoski e d'Annunzio, ma al contempo, concettualizzando, si rifletta sulla perfetta attinenza alla situazione dialogica fra Sebastiano e Sanae. Si veda anche il volume di P. ODIFREDDI, *C'era una volta un paradosso*, Einaudi, Torino 2001, soprattutto pp. 59-81, ove si affronta il discorso del paradosso cristiano, e dei paradossi attivi anche in altre religioni.

SANAE.

Rien qu'un esclave
dieu.

LE SAINT.

Je meurs de ne pas mourir,

SANAE.

Rien qu'un simulacre lointain.

Mais, si tu es sauf, si tu es
libre, si tu es fort, si tu
es pur, avec tout ton visage
divin tourné vers l'Orient,
vers l'héritage de ton âme,
vers l'héritage de ton dieu,
n'auras-tu pas une plus sainte
guerre et une victoire plus
grande que cette insatiable
mort?

LE SAINT.

Je meurs de ne pas mourir.

SANAE.

César a dit : «Amenez-le
au bois d'Apollon; liez-le
au tronc du plus beau des lauriers;
puis décochez contre son corps
nu toutes vos flèches jusqu'à
ce que vous vidiez les carquois,
jusqu'à ce que son corps nu soit
pareil au hérisson sauvage.» (vv. 3660-3684)

Sebastiano rimprovera Sanae di volerlo turbare, e l'amico rileva l'inconcepibile dell'idea di morire per un Dio prigioniero e per un Dio schiavo, ma a queste parole l'esaltazione di Sebastiano diviene assoluta e si manifesta nell'ossimorico *absurdum* «je meurs de ne pas mourir». «Io muoio di non morire» prova a pronunciare la possibilità apicale della poesia che è lo spazio della contraddizione interna al verso stesso in una circolarità inesausta e inesauribile. Se si prova a sciogliere il significato si rimane stupefatti: io sto morendo, mi sento morire, proprio perché non posso morire, io non sto ancora morendo. Sebastiano vuole esattamente quel che Sanae e gli arcieri non vorrebbero accadesse. I versi pronunciati da Sebastiano sono icastici, oracolari, ambigui, e nell'aporia che non si riesce a sciogliere risiede la loro paradossale illuminazione: la comprensione logica e della sintassi non eliminano lo sbigottimento propulsivo del significato anfibio di vita nella morte-di morte nella vita, flettendosi su se

stesso o autoflettendosi “il morire di non morire” supera la condizione umana frastornata fra la vita desiderabile sopra ogni esperienza e la morte indesiderata e da allontanarsi quanto più possibile: la vita si coglie come insostenibile e la morte come attesa di salvezza e consolazione. «Je meurs de ne pas mourir» è la traduzione francese di un celebre verso di una poesia di Santa Teresa d'Avila, che nell'originale spagnolo suona «Que muero porque no muero»⁶³. L'ascesa al paradiso non *a*, ma *in* Dio, è desiderio insopprimibile e raggiungibile solo attraverso la morte del corpo, nella sua condizione carnale e terrena, trascendendo ogni esperienza di attrazione mondana e fascinazione umana per il divino. Ma è in questa condizione che il processo dialettico non trova sintesi: gli arcieri e Sanae non riescono a concepire la morte della bellezza di Sebastiano e cercano tutti i modi per non inferire sul suo corpo: «Mais pour revivre, / ô Archers, il faut que je meure, / il faut que je meure» (vv. 3730-3732) spiega il giovane iterando il concetto in un *déplacement* della sacralità pagana verso una mistica del sacrificio di sé per l'amore di Dio: ripotenziando l'assiomatico paradosso del poema drammatico⁶⁴. Gli arcieri dichiarano il loro amore in una prospettiva che è ancora precedente: non affascinati dall'etica dell'enigma cristiano, quanto invece dall'enigma dell'estetica di Sebastiano. Come in un crescendo lirico della concettosità paradossale, il giovane chiede agli arcieri che compiano il suo destino di morte:

SANAE.

Nous brisons nos arcs.

⁶³ Si veda ad esempio il volume, che d'Annunzio potrebbe aver consultato fra molti, di F-Z COLLOMBET, *Vie de Sainte Tère*, Librairie de Perisse frères, Paris 1836, pp. 298-304. Il testo poetico di Santa Teresa d'Avila, nella traduzione francese, è leggibile in SAINTE THÉRÈSE D'AVILA, *Oeuvres complètes*, trad. M. AUCLAIR, Éditions du Cerf, Paris 1982, p. 1066, il titolo della poesia in spagnolo è *Aspiraciones de Vida eterna*, ispirata dagli scritti di Angela da Foligno. Da non passare sotto silenzio che Paul Éluard pubblicò nel 1924 la raccolta di poesie *Mourir de ne pas mourir* che cita in exergo il dedicatario: «Pour tout simplifier je dédie mon dernier livre à André Breton». Il verbo all'infinito ben lungi dal rendere la forza espressiva e fattuale della prima persona dell'indicativo presente.

⁶⁴ Rispetto all'errante principio di “assiomatico paradosso” trovo necessario riferire che «Si può definire il paradosso come una contraddizione che deriva dalla deduzione corretta da premesse coerenti. Questa definizione ci consente di escludere subito tutte quelle forme di paradossi falsi che si basano su un errore nascosto nel ragionamento o su qualche fallacia intenzionalmente incorporata nella discussione. Tuttavia già a questo punto la definizione diventa confusa perché la divisione dei paradossi in veri e falsi è relativa. Le premesse coerenti di oggi non è affatto improbabile che siano gli errori o le fallacie di domani»: P. WATZLAWICK, J.H. BEAVIN, DON D. JACKSON, *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, Roma 1971, p. 185.

LE SAINT.

Tendez-les!

Où est votre amour? Vous m'aimez,
vous brûlez de servir mes sorts,
et vous empêchez que mes sorts
s'accomplissent, que cet anneau
de mon éternité se ferme.

Vous m'aimez, et vous n'exaltez
pas mon mystère. Je vous dis
que je vais revivre. N'ayez
aucune crainte. En vérité
je vous le dis.

SANAE.

Seigneur, nous allons donc tuer
notre amour! (vv. 3737-3747)

Nell'esclamazione di Sanae inciampa la logica comune, e si coglie l'insufficienza dell'immaginazione a figurarsi un amore che uccide per amore: l'inesperienza assoluta del mistero indisponibile al compimento dell'incredibile, quel che conclude il destino di Sebastiano nell'eternità della vita oltremondana non è commisurabile alla pietà e all'amore degli arcieri. E allora a Sebastiano non rimane che spiegare e dispiegare quel che (non è un "come") cristianamente "conviene" agire:

Il faut que chacun
tue son amour pour qu'il revive
sept fois plus ardent. Archers,
Archers, si jamais vous m'aimâtes,
que votre amour je le connaisse
encore, à mesure de fer!
Je vous le dis, je vous le dis :
celui qui plus profondément
me blesse, plus profondément
m'aime. Sanaé, souviens-toi!
Souvenez-vous, Elus d'Emèse!
Je vous avais commis cet arc
où le fil de mon sang s'incrute
de l'une à l'autre coche et luit.
Voyez. Je sens que dans la paume
de ma main le stigmatte brûle,
se rouvre et saigne. (vv. 3750-3765)

E pochi versi dopo completa il suo pensiero che è profezia e poesia alla soglia dell'inquietudine per il giovane e nel mezzo della condizione più spaesante che si possa umanamente pensare per i giovani arcieri: la giovane età di Sebastiano e degli arcieri rende ancor più drammatico il dialogo esasperante.

Mon sang commence
à couler, dans l'ombre qui croît.
Les lauriers sont comme les lances
hérissées autour de la Croix.
Des profondeurs, des profondeurs
j'appelle votre amour, Archers!
Des profondeurs, des profondeurs
je vous appelle! Rapprochez vous.
La nuit tombe. Il faut qu'on mire
de près, de près, pour frapper juste.
Lequel voudrai-je encore élire
d'entre vous? Celui qui ajuste
mieux que tout autre le plus âpre
de ses dards et qui le décoche
de telle force (son haleine
toute entre ses dents, les empennes
contre l'oeil, le pouce à la tempe)
qu'il blesse l'écorce de l'arbre
me perçant de toute la hampe.
Celui-là, certes, je saurai
qu'il m'aime, qu'il m'aime à jamais.
Chaque archer, la main tremblante, tire de dessous son épaule une flèche de son carquois.
Sanaé, tu as mon arc. Viens,
frère. Presse-le sur ma bouche,
avant de le tendre. Qu'il touche
mes lèvres et mon âme. Viens.
Sanaé s'approche et tient soulevé devant le Chef l'arc où ce fil de sublime pourpre luit comme l'ivoire et l'or. (vv. 3788-3810).

La lettura e rilettura dei versi distingue l'eco del discorso sulla poesia paradossale del *Martyre*: una poesia latamente psicagogica che si assume l'onere di distinguere dall'opinione-senso comune una qualche verità, che in quanto tale non può che sorgere da un ragionamento complesso e abissale (ermetico e orfico al contempo), contrario a ogni verosimiglianza o mimesi realistica, così come lo è il testo spettacolare. Col miracolo si chiude la mansione: la poesia di d'Annunzio ha già espresso l'inesprimibile e l'indescrivibile facendo

agire-recitare in scena come colti da un'estasi divina i suoi attori, condotti costantemente al limite delle loro possibilità.

Il dramma di Gabriele d'Annunzio è dunque un'opera teatrale di poesia/ in poesia, nella quale un eroe cristiano, che assomiglia di volta in volta ad Apollo («Est-Il beau? plus beau qu'Apollon?» v. 2387) o a Adone («La fleur de ta veine est plus belle / que l'anémone d'Adonis» v. 285) eroicamente muore per rinascere ritualmente e ciclicamente, con il coinvolgimento di tutti i sensi, come in una passione e in una resurrezione paradossalmente nuova e antica.

Nel 1914, d'Annunzio aveva in mente il progetto di un film da realizzare sul testo del *Martyre* e con le musiche di Debussy. Tale rimase. Irrealizzato.

Si vorrebbe poterlo rivedere con la sua complessità abissale (ermetico e orfico al contempo) il *Martyre* dannunziano, e piacerebbe rivederlo nella regia filmica del regista più visionario e paradossale del nostro tempo Peter Greenaway⁶⁵: allora, come nel *Prospero's Books* (film del 1991 tratto da *La tempesta* di Shakespeare), o in *The Pillow Book* (film del 1996, tratto da una libera interpretazione delle *Note del guanciale* di Sei Shōnagon), si potrebbero cogliere e godere in tutto il loro fulgore le forme di quella *coincidentia oppositorum* e della circolarità inconclusiva della poesia del Mistero.

Col *Martyre* d'Annunzio interpreta una poesia drammatica e musicale che si avvale del paradosso cristiano, il più alto, il più terribile e il più consolatorio, il più meraviglioso della civiltà occidentale, per esprimere un proprio sogno di bellezza, di morte, di verità, e non sono tanto la resurrezione, la santità o il paradiso che affascinano il poeta, quanto il bisogno d'incognito e il de-

⁶⁵ Il sito ufficiale del regista-artista riporta tutta la sua produzione, e non solo filmica, e notizie varie sulla sua ricerca: <http://www.petergreenawayevents.com/petergreenaway.html>. Consultando il saggio di S. ARCAGNI, *La citazione letteraria come visione*, in AA.VV., *L'immagine ripresa in parola. Letteratura cinema e altre visioni*, a c. di M. COLOMBI, S. ESPOSITO, Meltemi editore, Roma 2008, trovo un sostegno non traballante alla mia intuizione e che perfettamente nell'estetica filmica di Greenaway riesce a contenere e implicare la sequenza delle illuminazioni paradossali del *Martyre*: «Nell'era del digitale, il film-saggio si arricchisce della possibilità di inglobare un'enorme quantità di testi. La propensione citazionista e collezionista della modernità trova sfogo nell'utopica, ma virtualmente possibile impresa di immagazzinare ogni tipo di testo e di poterlo prendere, analizzare, o solamente sovrapporre e affiancare ad altri. Il magazzino culturale della modernità esplode in una sorta di affastellamento neobarocco di immagini, suoni e testi scritti. Un'utopia certo, ma anche una chiara direzione estetica per esempio abbracciata da Peter Greenaway [...] che inizia un percorso di contaminazione tra pellicola e digitale che lo porta oggi a esprimersi in maniera "apocalittica" nei confronti del cinema "tradizionale"» (pp. 91-92). E non sarebbe del tutto incongruo e inopportuno deprecare questa osservazione per il testo spettacolare dannunziano che è apocalittico rispetto al teatro tradizionale e a lui anche contemporaneo. Ed è apocalittico ancor oggi.

siderio di confortare il suo presente ricostituendo in scena un tempo⁶⁶ nel quale gli uomini creavano dei e gli dei si univano agli uomini, un tempo nel quale un Dio nuovo si faceva uomo lasciando la propria divinità immortale per cogliere la condizione umana mortale completamente, con tutti i propri sensi: Sebastiano è un'entità intermedia fra gli uni e gli altri: un uomo-dio, un dio-uomo. È una mistica dell'Alterità divina che abita l'uomo e nell'uomo si manifesta, l'Assoluto che si cerca nell'Amore, di carne e d'anima, ma si raggiunge compiutamente soltanto con la Morte.

⁶⁶ «Elle [l'opera del Martyre] est la vision de celui qui, autant par l'artifice de sa science que par celui de son imagination, a longtemps vécu dans le passé, avant d'essayer de le ressusciter à nos yeux. Et non pas seulement dans le passé médiéval, mais aussi dans le passé antique, dans la Rome sémi-chrétienne, sémi-païenne, toute meurtrie du combat des dieux rivaux, dans la Grèce des tragiques, de néo-platoniciens e des alexandrins mystiques, dans la Syrie aussi, qui aime Adonis-Thamuz, époux de l'Ishtar babylonienne» così scrive Gustave Cohen, in *Gabriele d'Annunzio et le Martyre de Saint Sébastien*, «Mercure de France», cit., p. 690, citando anche il bel volume di Reinach sulle religioni *Orpheus* (1909), letto e conosciuto da d'Annunzio.

Rosalba Galvagno

«RIVOLGERANNO OMAI DAL MARE IL CORSO...»
LA TRADUZIONE DI UN'ELEGIA TRISTE
E ALTRE RISONANZE OVIDIANE NEL GIOVANE LEOPARDI

Del polimorfo *corpus* delle traduzioni puerili di Giacomo Leopardi fa parte un'elegia appartenente ai *Tristia*, la prima raccolta dei cosiddetti testi dell'esilio di Publio Ovidio Nasone. Si tratta dell'ottava elegia del libro I, la settima secondo la numerazione dell'edizione settecentesca consultata da Leopardi¹. Nella biblioteca di Monaldo è presente anche un'altra edizione settecentesca dei *Tristia*² che non sembra essere stata utilizzata dal giovanissimo traduttore, come già sosteneva Novella Primo nel suo studio inaugurale sulla presenza di Ovidio nell'opera leopardiana³. Alcuni precisi indizi sembrano invece confermare che Leopardi si sia servito dell'edizione del 1774: la traduzione parziale, già segnalata da Maria Corti, dell'*argumentum* premesso all'elegia⁴, l'inserimento dell'aggettivo «inumano» nel v. 15 dell'elegia tradotta, e la sostituzione nel v. 44 del toponimo «Caucaso» al posto di «Sarmazia» verosimilmente mutuato, come il precedente attributo «inumano», dal commento del curatore dell'edizione settecentesca.

L'ottava elegia dei *Tristia* fa parte di un insieme di elegie (che accanto al motivo dell'amico infedele esaltano viceversa l'autentica fedeltà amicale), alcune delle quali Leopardi sicuramente lesse e parzialmente tradusse, come ad

¹ *Publii Ovidii Nasonis Fastorum libri VI, Tristium libri V, De Ponto libri IV*, Romae 1774. Citiamo da questa ed. il testo dell'elegia riportato in appendice a questo saggio insieme alla traduzione di Leopardi. Per le opere di Ovidio lette dal poeta cfr. il *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, in «Atti e memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le Province delle Marche», IV (1899), ora nuova ed. a c. di A. CAMPANA e prefazione di E. PASQUINI, Olschki, Firenze 2011², p. 295.

² *Delle poesie melanconiche di Publio Ovidio Nasone libri cinque commentati dal p. Bernardo Clodio della Compagnia di Gesù*, Pietro Savioni, Venetia 1783, tomo 5, vol. 5.

³ N. PRIMO, *Ovidio letto, tradotto e imitato*, in EAD., *Leopardi lettore e traduttore*, Insula, Leonforte 2008, p. 110.

⁴ G. LEOPARDI, «Entro dipinta gabbia». *Tutti gli scritti inediti, rari ed editi (1809-1810)*, a c. di M. CORTI, Bompiani, Milano 1972, p. 197, da dove si cita anche il testo della traduzione leopardiana (*ivi*, pp. 203-204).

esempio il distico (vv. 7-8) della nona elegia del libro I: «aspicis, ut veniant ad candida tecta columbae, / accipiat nullas sordida turres aves»⁵, volto, nell'*epigramma* XXXI, in: «Di colomba innocentissima / Ha Niceste il bel costume / Mentre solo a torri candide / Ei rivolge le sue piume; / Mio Niceste, in te giammai / Innocenza simile io non bramai»⁶. È lo stesso Leopardi a dichiarare qui la sua fonte⁷, più lunga, rispetto a quella tradotta, di un distico che fa riferimento, non a caso, al motivo degli amici e della solitudine: «Donec eris felix [sospes], multos numerabis amicos: / Tempora si fuerint nubila, solus eris» (*Tristia* I IX 6-7)⁸. Nell'elegia ovidiana questi versi si riferiscono alla consueta lamentela dell'esule abbandonato dall'amico un tempo fedele, e che si paragona di conseguenza a una torretta trascurata che non accoglie più nessun uccello, poiché le colombe volano verso tetti imbiancati, o a un granaio vuoto abbandonato dalle formiche, o ancora all'ombra che sparisce quando il sole che l'accompagnava è nascosto dalle nuvole.

Del distico latino Leopardi accoglie nel suo epigramma soltanto il sostantivo «colomba» (*columbae*) e il nesso «torri candide» ottenuto tramite la sostituzione del sostantivo «tecta» col sostantivo «torri» (*sordida turris*), che gli consente di qualificare le torri non sordide (qualificativo di fatto eliminato insieme al sostantivo *tecta*), ma appunto «candide». Un *modus traducendi* questo, che è uno spostamento retorico e stilistico certo («torri candide» *vs sordida turris*), ma anche assiologico, e che sembra configurarsi come una pratica frequente del giovane traduttore.

La stessa dialettica ovidiana tra fedeltà e infedeltà amicale riscontriamo nel *corpus* dei *Puerili*, che contiene altri testi in prosa e in versi dedicati al delicatissimo tema dell'amicizia, o che soltanto vi accennano⁹. Tra quelli in

⁵ «Come un tetto imbiancato attiri le colombe, vedi, e come / priva di uccelli sia una sudicia torre», cfr. OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a c. di P. FEDELI, Mondadori («I classici collezione greci e latini»), Milano 2007, I, p. 599. Tutte le citazioni saranno tratte da questa ed.

⁶ LEOPARDI, *Poesie e Prose*, I, *Poesie*, a c. di M.A. RIGONI, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2000, pp. 886-887.

⁷ *Ivi*, I, p. 891.

⁸ «Finché sarai illeso, potrai contare numerosi amici / ma se il tempo si abbuia, allora sarai solo».

⁹ Una prospettiva parossistica si delinea riguardo alla figura dell'amico cosiddetto «automato» nell'operetta morale scritta tra il 22 e il 25 febbraio 1824, *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, in LEOPARDI, *Poesie e Prose*, cit., II, *Prose*, a c. di R. DAMIANI, p. 31.

prosa ricordiamo: *Descrizione di un incendio*¹⁰ e *L'Amicizia*¹¹ del 1809; tra le *Latinae exercitationes variae*, *In mortem sodalis dilecti*¹² del 1810, quindi l'idillio di ben 157 versi *L'Amicizia*¹³, versione poetica della prosa dallo stesso titolo; e infine l'*Opuscolo*, sempre del 1810, *Dell'amore della solitudine*, dove si legge, tra l'altro, l'appunto *L'amicizia mia pro*, all'interno del paragrafo *Autorità Pro e contra*¹⁴.

Questa costellazione di testi nei quali ricorre il motivo dell'amicizia suggerisce, nonostante la funzione scolastica dei primi esperimenti di traduzione del «poeta in calzoni corti»¹⁵, un indubbio investimento patemico e letterario, che lascerà delle tracce precise e indelebili nel poeta a venire. Così come è stato cercato e ritrovato lo splendido oro omerico fin nel maturo e ultimo poeta dei *Canti*¹⁶, si potrebbe forse cercare, in modo sistematico, anche un po' di argento ovidiano, poiché malgrado la critica talvolta tendenziosa rivolta dallo stesso Leopardi al poeta di Sulmona, riteniamo che Ovidio sia profondamente penetrato nel *Trésor* del Recanatese¹⁷ insieme a tutti gli altri grandi e meno grandi classici greci e latini da lui frequentati e tradotti.

L'elegia ovidiana è composta di 25 distici per un numero complessivo di 50 versi.

Il distico elegiaco è il metro adottato da Ovidio nella poesia erotico-amorosa (*Amores*, *Heroides*, *Ars amatoria*), nel poema elegiaco (*Fasti*) e nella poesia malinconica dell'esilio (*Tristia*, *Epistulae ex Ponto*). La critica recente ha indagato i rapporti di identità profonda, formale e strutturale, tra i versi

¹⁰ «Vedo non lungi compreso tutto, e circondato dalle fiamme di un mio caro amico l'albergo [...]. Oh casa, che fosti una volta d'innocente amicizia l'albergo [...]. Barbare fiamme! per voi piange l'amico» (LEOPARDI, «*Entro dipinta gabbia*», cit., p. 21).

¹¹ *Ivi*, pp. 23-24.

¹² *Ivi*, p. 429.

¹³ *Ivi*, pp. 173-177.

¹⁴ *Ivi*, p. 448.

¹⁵ G. RAIMONDI, *Il poeta in calzoni corti*, «il Resto del Carlino», 14 dicembre 1971, cit., *ivi*, p. XXIV, nota 21.

¹⁶ G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'Illiade*, Saffo: antichissimi di Leopardi, Marsilio («Testi e studi leopardiani», 7), Venezia 2005.

¹⁷ Una prima utile ricognizione in tal senso si deve a PRIMO, *Ovidio letto, tradotto, imitato*, cit., che rinvia, tra l'altro, al fondamentale saggio di E. PARATORE, *Il Leopardi e la letteratura latina postoraziana*, in *Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1-4 ottobre 1967), Olschki, Firenze 1970, pp. 493-506, che costituisce la prima *recensio* dei noti «giudizi critici leopardiani sull'opera ovidiana». Una precisa ricognizione dell'ipotesi ovidiana relativo specialmente alla canzone *Alla Primavera* si deve a G. SANDRINI, *Nel cielo di Ovidio: Calvino, Leopardi e le favole antiche*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a c. di G. SANDRINI e M. NATALE, Fiorini, Verona 2010, pp. 79-108.

che cantano le avventure dell'amante elegiaco e quelli che cantano il lamento dell'esule, dell'escluso, di colui che è stato dimenticato perfino da alcuni tra i suoi amici più cari, insomma di colui che, come un amante non corrisposto, ingannato, abbandonato, fa l'esperienza della separazione violenta e della perdita, in altri termini di un incessante e inesauribile lutto¹⁸. Certo non possiamo sapere se a dodici anni Leopardi avesse già sperimentato una tale deflagrante rottura dell'essere, come invece gli capiterà da lì ad alcuni anni, dopo l'esperienza fondamentale del primo amore¹⁹ e al momento della grande crisi del '19, che gli farà scrivere il 2 luglio del 1820 di essere rimasto «duro come una pietra»²⁰, esattamente come un eroe metamorfico o come il personaggio sdoppiato di Nasone nei *Tristia*. Tracce evidenti della lezione dei *Tristia*, cioè dell'inconsolabile lamento elegiaco-malinconico, si trovano infatti nell'*Elegia II (Frammento XXXIX)*²¹ e negli *Argomenti di Elegie* del 1818²², nella prosa del 1819 *Storia di una povera monaca* (nei *Disegni letterari*)²³, dove è drammaticamente presente il motivo della separazione tra due amiche.

Certo è che traduce l'elegia con una intensità e una padronanza di stile stupefacenti, nonostante l'ipoteca arcadica e l'occasione estrinseca di questa traduzione eseguita su richiesta, come si legge nel volume V del primo elenco degli *Indici delle opere composte da Giacomo Leopardi compilati da lui stesso*: «Traduzione dell'Elegia 7 del Libro Primo dei Tristi di Publio Ovidio Nasone fatta a richiesta del Sig. D. Niccola Foschi ed a lui mandata in Ancona. 1810»²⁴.

L'elegia

I primi 10 versi dell'elegia latina, 15 nella traduzione italiana, sono sottoposti a una massiccia amplificazione, che a livello formale potrebbe derivare dal diverso metro adibito per il testo italiano, la terzina di endecasillabi al posto del distico elegiaco. Questa conversione metrica induce necessariamente il raddoppiamento di alcune unità linguistiche, qui in particolare degli aggettivi, ma talvolta anche dei sostantivi, come ad esempio «i rapidi torrenti, e i fiumi

¹⁸ Cfr. A. VIDEAU-DELIBES, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine*, Klincksieck, Paris 1991.

¹⁹ LEOPARDI, *Diario del primo amore*, in ID., *Poesie e Prose*, cit., II, *Prose*, pp. 1171-1186.

²⁰ Cfr. *Zib.* 143-45, 2 luglio 1820. Si cita da LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a c. di G. PACELLA, Garzanti, Milano 1991, 3 voll.

²¹ LEOPARDI, *Poesie e Prose*, cit., I, *Poesie*, pp. 139-141.

²² *Ivi*, I, 617-619.

²³ *Ivi*, II, p. 1204.

²⁴ *Ivi*, II, p. 1252.

celeri» (v. 2), che traduce il semplice sostantivo *flumina* (v. 2), che viene in tal modo dispiegato²⁵ in due sinonimi, «torrenti» e «fiumi», rispettivamente qualificati con altrettante sinonimie aggettivali: «rapidi» e «celeri». Anche il verbo *labentur* (v. 1) si raddoppia in «rivolgeranno» (v. 1) e «torneran sul dorso» (v. 3). Per non dire della frase *conversis solque recurret equis* (v. 2) che dà luogo a una intera terzina (vv. 4-6): «Pei celesti sentieri, e luminosi, / Indietro il cocchio sfolgorante, e lucido / I destrieri trarran fieri, e spumosi». Il nome dell'astro, il sole, viene espunto e sostituito con la metonimia mitologica «cocchio» (v. 2), ma la sostanza propria dell'astro, il suo splendore, viene trasferita sui due aggettivi «sfolgorante» e «lucido» che qualificano il cocchio stesso, e sui sentieri «celesti» e «luminosi» (v. 4). Si noti inoltre l'inserzione in posizione enfatica, nel primo verso di questa prima terzina, dell'avverbio «omai» assente nel corrispondente distico latino, ma che in realtà Leopardi traduce, anteponendolo, dal primo emistichio del settimo verso dell'elegia: «omnia iam fient».

Anche il secondo distico (vv. 3-4) viene ampiamente dispiegato fino a espandersi in quasi due terzine, precisamente in cinque versi (vv. 7-11) grazie, di nuovo, a una aggettivazione massiccia che investe tutti i sostantivi: «suolo sfavillante» (*terra*), «auree stelle» (*stellas*), «tagliente vomere» (*aratro*) – dove l'aggettivo «tagliente» sembra discendere dal verbo *findetur* –, «eccelso ciel fiammeggiante» (*caelum*). Questo procedimento amplificativo-aggettivale, che descrive dettagliatamente le qualità degli oggetti è certamente un esercizio scolastico obbediente alla pedagogia classicistico-arcadica, ma forse risponde anche all'esigenza straordinariamente avvertita dal poeta *in nuce* di enfatizzare la funzione degli *adunata*, coi quali il soggetto elegiaco vorrebbe esorcizzare l'impossibile rottura di un patto amicale avvertita appunto come un *adunaton*. E ancora degli *adunata* chiudono questa prima parte dell'elegia, come quello del v. 4: «Unda dabit flammis: et dabit ignis aquas» che Leopardi traduce, invertendo e amplificando i due emistichi mediante i soliti inserti aggettivali, in due versi che mantengono il parallelismo chiastico: «Il fuoco produrrà l'oceano altero, / Dalla fiamma uscirà l'onda scorrevole» (vv. 10-11). Inoltre, alcune di queste amplificazioni aggettivali sono richieste dalla rima, come ad esempio «altero : intero»²⁶. Gli ultimi due distici (vv. 7-10) di questa prima

²⁵ «Déplié» secondo la terminologia di A. BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, ed. italiana a c. di G. GIOMETTI, Quodlibet, Macerata 2003, p. 46, in PRIMO, *Ovidio letto, tradotto e imitato*, cit., p. 11.

²⁶ In un'anacreontica dei *Puerili*, *La tempesta*, ricorre il nesso «tempesta altera» che rima con «nera» (LEOPARDI, «*Entro dipinta gabbia*», cit., p. 342).

sequenza di versi vengono condensati in una sola terzina (vv. 13-15) dove viene aggiunto *ex-novo* l'aggettivo «inumano» prima ricordato, verisimilmente mutuato dal commento al v. 14 del testo latino letto da Leopardi: «Dure, nec exequias prosequerere meas? [...] duro, ed *inumano*, che sei?»²⁷ e dove, nel v. 15, ricorre l'aggettivo «infido» anch'esso assente nel testo latino, verisimilmente ricavato dal sostantivo *fides* (v. 8) appartenente al distico del quale era stato tradotto soltanto il primo emistichio del v. 7 («Omnia iam fient»). Pertanto, là dove il traduttore sembra eliminare dei vocaboli, in realtà li recupera spostandoli in altri punti del tessuto poetico, secondo un'economia testuale volta a tesaurizzare, anche attraverso la massima concentrazione (la concisione, per usare un termine leopardiano), piuttosto che a scartare.

Ora, a partire dal v. 15 del testo latino e dal v. 22 della traduzione, il numero di versi di quest'ultima sarà inferiore rispetto a quello dell'originale, per cui i versi eccedenti nella prima parte dell'elegia tradotta (12 in italiano su 8 in latino) vengono compensati dall'eliminazione (o condensazione) di quattro versi (39 in italiano su 42 in latino). Ma un'anticipazione di questo procedimento brachilogico è già nella traduzione «Sconvolgerassi alfine il mondo intero» (v. 12), che, se da un lato condensa meravigliosamente un intero distico: «Omnia naturae praeputera legibus ibunt: / Parsque suum Mundi nulla tenebit iter» (vv. 5-6)²⁸, dall'altro sembra sacrificare due significanti centrali nel sistema leopardiano, *naturae* e *legibus* (v. 5).

Nella seconda parte dell'elegia vengono curiosamente tralasciati i versi autobiografici: «nec exequias prosequerere meas» (v. 14); «Urbe, meo quae jam non adeunda pede est: / Sed scopulis ponti, quos haec habet ora, sinistri» (vv. 38-39)²⁹. Certo non è senza ragione che il dodicenne Leopardi sceglie di espungere proprio questi due versi che rinviano all'esilio reale di Ovidio, alla contingenza del referente. Nonostante questi tagli e il processo di progressiva corrispondenza quantitativa col testo originale, spiccano ancora alcune amplificazioni: «Ma poiché tu serbarmi, e fede, e amore / Finor sdegnasti, e d'amistade i vincoli / Sciolser d'un infedel compagno il cuore» (vv. 46-48), che traducono il distico: «Sed quoniam accedi fatalibus hoc quoque damnis, / Ut careant numeris tempora prima suis» (vv. 47-48)³⁰.

²⁷ *Publii Ovidii Nasonis*, cit., p. 164.

²⁸ «Tutto sarà invertito e contrario alle leggi di natura, / né manterrà il suo corso parte alcuna del mondo».

²⁹ «e non seguire neppure le mie esequie?»; «città dove non devo ormai mettere piede, / ma sugli scogli, quelli che ha la sponda del Ponto sinistro».

³⁰ «Ma poiché anche questo ai disastri del fato si accompagna, / che i numeri non tornino della mia età iniziale».

Vediamo ora in che modo Leopardi procede con la sua traduzione fino a farla coincidere, eccetto che per un solo verso, con la lunghezza del testo originale, pur non rinunciando in alcuni luoghi al procedimento amplificativo. Ai vv. 11-16 (tre distici) corrispondono esattamente due terzine per un numero pari di versi nei due testi (6 versi), ottenuto tra l'altro con l'esclusione del verso autobiografico (v. 14: «Nec exequias proseguere meas»), che allude alla partenza di Nasone da Roma, partenza paragonata secondo un noto *topos* della poesia elegiaca a delle esequie funebri. Ma anche in questi versi sono presenti degli inserti aggettivali come nel nesso «mesto volto» che forse traduce *iacentem* (v. 13), a meno di non intendere l'aggettivo «mesto» come una interpretazione del verso delle esequie espunto. Una vera e propria aggiunta sembra invece il nesso «con fiero immoto ciglio» che sarà ripetuto con la posposizione dell'aggettivo al sostantivo e la sottrazione di uno dei qualificativi («fiero») nel v. 36: «con ciglio immoto». Va inoltre sottolineata la straordinaria interpretazione soggettiva del sintagma *adire timor* (v. 12, «la tua paura di avvicinarmi») con «sdegni» (v. 17) che rovescia il timore in sdegno.

Ai vv. 17-26 (5 distici) del testo latino:

Quid fuit ingenti prostratum mole sodalem
Visere, & alloqui parte levare tui?

Inque meos si non lacryma dimittere casus,
Pauca tamen ficto verba dolore loqui?

Idque, quod ignoti faciunt, vale dicere saltem,
Et vocem Populi, publicaue ora sequi?

Denique lugubres vulnus, numquamque videndos
Cernere, supremo dum licuitque die?

Dicendumque semel toto non amplius ævo
Accipere, & parili reddere voce, vale?

corrispondono i versi 22-30 (tre terzine) della traduzione:

Veder temesti, e confortar pietoso
Di un amico il dolor nè finte lacrime
A consolar versasti il cuor doglioso.

Nè mi dicesti addio, l'ultima voce
Del popol non seguisti, e i mesti gemiti
Sprezzar potesti in volto aspro, e feroce?

Fiero sdegnasti da un amico oppresso
 Di pace in segno, e d'amistà ricevere
 Nel funesto abandon l'estremo amplesso.

Traduzione che risulta pertanto inferiore di un verso rispetto all'originale, in quanto la prima terzina (vv. 22-24) addensa due distici (vv. 17-20). Essa presenta inoltre interessanti interventi innovativi come ad esempio il recupero nel verbo «temesti» (v. 22) da quel *timor* (v. 12 *adire timor*) che era stato convertito in «sdegni» (v. 17) e la ripresa, più avanti, di questo medesimo verbo coniugato al passato remoto: «sdegnasti» (v. 28). Altrettanto significativo è il v. 27 che, grazie all'allitterazione e alla consueta dittologia aggettivale enfaticizzata dalla doppia coordinazione asindetica e polisindetica – una figura quest'ultima cara a Leopardi e in questa traduzione decisamente sovrainvestita probabilmente per la sua funzione «martellante»³¹ –, denuncia la ferocia dell'amico che abbandona l'amico: «Sprezzar potesti in volto aspro, e feroce». Per certi versi il ritratto dell'amico-nemico leopardiano ha tinte più violente (traditore, inumano, infido, barbaro, empio, immemore, infedele, dal ciglio immoto, dal volto aspro e feroce, fiero, crudele...) rispetto a quello del personaggio ovidiano. Un altro interessante recupero di un termine precedentemente non tradotto (*prostratum*, v. 17), si può leggere nel sintagma «un amico oppresso» che condensa la frase latina *ingenti prostratum mole sodalem*. Infine va segnalata la sorprendente traduzione dei versi dell'ultimo addio non concesso dall'amico crudele all'amico che parte in esilio: «Di pace in segno, e d'amistà ricevere / Nel funesto abandon l'estremo amplesso» (vv. 29-30), versi che corrispondono esattamente alla misura del distico: «Dicendumque semel toto non amplius ævo / Accipere, & parili reddere voce, vale?» (vv. 25-26). La scelta del sintagma «estremo amplesso» al posto del saluto (*parili reddere voce*), di un gesto cioè al posto della voce, sembra discendere da precise esigenze di rima indotte dall'aggettivo participiale «oppresso», che chiude l'endecasillabo del v. 28 (oppresso : amplesso).

In questa traduzione “puerile” si configura così uno dei temi centrali della poesia leopardiana: il rimpianto dell'oggetto che manca all'amplesso o, in termini forse più crudi, il timore (lo «spavento» con parola leopardiana) per la caduta dell'immagine, nei cui confronti Leopardi resisterà, forse più del poeta latino esiliato. Infatti avrà ragione di scrivere, con una punta di ironica aggressività, che Ovidio sapeva «consolarsi anche nelle più grandi sventure» (*Zib.* 154, 5 Luglio 1820).

³¹ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 253.

Ai tre distici latini (vv. 27-37):

At fecere alii nullo mihi foedere juncti,
Et lacrimas anima signa dedere sui.

Quid, nisi conjunctus, caussisque valentem essem,
Temporis, et longi junctus amore tibi?

Quid, nisi tot lusus, et tot mea seria nesses,
Tot nossem lusus, seriaque ipsa tua?

corrispondono ancora due terzine:

Molti gemere io viddi, e tu frattanto
Caro al cuor mio per lungo amor sorridere
Potrai crudele di un compagno al pianto?

Tu schernirmi potrai cui nulla ignoto
Fu mai dell'opre mie? Di tutto immemore
Rimirarmi tu puoi con ciglio immoto?

per un numero eguale di versi, così ottenuto: quattro versi latini (vv. 27-30) vengono condensati in due endecasillabi (vv. 31-32), mentre i vv. 31-32: «Quid, nisi tot lusus, et tot mea seria nesses, / Tot nossem lusus, seriaque ipsa tua?», un distico dalla perfetta costruzione chiasmica tipicamente ovidiana, vengono svolti in poco più di quattro versi (vv. 32-36). Pertanto, la versione di questa parte dell'elegia si può considerare piuttosto una riscrittura dovuta certo alla difficoltà di *vertere* alla lettera la costruzione chiasmica, ma forse anche al desiderio di Leopardi di interpretare secondo il suo sentire, mantenendo comunque del testo latino il verbo *noscere* (*nesses* v. 31; *nossem* v. 32) volto però al negativo (vv. 34-35: «cui nulla *ignoto* fu mai»). Il distico latino accentua, grazie al magnifico chiasmo, l'antica reciprocità dei due amici nel condividere sia le attività gioiose, sia quelle serie, quel patto solidale ora infranto a causa del mancato saluto, a causa cioè della sottrazione di quello sguardo e di quell'abbraccio che l'amico avrebbe dovuto rivolgere a colui che partiva in esilio, dal momento che entrambi erano stati legati da un «lungo amore» (v. 32), sintagma quest'ultimo che Leopardi traduce, con la consueta *hypallage adiectivi*, spostando l'aggettivo *longi* dal sostantivo *temporis* (v. 30) al sostantivo «amore». Un ulteriore indizio della riscrittura leopardiana di questa sezione dell'elegia, è l'interpretazione disforica del sostantivo *lusus* (v. 31 e 32), trasferita nei verbi «sorridere» (v. 32) e «schernirmi» (v. 34). La connotazione

fortemente polemica di questi versi è confermata d'altronde dall'inserzione del sintagma «con ciglio immoto»³², che ricorre in un solo altro luogo del *corpus* leopardiano, nella *Morte di Catone* del 1810 (v. 48: «Con ciglio immoto e con feroce aspetto»)³³, con cui il giovane traduttore dimostra di avere colto anche la dimensione bellica delle elegie tristi, per la quale l'eroe, e il suo doppio speculare (l'amico-nemico), è spesso descritto come un soldato in guerra simile al *miles amorum* che militava nell'elegia erotica. A questo riguardo colpisce la ripetizione del medesimo verbo, «Rimirar» (v. 13 *respiceres*) e «Rimirami» (v. 24 *cernere*), in posizione forte, all'inizio dei rispettivi endecasillabi (v. 18: «Rimirar d'un afflitto il mesto volto?»; v. 36: «Rimirarmi tu puoi con ciglio immoto?»), nei quali al «mesto volto» dell'amico abbandonato corrisponde il «ciglio immoto» dell'amico crudele, uno sguardo pietrificante cioè che rischia di annientare il soggetto. L'amicizia equivale dunque a un vero e proprio legame d'amore, come Ovidio scrive letteralmente a proposito di Oreste e Pilade, in un'altra elegia dei *Tristia* (I v 21): «ut foret exemplum veri Phoeus Amoris»³⁴.

I successivi sette distici (vv. 33-46, 14 versi) sono volti in sole tre terzine (vv. 37-45, 9 versi). La contrazione è dovuta all'eliminazione dei due versi autobiografici prima ricordati (vv. 38-39) e alla condensazione in una terzina di due distici (vv. 33-36), dei quali non vengono tradotti, o forse vengono contratti, i due pentametri: al v. 34 «Adscitus toties in gentes omne joci?» e v. 36 «Cuncta ne Lethæis mersa ferentur aquis?»³⁵, sentiti probabilmente come ridondanti. Inoltre il v. 39 «Di fedeltà le leggi, e di natura?» che sembra del tutto assente nel corrispondente testo latino, in realtà recupera quel v. 5 «Omnia naturae præpostera legibus ibunt», che non era stato tradotto alla lettera ma incorporato nel v. 12: «Sconvolgerassi alfine il mondo intero». Ora, quelle «leggi» e quella «natura» stravolte dagli *adunata*, che inauguravano enfaticamente l'elegia, vengono qui richiamate e associate alla fedeltà tradita dall'amico. Colpisce inoltre la sostituzione, già segnalata da Novella Primo³⁶, dell'attributo di Roma, *placida* (v. 37: «Non ego te genitum placida reor urbe Quirini») col suo opposto «guerriera» (v. 40: «Nò vita non ti diè Roma guerriera»), richiesta sicuramente dalla rima col v. 42 («Per gli infelici boschi

³² Nella *Sofonisba* (Atto I, scena III, vv. 13-15) di V. ALFIERI, Scipione declama: «che veggio? / Sdegni il mio ufficio? e torvo immoto il ciglio / nel suolo affiggi?»

³³ LEOPARDI, *Catone in Affrica*, X, 48, in ID., «Entro dipinta gabbia», cit., p. 270.

³⁴ «e se di vero amore divenne esempio il Focese».

³⁵ «mentre ti volli tante volte in luoghi di ogni tipo?»; «Tutto questo, sommerso, l'onda di Lete porta?»

³⁶ PRIMO, *Ovidio letto, tradotto, imitato*, cit., p. 112.

ombrosa, e nera») e forse dall'ideale eroico-guerriero del piccolo Leopardi, ma questa spiegazione non soddisfa. Forse, è solo un'ipotesi, Leopardi ha assimilato l'Urbe alla Scizia (vv. 41-42: «Nò vita non ti diè Roma guerriera, / Ma i duri scogli dell'incolta Scizia / Per gli infecondi boschi ombrosa, e nera»), recuperando così, attraverso l'aggettivo «guerriera», quel verso autobiografico apparentemente espunto, «Urbe, meo quæ jam non adeunda pede est»³⁷. Una città dove non è più consentito tornare è una città «guerriera» e non *placida*!

Una innovazione interessante costituisce, nel v. 44, la sostituzione della Sarmazia con il Caucaso («e tigre atroce / Allattato ti avesse, entro del Caucaso»), un *topos* quest'ultimo riferito alla crudeltà d'animo introdotto, nel commento dell'edizione settecentesca letta da Leopardi, per spiegare l'analogo *topos* della Sarmazia nel v. 40 dell'elegia («Et jugis feris Scythiæ, et Sarmaticis»): «È solito de' Poeti, che vogliono esprimere l'animo fiero, e crudele d'alcuno, dirgli essere stato generato dalle fiere, dagli scogli &c. Così nell'Eneidi al 4. dice ad Enea Didone: "Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tiges"»³⁸. Nel 1810 Leopardi rende così omaggio, attraverso una traduzione-citazione indiretta, al suo amato Virgilio. Ma non solo. La citazione del *topos* caucasico adibito nel poema virgiliano a sottolineare la crudeltà dell'amante, svela, ancora una volta, l'analogia profonda tra il legame d'amore e quello d'amicizia, la cui rottura può produrre una medesima intensa sofferenza. E non c'è bisogno di ricordare che il lamento di Didone abbandonata è, all'interno del poema epico, un autentico canto elegiaco. Leopardi aveva già incontrato il personaggio Virgilio afflitto da un lutto, nell'ode XIX [ma XXIV] del libro I dei *Carmina* di Orazio, mirabilmente tradotta nel 1809, un'ode che, recita la didascalia, «conforta Virgilio inconsolabile per la morte di Quintilio Varo», un'amicizia dunque dolorosamente spezzata dalla morte dell'amico poeta³⁹.

Le ultime due terzine dell'elegia (vv. 46-51: «Ma poichè tu serbarmi, e fede, e amore / Finor sdegnasti, e d'amistade i vincoli / Sciolser d'un infedel compagno il cuore, // Fa che tua colpa io ponga in cupo obbligo / E sull'armoniosa amica cetera / Fa che a lodarti impieghi il canto mio») traducono

³⁷ «città dove non devo ormai mettere piede».

³⁸ *Publii Ovidii Nasonis*, cit., p. 170. *Eneide* IV 365-67: «Non ti è madre una dea, o perfido, né fondatore / della stirpe Dardano, ma il Caucaso irto di dure / rocce, e ti porsero le mammelle tigris ircane» (VIRGILIO, *Eneide*, a c. di E. PARATORE, trad. di L. CANALI, Mondadori («I classici della collezione greci e latini»), Milano 2007, p. 177).

³⁹ ORAZIO, *Odi*, I, XXIV. Cfr. LEOPARDI, «*Entro dipinta gabbia*», cit., p. 110 e ORAZIO, *Tutte le opere*, introduzione di N. RUDD, trad. di L. CANALI e di M. BECK, commento e note di M. PELLEGRINI e di M. BECK, Mondadori («I Classici - Collezione greci e latini»), Milano 2007, p. 72.

gli ultimi due distici ovidiani (vv. 47-50: «Sed quoniam accedi fatalibus hoc quoque damnis, / Ut careant numeris tempora prima suis, / Effice, peccati ne sim memor hujus; et illo / Officium laudem, quo querar, ore tuum»). L'evidente richiamo autobiografico dei vv. 47-48 viene sostituito nella terzina corrispondente da un'enfatizzazione del motivo dell'infedeltà che il poeta vuole comunque esorcizzare nell'ultima terzina col ricorso al canto poetico che la traduzione esalta con accenti più marcati e già spiccatamente leopardiani: «E sull'armoniosa amica cetera / Fa che a lodarti impieghi il canto mio».

A conferma della fascinazione esercitata da Ovidio sul giovanissimo Leopardi si possono addurre le traduzioni di alcuni dei *Carmina varia*, che risalgono sempre al 1810, come ad esempio la versione in perfetti distici elegiaci del sonetto di Onofrio Minzoni, *La morte di Cristo*, che nella traduzione di Leopardi, *Christi Mors*, risulta forse più interessante dell'originale⁴⁰.

Di alcune risonanze ovidiane nei componimenti giovanili di Leopardi

Le risonanze ovidiane nei testi di Leopardi degli anni della puerizia e dell'adolescenza sono estremamente illuminanti. Un testo cronologicamente più vicino ai *Puerili*, nel quale Ovidio gode di un posto d'onore, dove è ampiamente citato in latino, talvolta parafrasato in italiano, è il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

Nella dedica «al chiarissimo Signore Andrea Mustoxidi», e nel capo VI, *Dello Sternuto*⁴¹ ricorre per ben due volte la citazione del verso ovidiano: «si licet exemplis in parvo grandibus uti»⁴², mentre nel capo XVI, *Dei Centauri, dei ciclopi, degli arimaspi, dei cinocefali* viene riportata la citazione di ben dieci versi della settima elegia del libro IV dei *Tristia*⁴³.

L'esametro «si licet exemplis in parvo grandibus uti» che Leopardi isola come una sentenza gnomica è tratto dalla famosa elegia dallo struggente incipit «Cum subit illius tristissima noctis imago»⁴⁴. Orbene, di questa elegia, che «evoca qualcosa che appartiene a ogni addio»⁴⁵, Leopardi ha tradotto,

⁴⁰ LEOPARDI, «Entro dipinta gabbia», cit., pp. 320-321.

⁴¹ LEOPARDI, *Poesie e Prose*, cit., II, *Prose*, p. 634 e p. 693. Ma già nelle *Dissertazioni fisiche* (1811) e nella *Storia della astronomia* (1811) l'Ovidio delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* è messo da Leopardi in epigrafe ai testi, cfr. PRIMO, *Leopardi lettore e traduttore*, cit. p. 103, nota 5.

⁴² «se è possibile usare di grandi esempi per piccole cose» (*Tristia* I III 25).

⁴³ LEOPARDI, *Poesie e Prose*, cit., II, *Prose*, p. 843.

⁴⁴ *Tristia* I III 1: «Quando di quella notte sottentra in me tristissimo il ricordo».

⁴⁵ A. PRETE, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 30.

come già i commenti ai *Canti* segnalano, il v. 27 «Iamque quiescebant voces hominumque canumque»⁴⁶, inserito nel canto primo dell'*Appressamento della morte*: «e queta / De' cani era la voce e de la gente» (vv. 2-3)⁴⁷ e, con la variazione minima dell'aggiunta di una virgola, nella coeva *Elegia II (Frammento XXXIX)*⁴⁸. Nell'elegia ovidiana, dove viene evocata tra l'altro l'amicizia di Teseo e Piritoo, al verso tradotto e fatto proprio da Leopardi, segue un bellissimo verso lunare (v. 28): «Lunaque nocturnos alta regebat equos»⁴⁹ che con molta probabilità è stato imitato e incorporato nei vv. 7-8 sia dell'*Appressamento* che del *Frammento XXXIX*: «Spandea il suo chiaror per ogni banda / La sorella del sole».

Sempre nello stesso *Fr. XXXIX*, v. 57: «e poi correa / sicché i panni e le chiome ivano addietro», è stata indicata⁵⁰ la fonte ovidiana nel racconto della fuga di Dafne: «vibrabant flamina vestes, / et levis impulsos retro dabat aura capillos», (*Metamorfosi* I 28-29)⁵¹.

Un'altra citazione dalle *Metamorfosi*, riportata negli *Errori* a proposito dei serpenti mansueti nel capo III, *Degli oracoli*, ci ha spinto a rileggere retroattivamente la favoletta in versi *Il Pastore, e la Serpe* risalente al 1809, un componimento di sei quartine di settenari sdruciolli e piani, questi ultimi in rima: «Dal freddo fatta gelida / Vide un Pastore in terra / Serpe giacer *cerulea*, / Atta non più a far guerra. // Egli commosso a tenera / Pietà di sua *nemica*, / Questa gelata, e languida / Alza con mano *amica*. // Poi nel suo *seno* accoglie / L'interizzata biscia, / E con pietosa mano / La *scalda* insieme, e *liscia*»⁵².

Ora nel capo III, *Degli Oracoli*, si legge tra l'altro che Luciano:

scrisse ed intitolò *Pseudomante*, cioè il *Falso Profeta*, la storia di quel famoso Alessandro, che prevalendosi della mansuetudine di un serpente, a cui compose artificiosamente un capo di figura umana, stabilì nel Ponto l'Oracolo di Esculapio, che fu per qualche tempo assai celebre. Intorno a siffatti serpenti mansueti molte curiose osservazioni fece Giovanni Lami nella Dissertazione

⁴⁶ «Di uomini e di cani si acquietavano le voci ormai».

⁴⁷ LEOPARDI, *Poesie e Prose*, cit., I, *Poesie*, p. 350.

⁴⁸ «e queta / De' cani era la voce e de la gente», vv. 2-3, *ivi*, p. 139.

⁴⁹ «i notturni cavalli guidava l'alta luna».

⁵⁰ LEOPARDI, *Canti*, introduzione di F. GAVAZZENI, note di F. GAVAZZENI e M. LOMBARDI, BUR, Milano 1999, p. 641; ID., *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a c. di L. FELICI e E. TREVI, ed. integrale diretta da L. FELICI, Newton Compton, Roma 2010, p. 214.

⁵¹ «La brezza leggera mandava indietro i capelli» (OVIDIO, *Le metamorfosi*, in ID., *Opere*, trad. di G. PADUANO, introduzione di A. PERUTELLI, commento di L. GALASSO, Einaudi, («Biblioteca della Pléiade»), Torino 2000, II, pp. 32-33, corsivi nostri).

⁵² LEOPARDI, «*Entro dipinta gabbia*», cit., p. 65.

sopra i serpenti sacri, quasi volesse verificare la favola di Cadmo, parlando della quale, disse Ovidio: «Nunc quoque nec fugiunt nomine, nec vulnere lædunt, / Quidque prius fuerint, placidi meminere dracones»⁵³.

Leopardi ritaglia questi ultimi due versi dal testo che descrive la metamorfosi in serpenti di Cadmo e Armonia:

Dixit et, ut serpens in longam tenditur alvum
 Durataeque cuti squamas increcere sentit
 Nigraque *caeruleis* variari corpora guttis
 [...]
 Dixerat: ille suae *lambebat* coniugis ora
 Inque *sinus* caros, veluti cognosceret, ibat
 Et dabat amplexus adsuetaque colla petebat.
 Quisquis adest (aderant comites), terretur; at illa
 Lubrica *permulcet* cristati colla draconis,
 et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt,
 donec in adpositi nemoris subiere latebras.
 Nunc quoque nec fugiunt hominem nec vulnere laedunt,
 quidque prius fuerint, placidi meminere dracones⁵⁴.

Si confronti ora la sorprendente analogia e perfino identità di alcuni vocaboli della seconda quartina della favoletta in versi *Il Pastore, e la Serpe: cerulea, seno, scalda, liscia* coi corrispondenti latini: *ceruleis* (v. 578), *lambebat* (v. 595), *sinus* (v. 596). Si tratta, è vero, di esigui indizi lessicali, ma la tenera scena descritta da Leopardi nelle prime tre terzine della favola somiglia in modo impressionante all'abbraccio amoroso di Cadmo e Armonia che si stanno trasformando in serpenti (vv. 595-97). Mentre la seconda parte della favola (le ultime tre quartine) capovolge la *pietas* del Pastore intento a scaldare la Serpe intirizzita, nell'aggressività di quest'ultima che morde colui che l'aveva soccorsa. Donde la morale della favola: «Chi porta a' tristi ajuto / Presto si pentirà / D'aver beneficato / Chi ben oprar non sa».

⁵³ LEOPARDI, *Poesie e Prose*, cit., II, *Prose*, p. 657.

⁵⁴ «Ciò detto, si stende in un lungo ventre / come un serpente, e sente crescere sulla pelle indurita le squame / e il corpo, nero, macchiarsi di chiazze azzurre; / [...] / Così disse: lui lambiva il volto della sua sposa, / e andava nel *seno* amato come lo riconoscesse, / l'abbracciava e cercava il collo familiare. / Chi era presente, i compagni, sono atterriti, ma lei / *accarezza* il collo viscido del serpente crestato, / e improvvisamente sono in due a serpeggiare con spire / congiunte, finché si ritirano nel folto di un bosco vicino. / Ancora oggi non sfuggono l'uomo né lo aggrediscono» (*Le metamorfosi* IV 576-603; corsivi nostri).

Di questa innocente favola in versi Maria Corti suggerisce la fonte proveniente da Fedro⁵⁵, fonte senza dubbio certa, ma che non esclude una eco della metamorfosi ovidiana che molto probabilmente il giovanissimo traduttore dell'elegia triste aveva già letto nei volumi delle *Metamorfosi* presenti nella biblioteca paterna. A conferma dell'ipotesi di questo precoce effetto⁵⁶ metamorfico sul Leopardi undicenne, bisogna leggere quanto il diciassettenne autore degli *Errori* fa seguire, subito dopo la citazione dei due versi ovidiani, intorno alla disquisizione sui serpenti mansueti: «Ma interessante in singolar modo è la descrizione, fatta dall'Abate Bonnaterre [Tableau encyclopédiqu. et méthodiq. des trois Royaum de la nature], del serpente detto delle Dame, che gl'Indiani prendono in mano e accarezzano, e che le Malabresi cercano di riscaldare, servendosene anche per rinfrescarsi nel tempo dei grandi calori»⁵⁷.

Come situare allora l'aneddoto dell'Abate di Bonnaterre nell'ambito di una riflessione sugli Oracoli? Non richiama esso piuttosto, attraverso uno spostamento nel discorso scientifico-erudito, la scena fortemente erotizzata della metamorfosi di Cadmo e Armonia omessa nella citazione dei soli due versi finali del poema ovidiano relativi alla mansuetudine dei serpenti?

Nel capo XVI, *Dei Centauri, dei Ciclopi, degli Arimaspi, dei Cinocefali*, si trova un doppio rinvio, alle *Metamorfosi* (XII, 240) e ai *Tristia* (IV VII 11-20), a proposito della forma fisica dei Centauri:

Ovidio benché nelle sue *Metamorfosi* chiami i Centauri *bimembres* (XII, 240) altrove nondimeno li annovera fra i mostri favolosi e immaginari:

Credam prius ora Medusæ
Gorgonis anguineis cincta fuisse comis:
Esse canes utero sub virginis esse Chimæram,
A truce quæ flammis separat angue leam:

⁵⁵ «quanto al motivo della serpe, qui trattato, esso proviene da Fedro (libro IV, n. XIX o XX, secondo le edizioni moderne): *Serpens misericordia nociva*. Il ragazzo però opera con ogni probabilità una contaminazione, in quanto sembra aver letto la favola nel testo di Fedro con traduzione a fronte del Trombelli e sembra anche aver letto la favola di uguale contenuto attribuita a Gabria, pure tradotta dal Trombelli; entrambi i volumi sono nella biblioteca paterna [...]. La favola di Fedro nell'edizione Trombelli ha il titolo *Homo et colubra*, tradotto *L'uomo e il serpe* (l. IV n. XIV), mentre quella di Gabria, n. XLII, ha a protagonista un *rusticus*, che il Trombelli traduce *villan*, donde può essere venuta al ragazzo l'idea del pastore. [...]» (LEOPARDI, «Entro dipinta gabbia», cit., p. 59).

⁵⁶ Si deve a J.-CH. VEGLIANTE, *D'écriture la traduction*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1996, p. 55 e *passim*, la bella e feconda definizione di «effet-traduction», che si produce durante il lavoro di traduzione.

⁵⁷ LEOPARDI, *Poesie e Prose*, cit., II, *Prose*, p. 658.

Quadrupedesque hominis cum pectore pectora iunctos;
 Tergeminumque virum, tergeminumque canem;
 Sphingaque, et Harpyas, serpentipedesque Gigantas,
 Centimanumque Gygen, semibovemque virum.
 Hæc ego cuncta prius, quam te, carissime, credam
 Mutatum et curam deposuisse mei⁵⁸.

Ancora un'elegia dunque che compiangere l'amicizia tradita attraverso l'enumerazione di una galleria di celebri mostri mitologici tra i quali appunto i «quadrupedi uniti per il petto a un petto umano» («Quadrupedesque hominis cum pectore pectora iunctos», v. 15). Il giovane fustigatore degli errori popolari degli antichi non si limita qui a isolare questa sola definizione dei Centauri, ma si abbandona alla citazione di gran parte dell'elegia, i cui versi, non a caso, sono costellati di *adunata*, come i versi inaugurali della prima parte dell'elegia tradotta dal poeta dodicenne nel 1810.

Importa infine ricordare alcune traduzioni da Mosco nelle quali Leopardi cita espressamente, tra le altre, le fonti ovidiane di cui ha sicuramente tenuto conto per la sua versione dal greco. Si tratta degli Idilli: *Europa*, *L'Alfeo ed Aretusa*, *Il Bifolchetto*, a proposito dei quali nel *Discorso sopra Mosco* scrive:

Il secondo Idillio di Mosco s'intitola *Europa* [...]. Sembra che Orazio⁵⁹ ed Ovidio⁶⁰ l'abbiano imitato in qualche parte. Il cav. Marino nell'Idillio che intitolò *Il rapimento d'Europa* non fe' che dilatare e allungare, vale a dire, corrompere quello di Mosco, di cui spesso tradusse anche fedelmente interi luoghi [...].

L'idillio settimo, che non è men breve del precedente [*Gli amanti odiati*], e che devesi, com'esso, a Stobeeo, fu intitolato da me *L'Alfeo ed Aretusa*; da M. Poinset de Sivry *Le fleuve Alphée*. [...].

Ho chiamato Idilli e non frammenti queste ultime quattro poesie [cioè *L'idillio senza titolo*, *Gli amanti odiati*, *L'Alfeo e Aretusa*, *Espero*] che si hanno presso Stobeeo. Racchiudendo ciascuna di esse un pensiero compito, ho creduto che possano giudicarsi intere⁶¹.

⁵⁸ *Ivi*, II, p. 843. «Crederei piuttosto / al volto circondato da chiome serpentine / di Medusa la Gorgone, ai cani sotto l'inguine virgineo, / alla Chimera, quella che il leone dal truce / drago scinde con fiamme, ai quadrupedi uniti per il petto / a un petto umano, all'uomo e al cane con tre corpi, / alla Sfinge e alle Arpie, ai Giganti dal piede di Serpente, / a Gia con cento braccia e all'uomo mezzo toro. / Crederò a tutto questo, ma non che tu, carissimo, / potessi, mutato da come eri, rifiutarmi il tuo affetto» (*Tristia* IV VII 11-20).

⁵⁹ *Carmina* III 27.

⁶⁰ *Metamorfosi* III.

⁶¹ LEOPARDI, *Poesie e Prose*, cit., I, *Poesie*, p. 477.

Ora, al v. 173 dell'Idillio *Europa* («*Laura spirante il sinuoso peplo / Le gonfiava sugli omeri*»)⁶² Leopardi rinvia in nota a Ovidio:

Questo luogo somiglia a quello di Ovidio (*Metam.*, Lib. II, vv. 873 sgg).

Pavet hæc littusque ablata relictum
Respicit, et dextera cornu tenet, altera dorso
Imposita est, *tremulæ sinuantur flamine vestes*⁶³.

Questa citazione ovidiana non si limita a ritagliare il motivo del soffio del vento presente nell'Idillio («*Laura spirante il sinuoso peplo / Le gonfiava*» – «*tremulæ sinuantur flamine vestes*»), ma riporta anche i due versi che lo precedono, di cui Leopardi evoca alcuni tratti nella sua traduzione (*dextera, cornu, dorso* = *dosso, corni, mano*), attenuando però l'inconfondibile connotazione erotica ovidiana. Si legga allora l'intero brano che descrive Europa in groppa al toro:

Ma la rapita Europa, assisa in dosso
Al giovenco fuggente, all'un dei *corni*
Con una mano s'attenea; coll'altra
In su traeva le purpuree pieghe

Della sua *veste*, onde potesse appena
Laura spirante il sinuoso peplo
Le gonfiava sugli omeri...⁶⁴

L'Idillio *L'Alfeo ed Aretusa* che mantiene un suo impenetrabile mistero dovuto forse alla sacralità del dio fiume è in realtà un tessuto di citazioni a partire da numerose fonti: Teocrito, Pausania, Pindaro, Plinio, Seneca, Virgilio e Ovidio. Scrive Leopardi in nota alla sua traduzione da Mosco:

L'Alfeo era riputato sacro, non solo come gli altri fiumi, ma anche per certe cause particolari. [...]. Ovidio conchiude così il lungo racconto che fa della favola di Aretusa (*Metamorph. Lib. V, v. 636*):

Sed enim cognoscit amatas

⁶² *Ivi*, I, p. 497, corsivi nostri.

⁶³ *Ibidem*, nota 1. Corsivi nostri. («Lei guarda terrorizzata la spiaggia / che si allontana, e tiene con la destra un corno: / L'altra mano sta sulla groppa e le vesti tremando si gonfiano al vento» *Le metamorfosi* II 873-75).

⁶⁴ *Ibidem*.

Amnis aquas, positoque viri, quod sumpserat, ore
 Vertitur in proprias, *ut se mihi misceat, undas*.
 Delia rupit humum, *cæcisque ego mersa cavernis*
 Advehor Ortygiam, quæ me cognomine Divæ
 Grata mihi, superas eduli prima sub auras⁶⁵.

Si mettano a confronto questi versi con quelli leopardiani:

L'Alfeo scorrendo turgido,
 Entrò del mare in seno;
 [...]
 Trova Aretusa, e mescola
 con Aretusa l'onde.
 Poi d'altre grotte concave
 [...] ⁶⁶

Leopardi ha straordinariamente interpretato il mito di Aretusa, in qualche modo sfidando la maestria di Ovidio che era già riuscito nell'impresa non facile di scrivere la duplice metamorfosi antropomorfa e liquida di Alfeo, quella liquida di Aretusa, e quindi la congiunzione delle acque del dio e della ninfa, grazie al geniale emistichio *ut se mihi misceat* – che sembra d'altronde imitare Mosco (μυγνύται ὕδασιν ὕδωρ) – emistichio altrettanto genialmente tradotto: «Trova Aretusa, e mescola / con Aretusa l'onde». Ora, Leopardi focalizza il racconto su Alfeo che definisce con precisione etimologica «turgido», donde forse l'articolo determinativo premesso al nome del dio-fiume nel titolo dell'idillio, *L'Alfeo*, facendolo inoltre protagonista di un «poetico miracolo», come scrive in nota a proposito dei versi: «Poi d'altre grotte concave / Cheto bagnando il piede». Insomma nella versione leopardiana dell'Idillio di Mosco, Alfeo sembra attingere l'oggetto fuggitivo del desiderio immergendosi nelle sue onde⁶⁷.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 510-511, nota 2. Corsivi nostri. («Ma l'acqua amata il fiume la riconosce, / e, deposto l'aspetto umano che aveva assunto, torna, per mescolarsi a me, nelle proprie acque. / La dea di Delo ruppe la terra, ed io, sommersa in grotte cieche, / arrivo ad Ortigia, che mi è cara, portando / il nome della mia dea, e mi riporta per prima all'aria aperta» *Metamorfosi* V 636-41).

⁶⁶ *Ivi*, p. 510.

⁶⁷ *Ibidem*, nota 2.

APPENDICE

- In caput alta suum labentur ab æquore retro
Flumina; conversis solque recurret equis;
Terra ferebat stellas: cœlum findetur aratro:
Unda dabit flammæ: et dabit ignis aquas:
5 Omnia naturæ præpostera legibus ibunt:
Parsque suum Mundi nulla tenebit iter:
Omnia iam fient; fieri quæ posse negabam:
Et nihil est: de quo non fit habenda fides.
Haec ego vaticinor, quia sum deceptus ab illo,
10 Laturum misero quem mihi rebar opem.
Tanta ne te fallax cepere oblivia nostri?
Afflictum fuit tantus adire timor
Ut neque respiceres, nec solarere jacente
Dure? Nec exequias prosequerere meas?
15 Illud amicitiae sanctum, & venerabile nomen
Nunc tibi pro vili, sub pedibusque jacet?
Quid fuit ingenti prostratum mole sodalem
Visere, & alloqui parte levare tui?
Inque meos si non lacrimas dimittere casus,
20 Pauca tamen ficto verba. dolore loqui?
Idque, quod ignoti faciunt, vale dicere saltem,
Et vocem Populi, publicaue ora sequi?
Denique lugubres vulnus, numquamque videndos
Cernere, supremo dum licuitque die?
25 Dicendumque semel toto non amplius ævo
Accipere, & parili reddere voce, vale?
At fecere alii nullo mihi fœdere juncti,
Et lacrymas anima signa dedere sui.
Quid, nisi conjunctus, caussisque valentem essem,
30 Temporis, & longi junctus amore tibi?
Quid, nisi tot lusus, & tot mea feria nosses,
Tot nossem lusus, seriaque ipsa tua?
Quid, si dumtaxt Romæ mihi cognitus esses,
Adscitus toties in gentes omne joci?
35 Cunctane in æquoreos abjerunt irrita ventos?
Cunctane Lethæis mersa ferentur aquis?

Lamentasi di un suo intimo Amico
per averlo abbandonato nell'esilio come se mai conosciuto l'avesse.

- Rivolgeranno ormai dal mare il corso
I rapidi torrenti, e i fiumi celeri
Degli alti monti torneran sul dorso;
Pei celesti sentieri, e luminosi,
5 Indietro il cocchio sfolgorante, e lucido
I destrieri trarran fieri, e spumosi.
Splender vedrassi il suolo sfavillante
Per l'auree stelle, ed il tagliente vomere
L'eccelso fenderà ciel fiammeggiante.
10 Il fuoco produrrà l'oceano altero,
Dalla fiamma uscirà l'onda scorrevole,
Sconvolgerassi alfine il mondo intero.
Esser tutto potrà questo io predico
Poiché ingannommi, e ajuto nega a un misero
15 Inumano, e crudel l'infido amico.
Dunque in cotanta obblivion sepolto
Il mio nome sarà che sdegni, o barbaro
Rimirar d'un afflitto il mesto volto?
Empio calpesti, ed amicizia, e fede,
20 E dal tuo cuor con fiero immoto ciglio
Scacci di fedeltà la sacra sede.
Veder temesti, e confortar pietoso
Di un amico il dolor nè finte lacrime
A consolar versasti il cuor doglioso.
25 Nè mi dicesti addio, l'ultima voce
Del popol non seguisti, e i mesti gemiti
Sprezzar potesti in volto aspro, e feroce?
Fiero sdegnasti da un amico oppresso
Di pace in segno, e d'amistà ricevere
30 Nel funesto abandon l'estremo amplesso.
Molti gemere io viddi, e tu frattanto
Caro al cuor mio per lungo amor sorridere
Potrai crudele di un compagno al pianto?
Tu schernirmi potrai cui nulla ignoto
35 Fu mai dell'opre mie? Di tutto immemore
Rimirarmi tu puoi con ciglio immoto?

- Non ego te genitum placida reor urbe Quirini,
Urbe, meo quæ jam non adeunda pede est:
Sed scopulos ponti, quos hæc habet ora, sinistri,
40 Inque feris Scythiæ, Sarmaticisque jugis.
Et tua sunt silicis circum præcordia venæ:
Et rigidum ferri semina pectus habet:
Quæque tibi quondam tenero ducenda palato
Plena dedit nutrix ubera, tigris erat.
45 Aut mala nostra minus, quam non aliena putasses;
Duritiaeque mihi non agerere reus.
Sed quoniam accedi fatalibus hoc quoque damnis,
Ut careant numeris tempora prima suis,
Effice, peccati ne sim memor hujus; et illo
50 Officium laudem, quo querar, ore tuum.

Forse sol di Quirin fra l'alte mura
Tu cognito mi fosti, o l'onde avvolsero
Di fedeltà la leggi, e di natura?
40 Nò vita non ti diè Roma guerriera,
Ma i duri scogli dell'incolta Scizia
Per gli infecondi boschi ombrosa, e nera.
Se il cuor di sasso avesti, e tigre atroce
Allattato ti avesse, entro del Caucaso
45 Sì crudel non saresti, e sì feroce.
Ma poichè tu serbarmi, e fede, e amore
Finor sdegnasti, e d'amistade i vincoli
Sciolser d'un infedel compagno il cuore,
Fa che tua colpa io ponga in cupo obbligo
50 E sull'armoniosa amica cetera
Fa che a lodarti impieghi il canto mio.

Andrea Gareffi

BASSANI IL SOGNO LA VITA LA MORTE

“Non ci sono estremi senza mezzo, non c'è distanza senza vicinanza, non discordia senza accordo, e non diversità senza somiglianza. [...] La monade e la diade congiungendosi danno luogo alla triade e offrono la loro copula, unione e concordia”

Charles de Bovelles, *Il libro del sapiente*, XXII.

“Non vi è alcun medio tra l'affermazione e la negazione”

Avicenna, *Libro della guarigione. Le cose divine*, I, 2, 1.

“È meglio che la fonte soddisfi la tua sete, piuttosto che la sete esaurisca la fonte”

Efrem il Siro, *Commento al Diatessaron*, I, 18-19.

Nel *Giardino dei Finzi-Contini*, del 1962, nel corso della stessa notte, il Narratore, che Micòl chiama Celestino, fa un sogno in cinque quadri, che culmina con l'immagine dell'albergone, dove non entra nessuno. Nell'*Airone*, pubblicato in due *tranches* in «Paragone Letteratura» nell'ottobre 1966 e poi definitivamente in volume nel giugno del 1967, Edgardo Limentani prende una camera in un albergo dal nome di Bosco Eliceo, un toponimo che si sbriciola nella paretimologia: è lì e sogna di esserci. Nell'*Odore del fieno*, nella seconda delle *Due fiabe*, pubblicata la prima volta con il titolo *La vita è un sogno* nel «Corriere della sera» del 17 giugno 1970, il signor Buda si trova nell'Albergo Tripoli e sogna di esserci. Ogni volta, nei sogni c'entra, l'albergo, luogo di passo, e luogo di incontri promiscui. Celestino è il protagonista, narratore e

sognatore, gli altri due sono solo protagonisti-sognatori. Questi sogni ricombinano sempre frammenti della storia che li accoglie. Ne rappresentano una prospettiva più fonda, il commento esistenziale.

I cinque sogni del *Giardino*, tutti dello stesso sognatore e tutti della stessa notte, secondo Freud dovrebbero dire la stessa cosa¹. Bassani sarà freudiano? Non è questo che importa, resta che la comune evocazione dell'albergo suggerirebbe una condizione originaria, un'eziologia comune per tutti i sogni.

La straordinaria coesione del *Romanzo di Ferrara* si potrebbe anche vedere come una dislocazione della cronologia in una sincronia fatata, in un tempo sospeso, esito di "spostamento" e "condensazione"². Questo è il proprio anche della scrittura delle storie, non solo delle storie che raccontano sogni. Semmai, la successione delle innumeri varianti dei diversi rifacimenti dei diversi libri di Bassani sarebbe da studiare non tanto secondo una prospettiva genetico-evolutiva, come si suole, e neanche secondo una prospettiva involutiva, come sembrava a Cesare Segre, quanto invece una continua discesa

¹ "Tutti i sogni della stessa notte appartengono, secondo il loro contenuto, allo stesso insieme", aveva concluso Freud nell'*interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1980, p. 307; Jung si contentò di aggiungere qualche precisazione. Ma lo aveva detto anche la Bibbia, riguardo ai due sogni consecutivi di Faraone, quello delle sette vacche grasse e delle sette vacche magre, e quello delle sette spighe su di un unico stelo e delle sette spighe vuote. Giuseppe lo interpreta, "ciò che Faraone ha sognato è una stessa cosa [...]. Le sette vacche belle sono sette anni, e le sette spighe belle sono sette anni; è uno stesso sogno", *Genesi*, 41, 25-26. Sogni che dicono la stessa cosa in modi diversi sono sogni preziosi per l'avventura esegetica. Sono decisivi per la comprensione del punto di vista interno della storia che li contiene. Annunciano un fato.

² Freud indica due linee, quella della *Verdichtung*, ('condensazione', 'cumulo') e quella della *Verschiebung*, ('spostamento', 'dislocazione'). Per analogia, nel processo simbolico si potrebbe tentare un adeguamento della condensazione alla metafora e dello spostamento alla metonimia. Barthes negli avventurosi appunti che incantarono l'ignaro Vittorini, che poi li pubblicò nei Gettoni con il titolo di *Elementi di semiologia*, proponeva un facile esempio, quello del *menu* del ristorante: la varietà dei primi piatti, o dei contorni, o dei dolci, gli sembravano rappresentare il *ductus* metaforico; l'insieme diegetico del pasto completo rappresenterebbe invece la metonimia. La semplificazione si complica, se solo si riprenda il consacrato capitolo di R. JAKOBSON, *Due aspetti del linguaggio e due aspetti di afasia*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 44: "la concorrenza fra i procedimenti metonimico e metaforico è evidente in ogni processo simbolico, sia intrasubiettivo, sia sociale. Così in uno studio sulla natura dei sogni, il problema fondamentale è quello di sapere se i simboli e le sequenze temporali utilizzate sono fondati sulla contiguità ("spostamento" metonimico e "condensazione" sineddochica di Freud) o sulla similarità ("identificazione" e "simbolismo" di Freud).

nell'ombra, quando tutto è già irrimediabilmente avvenuto. Tutto insieme "irreale e favoloso"³.

Micòl e il Narratore sono della stessa razza di chi non vede l'ora di ritornare a casa per pensare a quel che è successo:

anch'io, come lei, non disponevo di quel gusto istintivo delle cose che caratterizza la gente normale. [...] Più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene. [...] La mia ansia che il presente diventasse 'subito' passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio era anche la sua, tale e quale. Era il 'nostro' vizio, questo, d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro [...]. Quand'è che l'avevo abbracciata? Al massimo un'ora prima. E tutto era già tornato irreale e favoloso come sempre: un evento da non crederci, o da averne paura⁴.

Il tratto, "le teste sempre voltate all'indietro", derivato dal Montale di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*, che risale al 12 luglio del '23, viene messo a partito⁵: Bassani sorprende il miracolo alle spalle dei suoi personaggi: la trasfigurazione della vita non vissuta, della vita vissuta nella letteratura, dalla parte del passato, della morte, così come al Narratore del *Giardino* diceva il padre,

ne parlava come se io e lui fossimo già morti, ed ora, da un punto fuori dello spazio e del tempo, discorressimo insieme della vita, di tutto ciò che nel corso delle nostre vite rispettive sarebbe potuto essere e non era stato⁶,

del resto, il *Giardino* è una galleria di morti: nasce come un ricordo, simile a quello che apre il *Cortegiano*, dove sono i Duchi e i gentiluomini che abitano-

³ G. BASSANI, *Opere*, a c. di R. COTRONEO, Mondadori, Milano 1998, *Il giardino dei Finzi-Contini*, p. 513.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Nelle poesie, Bassani si appropria sistematicamente di questa figura così propria di Montale; qualche rimando di complemento amplia il contesto: in *Epitaffio, Santa Severa*, "voltati guarda il territorio selvaggio / che ci sta dietro completamente / disabitato", *Opere*, cit., p. 1446; e *Les adieux*, "ogni qualvolta girata indietro ridendo / fra le lacrime se ne va / via", p. 1454. Mentre nella raccolta, *In gran segreto, Muore un'epoca*, "muore un'epoca l'altra è già qua / [...] / ma anche questa lo so non la / potrò vivere che girato / perennemente all'indietro a guardare / verso quella testé / finita / a tutto indifferente tranne a che / cosa davvero fosse la mia / vita di prima / chi sia io mai / stato", pp. 1477-1478. Come Eraclito, Bassani ha indagato se stesso; e come Eraclito lo si legge per frammenti; Bassani scrive versi spiccati al centro della pagina, che qui non si possono riprodurre in quella forma.

⁶ *Ivi*, p. 565. Riepilogando a ritroso, dall'*Airone*, Cesare Garboli individuava il "gusto funerario" di Bassani, *La stanza separata*, Libri Scheiwiller, Milano 1968, p. 343.

no il Palazzo di Urbino?, restano le loro figure nei quadri, risuonano ancora quei nomi nella memoria, ma quel mondo è consegnato nel per sempre della morte. Che è già qualcosa poi di molto vicino ai sentimenti di Micòl, questa volta espressi obliquamente attraverso Mallarmé, nel sonetto del cigno, che nel libro è la lapide di Micòl, quando era ancora viva, “il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga *‘le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui’*, e il passato, ancora di più, *‘il caro, il dolce, il pio passato’*”⁷; come fosse un sogno profetico, tempo prima, la lettera da Venezia, che riportava i versi della Dickinson, e riconosceva il destino di loro due, lei e Celestino:

“Perché sei morta?”, mi chiese sommesso.

Dissi: “Mori pel Bello”.

“Io per la Verità: dunque è lo stesso

– disse –, son tuo fratello”⁸,

solo nella morte potranno unirsi, “parlavamo così, finché raggiunti / l’erba ebbe nomi e bocche”⁹, dove si configurano due destini interiori, intesi al bello e al vero, impossibili nel mondo reale.

Nel tempo interiore del racconto i sogni non se ne distinguono quasi, saranno un sincronico autocommento, un’esegetica industria, prigioniera del sortilegio. La cronologia è essa stessa sottomessa alla sincronia, a questa ciclicità, alla risonanza di ogni corda in tutte le altre. *Il Romanzo di Ferrara* appare come un glorioso nucleo incandescente che non smette di fondere, una sorta di catena attraverso la quale la vita delle storie non è altro che l’incessante nutrimento dell’unica storia, che sta tanto prima quanto dopo il dipanarsi delle storie: una storia senza tempo, come nel mito e nel sogno.

L'albergone

Il Narratore del *Giardino*, caduto nella rete di un amore impossibile, (impossibile per Micòl, fanciulla rinchiusa nel luogo impervio; ma anche per lui, sebbene ad una diversa profondità di coscienza), dopo una telefonata piena di cose, e prima di un colloquio definitivo con Micòl, passa una notte inquieta, agitata da cinque sogni. Il primo dei quali annuncia il tema: l’imprescindibilità di Micòl, imprescindibilità che viene chiamata libertà. Una Micòl-Artemide:

⁷ *Ivi*, p. 578.

⁸ *Ivi*, p. 450.

⁹ *Ibidem*.

adolescente, virginale, maschietta sul campo di tennis, “le sopracciglia corrugate”, gelida quando Celestino la tenti nel corpo, regina nell’*hortus conclusus*, spazio magico abitato da esseri non umani, le sette *whashingtoniae graciles* (“i sette vecchioni”), il gigantesco cane Jor, il guardiano dalla doppia vista (“un [occhio] nero e uno azzurro”): nel *témenos* che ripara i suoi romiti.

Nella colonna di sinistra compaiono passi che appartengono alla storia, in quella di destra i lacerti di quei passi, tracce mnestiche dinamizzate in sogni. I protagonisti sono Celestino e Micòl. Perotti è il giardiniere, portinaio, cocchiere, *chauffeur*; Vittorina la moglie.

“Quanto sarà che non ci vediamo?”

“Cinque anni, a dir poco.”

“E adesso come sei?”

“Brutta. Una zitella col naso rosso.” (p. 376)

Mossa da un impulso imprevedibile si era scostata bruscamente, rannicchiandosi nel suo angolo. Le sopracciglia corrugate, i tratti del viso affilati dalla stessa espressione di strano livore di quando certe volte, giocando a tennis, si concentrava tutta per vincere, guardava davanti a sé. Pareva di colpo invecchiata di dieci anni.

Restammo qualche attimo così, in silenzio. Poi, senza cambiare posizione, le braccia raccolte attorno alle ginocchia abbronzate come se sentisse un gran

Passai la notte successiva in grande agitazione. Mi addormentavo, mi svegliavo, mi riaddormentavo. E sempre riprendevo a sognare di lei.

Sognavo per esempio di trovarmi, proprio come il primissimo giorno che avevo messo piede nel giardino, a guardarla mentre giocava a tennis con Alberto. Anche in sogno non l’abbandonavo con gli occhi un solo istante. Tornavo a dirmi che era splendida, così sudata e rossa, con quella ruga d’impegno e di decisione quasi feroce che le divideva verticalmente la fronte, tutta tesa come era nello sforzo di sconfiggere il sorridente, un po’ fiacco e annoiato fratello maggiore. Ora, però, mi sentivo opprimere da un disagio, da una amarezza, da un dolore quasi insopportabili. Della bambina di dieci anni prima – mi chiedevo disperato –, che cosa era rimasto in questa Micòl di ventidue anni, in shorts e maglietta di cotone, in questa Micòl dall’aria così libera, sportiva, moderna (libera, soprattutto!), da far pensare che gli ultimi anni non li avesse passati che in giro per le mecche del tennis internazionale, Londra, Parigi, Costa Azzurra, Forest Hills? Sì – confrontavo –: ecco là della bambina i capelli biondi e leggeri, striati di ciocche quasi canute, le iridi celesti, quasi scandinave, la pelle color

freddo (era in calzoncini corti e maglietta di filo, con un pullover annodato al collo per le maniche), Micòl riprese a parlare. (p. 417)

del miele, e sul petto, balenando ogni tanto fuori dallo scollo della maglietta, il piccolo disco d'oro dello *sciaddài*. Ma poi? (p. 431)

Non ricordavo mica quella volta – proseguì –, nell'ottobre scorso, quando per non bagnarci eravamo finiti nella rimessa, andando poi a sederci dentro la carrozza? Ebbene, proprio a cominciare da quella volta là lei si era accorta della brutta piega che stavano prendendo i nostri rapporti. (p. 509)

Ci trovavamo quindi chiusi dentro la carrozza, in quella penombra grigia e stantia: con Perotti seduto in serpa davanti, immobile, muto, incombente. Se Perotti stava lassù – ragionavo –, voltandoci ostinatamente la schiena, lo faceva certo per non essere costretto a vedere quello che succedeva o sarebbe potuto succedere nell'interno della carrozza, insomma per discrezione servile. Eppure era informato ugualmente di *tutto*, il vecchio tanghero, altroché se lo era! (pp. 431-2)

Preceduti dalla Vittorina, ci dirigemmo verso la stalla. *L'arzdóra* ce ne aprì la porta con una grossa chiave che teneva nella tasca del grembiule nero, quindi si tirò da parte per lasciarci passare. Mentre varcavamo la soglia della stalla, mi accorsi di un suo sguardo che ci avvolgeva furtivo: pieno di preoccupazione, mi parve, ma anche di segreto compiacimento. (p. 411)

Sua moglie, la scialba Vittorina, spianando attraverso i battenti semiaccostati del portone della rimessa (ogni tanto scorgevo la piccola testa da rettile della donna, lustra di capelli lisci, corvini, sporgere cauta oltre il margine del battente), sua moglie stava là, di fazione, a puntargli addosso il suo buio occhio scontento, preoccupato, a fargli di soppiatto gesti e smorfie convenzionali. (pp. 431-2)

«Ma no, no...», disse, deformando il viso in un'espressione di intenso fastidio, «se passi di là ti vede per forza Perotti, e allora addio, è finita, non c'è più nessun gusto.»

«Perotti? Chi è?»

«Il portinaio... sai, forse l'hai già notato, quello che ci fa anche da cocchiere e da *chauffeur*... Se lui ti vede – e *non* può non vederti, perché, a parte le volte che va fuori con la carrozza o con la macchi-

na, è sempre là a fare la guardia, il *maledetto*! – dopo bisogna assolutamente che io ti porti anche in casa... E dimmi tu se... Ti pare?»

Mi guardava dritto negli occhi: seria, ora, sebbene calmissima. (p. 360)

Infinite volte nel corso dell'inverno, della primavera, e dell'estate che seguirono, tornai indietro a ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio, non accaduto) dentro la carrozza prediletta dal vecchio Perotti. Se quel pomeriggio di pioggia nel quale era terminata d'un tratto la luminosa estate di San Martino del '38 io fossi riuscito perlomeno a dichiararmi – pensavo con amarezza –, forse le cose, tra noi, sarebbero andate diversamente da come erano andate. Parlarle, baciarla: era allora, quando tutto ancora poteva succedere – non cessavo di ripetermi –, che avrei dovuto farlo! (p. 419)

Non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedire di proferire, (p. 578)

Ma ecco, proprio in quel momento, la porta che dava sulle scale venne scossa da un urto vigoroso. Sembrava che qualcuno cercasse d'entrare a forza di spallate.

"Cosa c'è?", bisbigliai.

"È Jor", rispose calma Micòl. "Va ad aprirgli." (p. 507)

Jor dormiva. Il suo greve rantolo di accattone ubriaco riempiva la stanza. (p. 509)

Ed eravamo perfino in camera sua, io e Micòl, ma nemmeno adesso soli, bensì "*genati*" (era stata lei a sussurrarlo) dall'inevitabile presenza estranea, che questa volta era quella di Jor accovacciato al centro della stanza come un enorme idolo granitico, di Jor che ci fissava coi suoi due occhi di ghiaccio, uno nero e uno azzurro. La stanza era lunga e stretta, piena come la rimessa di roba da mangiare, pompelmi, arance, mandarini, e lattimi, soprattutto, ordinati in fila come libri sui palchi di grandi scaffali neri, austeri, chiesastici, alti fino al sof-

“Làttimi?”, domandai. “Che roba è? Da mangiare” “Ma no, no”, piagnucolò [...] “Sono vetri. Bicchieri, calici, ampolle, ampolline, scatolucce: cosette, in genere scarti d’antiquariato. A Venezia li chiamano làttimi [...] Non puoi immaginare come io l’*adori*, questa roba. In proposito so letteralmente tutto” (p. 423)

Era stato a Venezia che lei aveva cominciato ad appassionarsi ai làttimi, (p. 424) Mi guardai bene dal farle notare come quanto mi diceva andasse scarsamente d’accordo con la sua dichiarata avversione a qualsiasi tentativo di sottrarre almeno per poco le cose, gli oggetti, alla morte inevitabile che attendeva anche loro, e alla mania conservatrice di Perotti in particolare. Mi premeva che mi parlasse della sua stanza; che si dimenticasse di aver detto poco prima «*verboten*», «*privat*». (p. 424)

Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini – di Micòl e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga -, e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di corso Ercole I d’Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse la l’ultima guerra. (p. 317)

"È strano", continuai. "Ogni particolare di questa stanza corrisponde esattamente a come me l’ero immaginato [...] È come se l’avessi già vista. Ma del resto l’*ho* vista."

Le raccontai del sogno che avevo fatto sei mesi avanti, la notte prima che lei partisse per Venezia. Indicai le schiere dei làttimi, baluginanti in penombra sui palchi dei loro scaffali: gli unici oggetti lì dentro – dissi -, che nel sogno mi fossero apparsi diversi da quel che erano nella realtà. Spiegai sotto che forma li avevo

fitto: giacché i làttimi non erano affatto gli oggetti di vetro di cui Micòl mi aveva raccontato, ma, appunto come io avevo supposto, formaggi, piccole, stillanti forme di cacio biancastro, a foggia di bottiglia. Ridendo, Micòl insisteva perché io provassi ad assaggiarne uno, dei suoi formaggi. Ed ecco si alzava sulle punte dei piedi, ecco stava per toccare col teso indice della mano destra uno tra quelli collocati più in alto (quelli lassù erano i migliori – mi spiegava -, i più freschi), ma io no, non accettavo assolutamente, angosciato, oltre che dalla presenza del cane, dalla consapevolezza che fuori, mentre così discutevamo, la marea lagunare stava rapidamente montando. Se tardavo ancora un poco, l’acqua alta mi avrebbe bloccato, mi avrebbe impedito di uscire dalla sua camera senza farmi notare. Infatti c’ero entrato di notte e di nascosto, nella camera da letto di Micòl: di nascosto da Alberto, dal professor Ermanno, dalla signora Olga, dalla nonna Regina, dagli zii Giulio e Federico, dalla candida signorina Blumenfeld. E Jor, che era l’unico a sapere, il solo testimone della *cosa* che c’era *anche* tra noi, lui non poteva riferirne. (pp. 432-3)

veduti, e lei stava ad ascoltarmi seria, attenta, senza mai interrompermi.

Quando ebbi finito, mi sfiorò la manica della giacca con una lieve carezza. Allora mi inginocchiai di fianco al letto, l'abbracciai, la baciai sul collo, sugli occhi, sulle labbra. E lei mi lasciava fare, però sempre fissandomi, e, con piccoli spostamenti del capo, cercando sempre di impedirmi che la baciassi sulla bocca.

«No... no...», non faceva che dire. «Smettila... ti prego... Sii buono... No, no... può venire qualcuno... No.»

Inutile. Piano piano, prima con una gamba poi con l'altra, montai sul letto. Ora le gravavo addosso con tutto il peso. Continuavo a baciarla ciecamente sul volto, non riuscendo tranne che di rado a incontrare le sue labbra, né mai ottenendo che abbassasse le palpebre. Infine le nascosi il viso nel collo. E mentre il mio corpo, quasi per proprio conto, si agitava convulso sopra quello di lei, immobile sotto le coperte come una statua, di colpo, in uno schianto subitaneo e terribile di tutto me stesso, ebbi il senso preciso che stavo perdendola, che l'avevo perduta. (p. 506)

Sognavo anche che ci parlavamo, e finalmente senza più fingere, a carte scoperte.// Un po' litigavamo, al solito, Micòl sostenendo che la cosa tra noi era cominciata dal primo giorno, e cioè da quando io e lei, ancora tutti pieni della sorpresa del ritrovarci e del riconoscerci, eravamo scappati via a vedere il parco, ed io opponendo invece che niente, secondo me la cosa era cominciata parecchio avanti, al telefono, dal momento che lei mi aveva annunciato di essere diventata 'brutta', una 'zitella col naso rosso'. Non

le avevo creduto, si capisce. Tuttavia lei non poteva neanche immaginarlo – soggiungevo, con un nodo alla gola – come quelle sue parole mi avessero fatto soffrire. Nei giorni successivi, prima che la rivedessi, ci avevo pensato su continuamente, non riuscivo a darmene pace.// ‘Beh, forse è vero’, conveniva a questo punto Micòl, posandomi una mano sulla mano. ‘Se l’idea che io fossi diventata brutta e col naso rosso ti è finita subito di traverso, allora mi arrendo, vuol proprio dire che hai ragione tu. Ma adesso però come si fa? La scusa del tennis non regge più, e in casa, d’altronde, col pericolo di rimanere bloccati dall’acqua alta (la vedi com’è Venezia?), in casa non è opportuno né bello che ti faccia entrare.’// “Che bisogno c’è?”, ribattevo io. “Potresti venire fuori tu, dopo tutto.”// “Io, fuori?!” esclamava lei, sgranando gli occhi. “E sentiamo un po’, *dear friend*: per andare dove?”// “Non... non saprei...”, rispondevo balbettando, “Sul Montagnone, per esempio, o in Piazza d’Armi dalle parti dell’Acquedotto, oppure, se ti seccasse di comprometterti, in piazza della Certosa dal lato di via Borso. È là dove *tutti quanti* sono sempre andati a filare (non so i tuoi genitori, ma i miei ai loro tempi ci andavano anche loro). E a filare un po’ assieme, abbi pazienza, che male c’è? Non è mica come far l’amore! Si sta sul primo gradino, sull’orlo dell’abisso. Ma di qui a toccare il fondo, dell’abisso, ce n’è della discesa da fare ancora!”// Ed ero sul punto di aggiungere che se, come sembrava, nemmeno piazza della Certosa le andava a genio, noi avremmo anche potuto, presi eventualmente due treni diversi, darci convegno a Bologna. Senonché tacevo, privo di coraggio perfino in sogno. E del resto lei, tentennando il capo e sorridendo, già mi dichiarava che era inutile, impossibile, ‘*verboten*’: con me fuori di casa e del giardino non ci sarebbe venuta mai.

[Celestino parla per telefono ad Alberto]
 “Pensa”, soggiunsi a questo punto, inventando di sana pianta, e chissà quale demone mi aveva ad un tratto suggerito di raccontare una storia del genere, “prima di tornare alla stazione ho trovato perfino il tempo di dare un’occhiatina in via dell’Oca.”

“In via dell’Oca?”, domandò Alberto di colpo animandosi, eppure come intimidito.

Non mi ci volle altro perché mi sentissi prendere da quel medesimo acre impulso che spingeva talvolta mio padre ad apparire nei confronti dei Finzi-Contini molto più grossolano e “assimilato” di quanto non fosse.

“Come!”, esclamai. “Non dirmi che ignori che in via dell’Oca, a Bologna, esiste una delle...

Pensioncine di famiglia più celebri d’Italia!”. (p. 435)

Cos’era? – ammiccava divertita -. Dopo che lei si fosse lasciata portare ben bene in giro nei soliti posti ‘all’aperto’ cari all’‘eros del natio borgo selvaggio’, era per caso a Bologna, magari in qualche ‘albergone’ di quelli preferiti anche dalla nonna Josette, tipo il *Brun* e il *Baglioni* (previa comunque esibizione alla *réception* dei nostri bravi, perfettamente omologhi connotati razziali), che tramavo fin d’ora di condurla?” (pp. 433-4)

I primi tre sogni sono una rielaborazione di momenti della storia; il quarto è il riapprodo alla storia, il sugo di tutta la storia. Alcuni momenti del racconto si riflettono dunque in quell’altra modalità della storia che è il sogno. Tra sezioni discrete della storia e sogno corrispondente corrono differenze essenziali, che portano significati nuovi, talvolta rovesciati.

Il sogno del tennis ribalta i tempi e i giudizi dichiarati nella storia. Nella storia, Micòl calcola che siano cinque anni almeno che non si vedono lei e Celestino (sminuendo); nel sogno, Celestino ne calcola più esattamente dieci. Lei nella storia si dice “una zitella col naso rosso”, nel sogno lui la vede “libera, sportiva, moderna, (libera, soprattutto!)”. Per il Narratore, il tempo che loro sono stati lontani l’ha fatta più bella.

Il sogno della carrozza si correla a tratti della storia che ritraggono la vicenda d’amore. Nella storia, il Narratore desidera Micòl; Vittorina, la serve, se ne compiace, lui rimpiange di non aver azzardato baciare Micòl. Lo rimpiangerà di nuovo, dopo il sogno, nelle ultime parole del libro. È cambiato tutto da prima del sogno a dopo; prima era una storia d’amore infelice, dopo è l’infelicità universale senza più amore, se non quello della trasfigurazione nella memoria di tutto quello che si è perduto per sempre.

Il sogno dei lattimi ricapitola la loro storia. Lui entra di nascosto nella camera proibita di Micòl, dove ha manovrato piuttosto rudemente su di lei: “mai ottenendo che abbassasse le palpebre”: nel mentre lui viene travolto dall’exasperazione del suo desiderio, lei lo guarda fisso negli occhi gelandolo: Micòl è l’intatta, lui capisce di averla persa. Il sogno porta una compensazione, lui ritorna nella camera di lei, e lei gli dà ciò che più “adora”, quei lattimi, che

lui al telefono non sapeva ancora che cosa fossero, immaginava che potessero essere cose da mangiare, da fare sue. Nel sogno, i lattimi rispondono alla loro etimologia e si tramutano in candide offerte da parte di lei, diventano cose da mangiare. Il sogno recupera sulla realtà e offre a lui l'emblema di Micòl e della sua femminilità, "gli unici oggetti, lì dentro – dissi –, che nel sogno mi fossero apparsi diversi da quelli che erano nella realtà"¹⁰. Nel sogno li vede "ordinati in fila come libri sui palchi di grandi scaffali neri, austeri, chiesastici, alti fino al soffitto"¹¹. Scaffali spirituali: neri, alti e candore femminile.

I lattimi figurano un'ambivalenza che si congiunge nell'oscura profezia di morte per Micòl: essi derivano da un impasto vitreo di metalli e ceneri di ossa, con una memoria biblica per Celestino: una subliminale ripresa, e se non subliminale, tuttavia non dichiarata, di quei passi dell'Antico Testamento dove appaiono congiunti latte e formaggio, *Deuteronomio* 32, 14; *Giudici* 5, 25; II *Samuele* 17, 29, dove ritorna anche la parola "crema", che riporta circolarmente al forno crematorio.

Il sogno si conclude con l'immagine della "marea lagunare [che] stava rapidamente montando", e gli avrebbe impedito di andarsene furtivamente dalla camera. Venezia è la città dove Micòl studia all'Università di Ca' Foscari, dove va a caccia dei lattimi, "usciva in Calle XXII Marzo a caccia di lattimi"¹²; la città dove era andata all'improvviso, sfuggendogli, per "tirare il collo alla tesi" sulla Dickinson, mentre intanto, per una crudele simmetria, lui frequenta quotidianamente la biblioteca del padre di lei, il professor Ermanno, per finire la sua tesi su Panzacchi. Venezia è la città-anima della quale Celestino è geloso, perché è geloso della libertà di lei. Venezia, evocata nel sogno, il giorno dopo compare nella strategia del racconto, Micòl è andata là, senza dirglielo, gli è sfuggita di nuovo. Il sogno ricorda il passato e annuncia il futuro.

Il sogno dell'«albergone» risponde a quello precedente; Celestino adesso anticipa nel tempo l'inizio della *cosa* tra loro, adesso lei posticipa; lui soffre per averla sentita proclamarsi zitella, perché Micòl è una zitella, è una vergine della stirpe di Artemide, la femmina adolescente che abita i boschi, dedicata alle arti maschiline del tennis con "le sopracciglia corrugate", una zitella, che andrà zitella nella camera a gas senza esser passata dalla camera nuziale. L'inquietudine di lui per l'acqua alta del sogno di prima ora diventa quella di lei nel nuovo sogno: lui non può cadere imprigionato nella prigione di lei; sarebbe forse la salvezza portarla fuori dal giardino, via dalla *magna domus*

¹⁰ *Ivi*, p. 505.

¹¹ *Ivi*, p. 432.

¹² *Ivi*, p. 424.

cemeteriale. Lui proverebbe ad attirarla fuori dal suo sortilegio pericoloso, ma lei, che nemmeno voleva ammettere lui nel *sancta sanctorum* della sua cella, tanto più non pensa di uscirne, e insinua mire carnali da parte di lui: trovare una camera nuziale al Brun, al Baglioni. Micòl poteva essere la piccola Emily, la poetessa vergine, reclusa nella camera del secondo piano di un'altra *magna domus*, l'*homestead* di 280, Main St. Amherst, Massachusetts; Celestino non l'ha liberata dalla prigione del suo paradiso, ha però avuto miglior sorte del facondo Panzacchi nelle belle lettere.

Il giorno dopo, il sogno riappare degradato nel racconto. Celestino fa una corsa a Bologna per questioni di Università. Ritornato a casa, la sera la cerca per telefono; gli risponde Alberto, il fratello, lo informa che è partita all'improvviso per Venezia; anche lei per faccende universitarie. "Micòl era partita nel primo pomeriggio per Venezia"¹³. Celestino inventa lì per lì a bella posta ad uso di Alberto di essere passato a Bologna in via dell'Oca, "ho trovato perfino il tempo di dare un'occhiatina in via dell'Oca"¹⁴, dove "esiste una delle... pensioncine per famiglia più celebri d'Italia"¹⁵. Capisce subito di essere incorso in una deplorabile grossolanità, come talvolta anche suo padre, specie nell'impari confronto con i Finzi-Contini. È mosso alla vendetta contro il desiderio che serpe in lui e contro il nuovo abbandono da parte di lei, che non conosce desiderio.

Bassani toglierà la sua firma al soggetto del film che De Sica aveva tratto dal suo romanzo, un gran bel film del resto. La ragione più forte poté ben essere quella di aver mostrato Micòl, Dominique Sanda, tra le braccia del Malnate, Fabio Testi. Rotto il sortilegio, dispersa l'ambiguità. Celestino che sospetta, che indugia e sempre sbaglia; il dubbio del lettore sui misteri di Micòl: il Malnate? Doveva restare una vergine sacrificale questa Micòl, così bella, così colta, raffinata, elegante, e presa ancora intatta dalle belve naziste. Con lei morirà l'infinita promessa della bellezza, una bellezza intangibile, che non si può fecondare, perché è essa che feconda. Resta rattrappita nell'*amor de lonh*, nel lontano della morte. Nella storia, nei sogni, nell'altra Storia più grande e rovinosa, la morte ha posto con cura le sue uova.

È il tempo ad essere protagonista in questa parata di sogni, e lo è anche nell'*Airone*, quello che Bassani giudicava il suo capolavoro, forse proprio per come è ordito, così perfettamente, sul filo quasi dell'ossessione, insistita non solo nella storia, ma fatalmente e fino alle conseguenze più gravi nel sogno di

¹³ *Ivi*, p. 437.

¹⁴ *Ivi*, p. 435.

¹⁵ *Ibidem*.

Edgardo Limentani. Nei sogni il tempo non è più lineare, è contraddittorio, si rivolge anche all'indietro, recupera coincidenze.

La storia di Celestino e Micòl ritorna in ciascuna delle sequenze del sogno, simile a se stessa, eppure quanto variata: incurvata verso la melma dei desideri, che rigurgita minacciosa nella "marea lagunare". Ma la storia continua anche dopo il sogno, indirizzata dai germi profetici che nel sogno si erano oscuramente rivelati. C'è dunque una storia, le sue cinque complicazioni oniriche, il resto della storia: ciascuna fase ricombina una sorta di nucleo mitico, intramato di ragioni simboliche e di pensiero consapevole. Quel nucleo, quelle ragioni e quel pensiero riconoscono come loro intima sostanza la presenza risolutiva della morte. Nella storia di prima dei sogni, in quella di dopo; e più chiaramente nelle immagini offuscate dei sogni, si rivela la ferita dove la morte si insinua.

Una ferita cosmica, individuata in un tempo certo, il 1938 delle leggi razziali, una ferita che Bassani vuole si individui attraverso la sua arte in un amore interciso, nella giovinezza assassinata, nella coscienza superstite. Servono nomi e cognomi, e un testimone-responsabile di questa individuazione. Manca ancora un'ultima cosa: l'impossibilità del ricongiungimento in Micòl del testimone con il protagonista. Bassani rivendicava di essere stato in galera perché antifascista, non perché ebreo. Bassani non scrive un rendiconto anodino di crimini feroci, entra nel cuore di chi li ha patiti, nel suo. Bassani ha ripetuto come Micòl fosse una proiezione di sé, (si avvaleva per dirlo della formula di Flaubert, "madame Bovary c'est moi"); ma questa proiezione, una volta passata nell'arte, non può più ricongiungersi con lui: la figura di Micòl, dell'anima ebraica, alto borghese, colta, raffinata, elegante, spirante un luminoso chiarore: occhi celesti, capelli biondi quasi canuti, si perde nel per sempre della morte, è in quel per sempre che nasce tragicamente il per sempre dell'arte. Così l'arte diventa un fatto morale; non sconfiggerà la morte, l'oltrepassa; e ricorda; come nei versi di Kriton Athanasulis, secondo la traduzione di Filippo Maria Pontani, "e ricorda. Quest'ordine ti lascio. / Ricordare vuol dire non morire".

Il *Giardino* di prima del *Giardino*, due pagine che Bassani pubblica sul «Caffè politico e letterario» nel febbraio del 1955, con il titolo *Il giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto)*, conteneva già il nucleo del romanzo e di tutta l'opera. Il tempo ne è ancora il governatore. In questo abbozzo, siamo in "quell'estate del '40"¹⁶, la brigata lascia forzatamente il Circolo del tennis, Eleonora d'Este, e si ricovera nel giardino dei Finzi-Contini. Il protagonista aveva allora un nome: si chiama Sandonnino, è un ingegnere che viene da Milano,

¹⁶ *Ivi*, *Notizie sui testi*, p. 1768.

per prendere servizio in una fabbrica di gomma sintetica. Abita in una zona nuova della città, in una palazzina Novecento, da dove si vede Ferrara, “laggiù, tutta chiusa nella cerchia antica delle sue mura arrossate dal tramonto”¹⁷. Le mura circondano la città, altre mura ancora circondano il giardino; riuscire ad entrare nel cuore del giardino è entrare nel cuore nascosto della città: “era davvero il cuore della città – aveva pensato a questo punto Sandonnino – il suo bruno cuore di mattone e di edera, a donarsi e ad aprirsi in tal modo al forestiero, all’estraneo”¹⁸. Micòl è anche Ferrara. Adombrata nella primitiva idea della copertina, che Bassani aveva pensato per l’edizione del *Romanzo di Ferrara* nella figura della *Temperanza* affrescata in casa Minerbi, una donna che tiene nelle mani la città; poi Bassani cambiò idea¹⁹.

Il “giovane ingegnere” incontra così Alberto, “un tipo bruno, pallido, dalle guance sporche di barba, nemmeno tanto più ragazzo, a dire la verità: sui trent’anni, anzi, con un inizio di calvizie in cima alla fronte: e i suoi pantaloni lunghi, di flanella color crema, s’intonavano benissimo al campo di terra battuta bianca”²⁰. L’intonazione è già quella giusta: rallentata, rotta dagli incisi, spento ogni soprassalto nel suo andamento testamentario.

C’è anche quella che sarà poi Micòl, e che qui non ha ancora nome; lei e Alberto appartengono ad un tempo irreali, sono in un’altra vita, sembrano come “le vecchie cartoline di quasi cento anni fa” della *Passeggiata prima di cena*; qui colti come in una vecchia fotografia, che ferma per sempre nel passato quell’istante: “a osservar lui, e la sorella in sottana di là dalla rete di mezzo, e i capelli di lei raccolti in nodo pesante sulla nuca, pareva davvero di trovarsi davanti ad una fotografia d’album dei primi anni del secolo, tra il ’10 e il ’15”²¹;

¹⁷ *Ivi*, pp. 1768-1769.

¹⁸ *Ivi*, p. 1769. L’ingresso è laborioso: viene varcato “un primo portone massiccio, severo, velato negli angoli superiori da lievi brandelli di ragnatele; e poi, di là da questo, un portico che metteva, lungo e stretto come un tunnel, in un piccolo cortile interno; e poi, ancora, un secondo portone, al quale in distanza, attraverso l’aria ottenebrata dai rampicanti che fasciavano d’ogni lato le mura, li aveva attratti il quieto brillio di due grosse maniglie d’ottone”. Gli “e poi”, le virgole monorematiche, il primo e il secondo portone, creano l’aura del luogo incantato, ma che è anche l’aura del sortilegio che imprigiona i Finzi-Contini nella tomba monumentale della Magna Domus, contrappunto delle tombe etrusche di Cerveteri, che hanno aperto il romanzo.

¹⁹ Sulle questioni che legano Bassani alle arti figurative, imprescindibili gli studi di Gianni Venturi, *Giorgio Bassani e l’ermeneutica del vedere. Nuove ipotesi*, in «Letteratura e Arte», vol. 8, 2010, pp. 255-283 e *Le tecniche del vedere nell’opera di Giorgio Bassani*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a c. di R. ANTognini e R. DIACONESCU-BLUMENFELD, LED, Milano 2012, pp. 477-498.

²⁰ *Ivi*, pp. 1769-1770.

²¹ *Ivi*, p. 1770.

anche lo spazio è diverso, sembrava che fossero dislocati nell'Inghilterra degli "anni precedenti alla prima guerra mondiale"²².

Compaiono già necessarie le distinzioni capitali tra spazi e tra tempi, anche se si rivela una consonanza sinusoidale tra il sistema del tempo e quello dello spazio. C'è anche l'enigmatica figura prelogica, il testimone con gli occhi difformi, l'idolo muto e disumano, oscuro e infero, che sorveglia il giardino e tanto più i sogni: "era comparso un gigantesco cane danese, grigio pezzato di bianco, il quale, rigido sulle grandi gambe come una statua, li aveva guardati a lungo, impassibile, coi suoi due occhi di diverso colore"²³; "Jor, Jor!"²⁴. Jor anticipa e sostituisce il suo correlativo nel romanzo, il tuttofare Perotti: Jor, guardiano della soglia nel regno delle anime, conduce i nuovi venuti attraverso un labirintico cammino che sa d'iniziazione, e li porta nell'altro tempo dei Finzi-Contini: "in assenza d'ogni altra guida, era stato comunque affidandosi a quella dell'animale che indolente e solenne procedeva nel buio dinnanzi a loro, se da ultimo, attraverso un vero labirinto di scale, scalette, umidi passaggi terrosi, depositi di legna accatastata per l'inverno, tenebroso scantinati in fondo ai quali s'indovinavano, più che non si vedessero, le moli nere delle caldaie, eran riusciti finalmente a sbucare nel grande giardino soleggiato della casa"²⁵. Jor, guida preumana nel buio delle caldaie, nei depositi dell'inutile legna per un inverno che non verrà mai per i Finzi-Contini; totemica presenza nell'orto segreto, inaccessibile. In sontuosi incantamenti e perigliose fatagioni della sintassi, la prosa ha un andamento vasto, wagneriano. Non sarà neppure disillusione l'apparir del vero: la forza del romanzo sta nel suo inizio, quando il giardino e i suoi abitanti sono già stati violati.

Il Bosco Eliceo

Sporse un braccio a spegnere la luce, si girò sul fianco destro, sbadigliò fino alle lacrime. E quasi subito, col consenso improvviso di tutto se stesso, ebbe coscienza che il cervello gli si annebbiava, che prendeva sonno, che sognava. "Sognava di trovarsi ancora una volta su per le scale del *Bosco Eliceo*, e ancora una volta saliva, gradino dopo gradino, avendo per meta il secondo piano. Che cosa là di sopra ci andasse a fare non era chiaro. Andava su, semplicemente: e senza fatica, anzi con strana, misteriosa leggerezza. Scuoteva la testa. Un

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 1769.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

attimo prima, giù da basso, Bellagamba gli aveva proposto ammiccando di farlo trasportare in barella da un paio dei robusti giovanotti che aveva reclutato come camerieri nelle campagne circonvicine (ne teneva una, di barella, proprio nell'ingresso, uguale identica a quelle, col telo di canapa ruvida, in uso all'Arcispedale Sant'Anna di Ferrara per trasportare i malati gravi da un padiglione all'altro): neanche se lui fosse stato impedito nelle gambe, sofferente di cuore, o peggio. E invece macché. Agile, tranquillo, lui montava su per le scale come spinto per di dietro da un vento favorevole, come se avesse le ali. Non era notte e nemmeno mattina presto. Attraverso l'oblò che sormontava il primo tratto di scale, il cielo appariva di un azzurro intenso e soleggiato. Erano le due, le tre, di un bel pomeriggio di tarda primavera: maggio, giugno. L'ora dell'immediato dopopranzo.

L'albergo era pieno di gente. Benché lungo le scale non ci fosse anima viva, fuori da ogni camera rispondente sui due corridoi del primo piano, davanti ad ogni porta, si vedevano esposte l'una a fianco dell'altra in ordine perfetto, alcune illuminate da obliqui raggi solari, due paia di scarpe: un paio da uomo e un paio da donna. Quante scarpe, mio Dio! Però non c'era da meravigliarsene. Anche a non aver fatto caso a tutte quelle scarpe in fila, era chiaro lo stesso che il ristorante del pianterreno serviva soprattutto a coprire ciò che accadeva lì di sopra, al primo piano come al secondo. Ciascuna camera dell'albergo, affittata a ore, nascondeva una coppia. Venivano in macchina da tutte le parti, perfino da Milano. Parlavano, conversavano, bisbigliavano, chiusi a due a due nelle camere avere di spazio, ognuna col suo gramo lavandino di maiolica, nuovo di zecca eppure già tutto scrostato, col suo *bidet* di ferro, coi suoi traballanti mobilucci di compensato color paglia, coi suoi miseri, sbilenchi scendilette, con la sua smorta illuminazione centrale. E bastava tendere appena l'orecchio per cogliere come una specie di brusio, di ronzio, tra l'alveare e l'opificio, che percorreva segretamente l'intero stabile, da parete a parete, da piano a piano. Ma ecco, alle sue spalle, il suono di un oggetto metallico caduto tintinnando su un gradino lo faceva trasalire, volgere indietro di scatto. Sul pianerottolo inferiore, quello del primo piano, si trovava la stessa donna in *tailleur* scuro che a partire dal momento che lui era entrato nella sala da pranzo fino a quando, un paio di minuti fa, ne era uscito, non aveva mai smesso di guardarlo. Accosciata in vestaglia e ciabatte a raccogliere la chiave sfuggitale di mano, lo fissava con la solita insistenza, girando la testa di tre quarti. Non era più tanto dipinta, anzi non lo era affatto. Sorrideva e lo fissava: molto più giovane, ora, all'apparenza, molto più ragazza. Infine si rialzava, con la chiave in mano. E senza staccare gli occhi dai suoi, tirava fuori la lingua e cominciava a passarsela sul labbro superiore.

Non se ne scorgeva che la punta. Ma da quel poco gli pareva di potere indovinare che fosse grossa e corta, bestiale nella forma non meno che nel colore, che era di un rosso vinoso, bluastro. Si trattava indubbiamente di una del posto, magari di una contadina (neri e lustri, anche i suoi occhi assomigliavano a quelli di certi animali di campagna, quelli delle mucche, per esempio,

o dei cavalli): una delle tante che, assunte da Bellagamba come sguattere, in realtà venivano soprattutto adibite a divertire su nelle camere i clienti soli e bisognosi di compagnia. Cosa credeva, però, – pensava, riprendendo a salire e continuando a guardarla –, che a mostrargli la lingua in quella maniera lei potesse fargli impressione? Se lo togliesse dalla testa. A vedergliela mostrare così, la sua lingua gli faceva schifo. Schifo e basta.

Adesso, non sapeva come e perché, lui stava uscendo dal bagno del secondo piano, e lei era di nuovo là, ferma ad attenderlo davanti alla porta: questa volta in posa, appoggiata col dorso alla ringhiera del pianerottolo, e con la vestaglia raccolta intorno alle gambe in modo da dare evidenza alla grossezza delle cosce.

Gli si faceva incontro, e fissandolo in silenzio di sotto in su, si metteva a toccarlo. E lui, mentre la lasciava fare, e fiutava l'odore di anguilla arrosto che le impregnava i capelli, si diceva che doveva anche lavorarci, al *Bosco Eliceo*, e nemmeno da cameriera ma da semplice sguattera. Fra qualche secondo la voce rimbombante di Bellagamba si sarebbe levata dal buio delle scale a ordinarle di scendere da basso, di tornare al suo fornello, al suo acquajo.

“Lascia stare, dài”, provava a brontolare a un certo punto. “Cos'è che vuoi?” Continuando a toccarlo, lei scopriva in un riso i denti di sopra, grandi e radi. “Io niente.”

“Ma non vedi che non ho tempo? Fammi andare via, su, che sono in ritardo.”

“Se vuole”, insisteva l'altra, la voce ridotta ad un bisbiglio, “se vuole ci vengo io in camera sua. Che numero di camera ha?”

Dall'accento non si capiva bene di dove fosse. Non aveva detto “vengo”. Aveva detto “venghe”. Se non del ferrarese pareva emiliana. Ma “venghe”? Che fosse oriunda della bassa Italia? Sfollata da Napoli con la famiglia popolana dopo i bombardamenti del '42, e poi, per campare, finita a fare marchette in un albergo di Codigoro?

“Non ho nessuna camera. Sono soltanto di passaggio.”

“Allora può venire in camera da me. È qua di sopra, al 24. Sono brava, sa”, e tornava a mostrargli la lingua. “Vedrà come sono brava a farlo godere.”

Detto questo lo prendeva per mano, e in fretta, facendo schioccare le ciabatte contro i talloni nudi e callosi, cominciava a tirarselo dietro verso il corridoio di destra.

Sconcertato, riluttante, lui la seguiva. La mano che lo trascinava era spessa, dura, e come unta: la mano di una che sta in cucina a sgurare tegami e pignatte con la pomice. Eppure, non diversamente da quando, giovanotto, andava a casino (e Ulderico non la finiva mai di prenderlo in giro per le sue “stupidaggini”, come le chiamava lui), anche stavolta, più che dalla ripugnanza fisica, si sentiva bloccare soprattutto da una paura, quella delle malattie veneree. Senza preservativo poteva come niente prendersi uno scola, perfino la sifilide. E almeno ne avesse avuto voglia di andare a fare quello che stava andavano a fare! Ma come sarebbe stato possibile, in ogni caso, alle sette e tre quarti di mattina, e con niente nello stomaco all'infuori di un dito di caffè? Con

le buone o con le cattive bisognava che se la levasse di torno. Duecento lire, trecento. Non sarebbe venuto a rimetterci altro. Dopodiché erano in camera: lei a letto sotto le coperte, lui in piedi davanti alla finestra, dalla quale si vedevano nel crepuscolo attraversato da grandi nuvole galoppanti le medesime cose che da quella del bagno, il pollaio con le galline, il campo sportivo con le due vecchie porte contrapposte, eccetera, e la campagna piatta e sconfinata tutta attorno al paese, sullo sfondo.

Meglio che non insistesse – stava dicendole, senza girarsi a guardarla –. Lui era venuto a Codigoro non per fermarsi, ma per andare in valle, a caccia. Erano le otto. Partendo anche subito, sarebbe arrivato a Volano, dove aveva dato appuntamento a uno che l'avrebbe poi accompagnato fino ai Lungari di Rottagrande, con quasi tre ore di ritardo. Poteva rimanere, dunque? Evidentemente no.

“Non vuole che provi almeno a baciarmi?”

Che fastidio, che noia! Tuttavia si volgeva, si staccava dalla finestra, e, sbottonandosi davanti, le si avvicinava fino a portarsi col basso ventre all'altezza del capezzale.

“Cosa vuoi baciare? Non vedi come è ridotto?”

“Sei proprio a terra”, mormorava allora lei senza più toccarlo, e limitandosi a guardarlo lì, dove lui stesso guardava. “Sei proprio senza”²⁶.

Il sogno saccheggia il racconto, ne dipende completamente. Il racconto prepara il sogno e alla fine lo completa; completa anche il ciclo del *Romanzo di Ferrara*, nell'impotenza di vivere fino al punto in cui le ultime energie si indirizzano alla morte. Nel racconto, la camera 24 è quella di Limentani; nel sogno, la chiave della 24 passa nelle mani unte della sguattera meretrice; la sguattera laida del sogno è la laida donna col *tailleur* del racconto²⁷. La miserevole condizione di Edgardo è quella stessa che aveva già avuto modo costatare prima, “non era tanto l'esile zampillo incolore della sua orina che fissava, quanto, piuttosto, con una curiosità, una sorpresa, e un'amarezza mai provate prima d'allora, il membro da cui lo zampillo usciva. ‘Toh’, sogghignò. Grigio, misero, da niente, con quel segno della circoncisione, così familiare e insieme così assurdo... Non si trattava che di un oggetto, in fondo, di un puro e semplice oggetto come tanti altri”²⁸.

Lo strumento che infonde la vita muore nel grigio niente. Come l'airone. Esistenze ormai morte, oggetti scoloriti. In albergo si vede nello specchio, come si vedrà anche il signor Buda, “dal fondo della stanzetta la specchiera verticale dell'armadio color paglierino gli rimandava l'immagine di se stesso

²⁶ *Ivi*, pp. 802-806.

²⁷ *Ivi*, p. 799.

²⁸ *Ivi*, p. 794.

in piedi, a fianco della porta: un'immagine lontana, appena accennata. Quasi fosse in procinto di dissolversi"²⁹. Si vede sulla via del dissolvimento.

Nel sogno, crede di esser pedinato da una donna, vorrebbe sbarazzarsene, aspetta. Poi rompe gli indugi, esce dalla camera per mandarla via con qualche soldo, non c'è nessuno. Rientra, si mette a letto, e sogna. La donna riapparirà nel sogno; nel racconto la presentiva.

Limentani non ha più nessuna vita, se mai ne abbia avuto; eunucato, rientra nella grande madre: la morte, che gli era poco prima apparsa, quando sulla barena fa la posta agli uccelli, acquattato in una botte, per ucciderli, ma non spara, "era un po' sempre come se stesse sognando. [...] Niente più gli appariva reale"³⁰. Sta già in un altro mondo. Non corre che un'esile differenza tra la vita e il sogno: l'una e l'altro compagni nell'abbandono alla morte. Ad un tratto, mentre gli uccelli cadono a decine per i colpi di Gavino, che è appostato nei pressi, passa una folaga, "gli era sfrecciata a lato vicinissima col sibilo di un proiettile"³¹: macabra ironia la condensazione tra la preda e il proiettile. E profezia. "Come può succedere soltanto negli incubi, in un attimo [...] lui era riuscito a vedere tutto, a notare tutto, e a tutto pensare"³². Ironia da incubo. Gavino la colpisce. Un'altra condensazione si prepara: all'una del pomeriggio, appare un airone. "Con quella sua andatura goffa, lentissima"³³, "sarebbe stato in grado di tirarlo giù come niente"³⁴. "Che stupido, esclamò dentro se stesso. Aveva proprio l'aria di uno che [...] finisce dà e dà col cacciarsi nei pasticci da solo"³⁵. Ripensa ad una frase di pocanzi, quando un altro airone era passato, e si era rivolto a Gavino, "Non credo che sia buono da mangiare", disse. / 'Ha ragione', assenti Gavino. 'Sa di pesce, preciso al croccale. Ma impagliato fa sempre il suo effetto'³⁶. Il primo airone scompare in direzione del campanile di Pomposa: felice direzione, ché lo pone al riparo della fucileria di Gavino. Ma quest'altro si aggira lento e basso. Edgardo ricorda il dialogo di prima, "Impagliato fa sempre il suo effetto"; e si rammaricava di non averglielo detto

²⁹ *Ivi*, p. 800.

³⁰ *Ivi*, p. 773.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 774.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 770. Poco oltre, Gavino dice ridendo dell'airone che è fuggito, "Deve essersene intagliato". L'uso dialettale del termine 'intagliato', che sta bene nella bocca di Gavino, camuffa il suo significato sanguinario, fa rima con 'impagliato', che occorre qualche rigo prima e riappare quattro pagine dopo.

subito, a Gavino, molto chiaramente, che lui gli uccelli imbalsamati non aveva mai potuto sopportarli”³⁷. Gavino spara. L’airone viene ferito ad un’ala. Edgardo “lo guardava pieno di ansia, immedesimandosi totalmente”³⁸. L’airone raggiunge barcollando la botte di Limentani, si guardano l’un l’altro, l’airone “piegava leggermente la testa da una parte, osservandolo: incuriosito, sì, ma non spaventato”³⁹; Edgardo “ebbe modo di ricambiare abbastanza a lungo quello sguardo...”⁴⁰. Si era immedesimato totalmente.

Dopo il sogno, Edgardo rivede l’airone, dietro la grande lastra di cristallo della bottega dell’imbalsamatore,

la vetrina gli splendeva dinanzi come un piccolo, assoluto universo a sé stante, contiguo, ma inattingibile. Lo sapeva bene: c’era la lastra, in mezzo, a renderlo tale. E allora siccome la lastra, quantunque così tersa da risultare pressoché invisibile, gli rimandava qualcosa della sua immagine (appena un’ombra, è vero, però fastidiosa), allo scopo di cancellarla completamente, questa lieve ombra residua, e di illudersi che la lastra medesima non esistesse, si avvicinò ancora di più, fin quasi a toccare il vetro con la fronte, a sentirsi sfiorare il volto da un freddo più freddo di quello dell’aria della sera. // Di là dal vetro il silenzio, l’immobilità assoluta, la pace. Guardava ad una ad una le bestie imbalsamate, magnifiche tutte nella loro morte, più vive che se fossero vive. // [...] Era in grado di *capirla* davvero la perfezione di quella loro bellezza finale e non deperibile, di apprezzarla sino in fondo. // A un dato momento, per meglio cogliere il punto di verde delle piume di un germano, fu costretto a tirarsi indietro di qualche centimetro. E subito, riflesso sulla lastra, tornò a intravedere il contorno del proprio viso⁴¹.

Si vede inerte come si era visto nella specchiera del Bosco Eliceo; si riconosce tra quegli uccelli impagliati: le immagini si sovrappongono di qua e di là dalla lastra di vetro: la minuziosa descrizione e miserabile collima con quella dell’airone sulla barena. Il freddo della lastra, che separa il mondo vivo da quello morto, lo aveva attirato. Il chiodo del destino è confitto fino in fondo. Il sogno, nutrito di frammenti di realtà, lo riporta nella realtà definitiva della morte. Gli esseri diventati oggetti gli paiono belli, non è più vero che non li sopporta. È adesso che accede al proposito di diventare uno di loro.

³⁷ *Ivi*, p. 774.

³⁸ *Ivi*, p. 777.

³⁹ *Ivi*, p. 778.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, pp. 834-835.

Micòl teneva a cuore i vetri, la sua intangibilità cristallina: una vicenda oscura la infrangerà senza che la vita l'abbia consumata. Sapeva bene che, "anche le cose muoiono, caro mio. E dunque, se anche loro devono morire, tant'è, meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti sembra?"⁴². Edgardo si lascia andare. Diventerà una cosa, come l'airone impagliato. Per un ebreo lo stile conta, e molto. La sguattera era la sua morte; la subliminale orrida parvenza della morte, che si fa strada verso la coscienza.

L'airone è quello uscito dai versi giovanili di Eliot, gli ultimi due di *Hidden under the heron's wing*, *Nascosto sotto l'ala dell'airone*, nelle *Inventions of the March Hare*, *Invenzioni della lepre marzolina*. Che cosa l'amore può portare all'alba che giunga dalla notte, se non la morte? "I lie on the floor a bottle's broken glass / To be swept away by housemaid's crimson fist": "sto steso sul pavimento vetro rotto di bottiglia / domani mi ramazzerà il pugno rosso di una serva".

La Terra desolata si chiudeva con una invocazione, "Shantih, Shantih, Shantih"; pace, pace pace. La morte di Edgardo sigilla la fine dell'*Airone* (e del *Romanzo di Ferrara*). La madre di lui chiudeva il romanzo con un augurio. 'Buona notte, caro Edgardo'"⁴³.

L'Albergo Tripoli

La seconda delle *Due fiabe* (poi comprese nell'*Odore del fieno* con questo titolo comune), ambientata intorno al 1930, venne pubblicata nel 1970. Consta di due parti distinte: il breve racconto che ha per protagonista il signor Buda e, separato da una spaziatura, occupata da tre asterischi, il racconto del sogno del signor Buda. Il sogno conclude la 'fiaba', senza che si rientri nel racconto, giusta l'assenza di spaziatura e asterischi⁴⁴.

La prima parte introduce con la consueta minuzia le coordinate topiche: l'Albergo Tripoli, che è un "alberguccio ferrarese di infima categoria, equivoco [...] a pochi passi dal castello Estense"; e cronologiche: "lo si immagina in una notte di dicembre di circa quarant'anni fa, dunque all'epoca più buia del fascismo; e tardi, molto tardi, qualche minuto avanti che chiudessero"

"Le luci erano ormai state spente", quando succede qualcosa di inquietante, un brivido. "Là in fondo, la porta a vetri smerigliati venne aperta (una

⁴² *Ivi*, p. 854. *Ivi*, p. 418.

⁴³ *Ivi*, p. 854.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 862-866. Le citazioni da queste poche pagine non verranno segnalate in nota.

folata di vento umido si ingolfò nella sala vuota fino a raggiungere il banco dietro il quale sedeva il portiere di notte)". Con il vento, qualcuno che avanza; una presenza inattesa, sgradita, dall'identità indefinita, "uscendo lentamente dall'ombra, si avvicinò un uomo". L'uomo porta con sé "una grossa valigia"; non si riesce a distinguere la sua fisionomia, "aveva il bavero del cappotto tirato su, la tesa del cappello calata a nascondere gli occhi". Chiede una camera, il portiere di notte dice che non ce ne sono più. Non ha voglia di lavorare, e tanto meno in favore del disprezzabile proprietario dell'albergo. Il portiere azzarda tra sé un generico tentativo di identificazione, l'intruso annunciato dal "vento" potrebbe essere un viaggiatore di commercio, "come aria si sarebbe detto un viaggiatore di commercio". La prossimità di "vento" e "aria" promette un personaggio evanescente. Mentre si sviluppa uno scarno dialogo tra i due, il portiere "cercava con gli occhi gli occhi dell'altro, ma nascosti come erano sotto la tesa della lobbia bisunta non riusciva a vederli. Gli vedeva soltanto la parte inferiore del volto, guance e mento sporchi di barba".

La brevità del racconto rende tutto ancor più essenziale. Il particolare delle "guance e mento sporchi di barba", non solo per come è detto (reminiscenza dell'Alberto della sinopia del *Giardino*, anche lui sporco di barba), ma anche per come verrà ripreso più avanti, vale qualcosa di più di un abbozzo descrittivo. Il racconto è prolettico al sogno.

Il signor Buda, con "forte accento meridionale: calabrese, forse siciliano, chi lo sa", prega di non farlo "ritornare fuori", e sospira, "Dio degli ddèi [...] sono così stanco". Aggiunge quindi una notizia, "parto domattina con il treno delle nove". Notizia che rinforza la scansione del tempo, anch'essa ripresa tra poco nel sogno. Si può già osservare come si apra una sorta di sticomitia tra descrizione narrativa e indicazione enigmatica.

Il portiere di notte si impegna in una strategia dissuasiva, annuncia che una stanza ci sarebbe, ma "doppia", "è l'unica rimasta libera. La avverto tuttavia, che dovrà pagare vuoto per pieno". La formula, vuoto per pieno risuonerà nella memoria più tardi non ingenuamente. Ora parte una breve digressione che rivela un certo antagonismo tra il portiere, "tanto più educato e fine, e il "signor Müller, il proprietario, sempre con quel suo stecchino in bocca fra i denti d'oro, lui, sempre così volgare anche nel tratto". Il signor Buda azzarda una mossa vincente, sposta "il cappello indietro in modo da scoprire la fronte calva. Sorrideva". Accoglie con soddisfazione la proposta, non fa questioni di danaro. Accenna una smorfia, "adesso allungava le labbra come in un fischio silenzioso". Anche il fischio è destinato a ritornare quasi subito, ma sonoro. Ammiccando, porge i documenti, è compiaciuto. Ripresa la carta d'identità, il signor Buda si accinge a seguire il facchino, che intanto ha preso la valigia,

e si dispone a salire al terzo piano nella camera che gli è stata assegnata; è allora che il portiere gli chiede, “Desidera la sveglia?”; “No, non occorre”.

La camera è dotata di un calorifero, le pareti sono “chiazze di umidità”; umidità dentro, umidità fuori. “Al di sopra dello specchio [che sormonta il lavandino], una plafoniera quadrata di vetro opaco, piena fin quasi a metà di deposito”, spande in giro “una luce rossastra, da corsia d’ospedale”. Anche la camera è malaugurante. La storia viene raccontata al passato remoto, “rimasto solo, il signor Buda fece un leggero fischio, stavolta chiaramente udibile”. Dobbiamo intendere il fischio espresso come compimento del fischio prima solo accennato, che era già di soddisfazione. Il signor Buda in mezzo alla camera si vede riflesso negli specchi dell’armadio. È adesso che mormora, “La vita è un sogno”. La formula è al presente. Riapparirà anch’essa.

Si cava quindi cappotto e cappello, apre il rubinetto, si lava la faccia. Ora il racconto passa all’indiretto libero, “La vita è un sogno – pensava –. Quando mai aveva udito o letto una frase del genere? E perché gli era tornata in mente proprio adesso?” La costruzione del discorso riprende dall’interno il pensiero del signor Buda. Il quale intanto depone la valigia sul letto e ne estrae l’occorrente per radersi, “raggiunse per la seconda volta il lavandino e cominciò a insaponarsi”. Il racconto finisce qui, ritornando al passato remoto. Lo sporco di barba delle guance e del mento stanno per sparire. Buda assomigliava di più ad un signore. Incomincia il racconto del sogno, annunciato dall’immagine riflessa nello specchio.

“Dormiva il signor Buda. Sognava. Sognava di dormire... // Sognava che aveva dormito per tre, quattro ore al massimo, senza sognare”. Il signor Buda sente suonare le ore all’“orologio di piazza”, “sei lenti colpi consecutivi” e “finalmente si svegliava”. Vertiginose contraddizioni, poco prima preannunciate, frammischiano adesso vita e sogno. Dormire, sognare, sognare di dormire, sognare di aver dormito per tre, quattro ore al massimo, sognare senza sognare. Sognare “che finalmente si svegliava”.

Il signor Buda parrebbe svegliarsi, parrebbe anche che sognasse di svegliarsi: “sdraiato supino, nella stessa posizione di quando si era messo a letto, apriva gli occhi adagio. Un odore forte, acre e dolciastro insieme (inconfondibile!), riempiva la camera”. Il signor Buda accende la lampada dicendo tra sé, “bisogna davvero andarsene, filare. Anche per questo. Ma prima...” Tutto troppo strano per essere ritornati nella verità almeno verosimile della veglia.

Si alza dal letto e raggiunge l’armadio, lo apre: “alla vista del *proprio* corpo, anziché meravigliarsene faceva col capo un cenno d’assenso. Bene. Molto bene. Completamente nudo, le bianche gengive scoperte, ridotto a quel puro fantoccio e basta che *doveva* essere, sedeva appoggiando la lunga guancia nera

di barba alle ginocchia rannicchiate”. Il racconto del sogno prende l'imperfetto. Si sveglia e si trova morto? Continua a sognare e nel sogno si vede morto? Meglio. I tempi verbali corroborano questa più ragionevole condizione. E c'è una prova, quella della barba. Prima di andare a letto, si era rasato; il cadavere non è rasato. Il signor Buda continuava a sognare.

Ci sono tre parole in corsivo, *‘anche’*, *‘proprio’*, *‘doveva’*. *Anche*, perché sente l'odore inconfondibile della morte, deve andarsene: la morte è andarsene; vede il *proprio* corpo morto, e ne è contento, “bene. Molto bene”: nel sogno la verità si inverte. È ridotto a quel fantoccio e basta che *doveva* essere; nel sogno si invertono anche i tempi, un giorno Buda sarà quel che dovrà essere: l'evoluzione della vita nella morte. Il signor Buda dorme, sogna di dormire, sogna d'esser desto, sogna d'esser morto, sogna di doversene andare, sa di dover morire, sa di sognare. Non è morto, se ne deve solo andare.

Sogna di essere fuori dall'albergo, non c'è anima viva, (non ci dovrebbe essere nemmeno lui, lui è morto). Tutto è deserto, appare Ferrara metafisica. Cammina “a passi affrettati” verso la stazione ferroviaria “che via via ingrandiva”; il nuovo rovesciamento ricorda l'inverso, nella vita reale sarà semmai il signor Buda ad avvicinarsi alla stazione, non essa ad ingrandirsi: ci rassicuriamo anche noi, è un sogno. Difatti, l'edificio della stazione appare “nitidissimo”, pur essendo molto lontano, “al termine del successivo rettilineo che avrebbe dovuto ancora percorrere per arrivarci”. Giunto al “piazzale antistante” la stazione, gli vengono in mente due cose: “primo, che aveva lasciato nella stanza dell'Albergo Tripoli la valigiona di fibra con dentro tutta la roba, lo strato del campionario e degli effetti personali in superficie, e sotto la stampa clandestina; secondo che non aveva pagato il conto”. Si ferma, è indeciso; “senonché, udendo in quell'attimo, così vicino da credere di trovarcisi a ridosso, a pochi metri di distanza, lo sbuffo di una invisibile locomotiva manovrante sui binari all'interno della stazione, [...] ripigliava a camminare”. I piani si compenetrano, Buda è fuori della stazione, e il treno, che è dentro, gli è quasi addosso. Lui è il treno, lui è il viaggio. Decide, “era ormai troppo tardi per tornare indietro, già ripigliava a camminare.” Cammina, senza migliore specificazione, è in viaggio. L'irrealtà del sogno è il contrario della realtà: il signor Buda non torna indietro. Continuerà la sua missione.

Il finale del sogno riprende il suo andamento contraddittorio, “Tanto più che il suo era un sogno – diceva fra sé e sé sorridendo, amaramente riconfortato –. Lo sapeva pur sognando: un sogno nel sogno”. Un sogno nel sogno in quell'altra fattispecie di sogno che è un racconto. “Il sogno di un sonnambulo; un sogno nel sogno; [...] da un sogno simile ci si sveglia di nuovo in un sogno? O era magari un sogno divino, il sogno dell'eternità e del tempo?”

come scrive Danilo Kiš sulle peste di Borges nell'*Enciclopedia dei morti*; un "sogno desto", come nella *Clessidra*.

Un sogno nel sogno come in *A Dream Within a Dream* di Poe, dove la prima delle due strofe si conclude con questa formula: "all that we see or seem / is a but a dream within a dream", con rafforzamento allitterante tra 'see' e 'seem', 'vedere' e 'sembrare'.

La collocazione topica oltrepassa il confine del racconto, è la risonanza di un altro racconto: l'Albergo Tripoli, poco prima di entrare nella seconda delle *Due fiabe*, compare in *Dietro la porta*. Può tornar utile saperne di più attraverso il racconto di Luciano Pulga, che per qualche tempo vi aveva abitato:

l'Albergo Tripoli – continuò – [...] (a prescindere dai termosifoni galoppanti a tutto vapore) [...] offriva un quadro molto preciso 'senza doratura di pillola', della vita, della vita nella sua realtà effettiva. L'avevo visto il padrone, quella specie di maiale col nome tedesco, Müller, sempre giù al pianterreno a sedere dietro la cassa del ristorante? Le coppie intenzionate a 'schiacciare un sonnellino pomeridiano' non avevano nemmeno bisogno di fermarsi a mangiare. Bastava che marciassero dritte su di lui attraverso i tavoli, e lui, pronto, offriva senz'altro la chiave. [...] Che razza di porto di mare – continuò – diventava l'Albergo Tripoli la notte! [...] Durante l'intera notte erano gemiti, sospiri, cigolii: un vero disastro, a voler dormire. [...] Certe notti nella stanza adiacente si succedevano una dopo l'altra perfino cinque coppie⁴⁵.

Lo stesso luogo letterario, più o meno simile a quello della "realtà effettiva", sprigiona un'atmosfera diversa in condizioni diverse. Ma adesso il signor Buda spicca ancora di più in quell'albergo che è un albergo a ore, un bordello.

Le linee sono tre: la realtà storica, il racconto della realtà storica, il racconto del sogno nel racconto della realtà storica. Un tragitto verso l'interiorità esistenziale, una individuazione della realtà in un destino con nome e cognome. Senza individuazione, restava solo da maledire il Fascismo, e son buoni tutti. Sentimenti ci vogliono, profondità, anima in movimento. Commozione.

La realtà. Se sia vero che i buoni storici siano cattivi romanzieri, e che gli storici romani, come pareva a Mommsen, che ce l'aveva con Tacito, siano gente "che dice ciò che meritava esser taciuto e tace ciò che era necessario dire"⁴⁶, i dati effettuali dovranno tuttavia fare la loro parte, anche se non bastano a quella ispirazione che si invoca nella trasfigurazione poetica. Agostino Buda

⁴⁵ *Ivi*, pp. 627-629.

⁴⁶ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, a c. di R. CALABRESE CONTE, M. COTTONE, F. JESI, traduzione di J. EVOLA, Longanesi, Milano 1957, vol. I, p. 25.

è realmente esistito. Siciliano di origine, era professore di filosofia e amico di Bassani; come un buon numero di testimonianze garantisce, era un attivista politico dei più decisi nel sostenere la Resistenza contro il regime fascista. Era così che la chiama Bassani, Resistenza. Il racconto, che a lui si ispira, uscito prima sul «Corriere della sera» del 17 giugno del 1970, col titolo, *La vita è un sogno*, poi riapparso nel luglio di quello stesso anno nella «Nuova Antologia» con titolo invariato, infine, nel 1972, viene compreso nella prima edizione dell'*Odore del fieno*, dove adesso porta per titolo, *Ai tempi della Resistenza*.

Buda in quella Resistenza ebbe gran parte: fu il tramite tra Aldo Capitini e Norberto Bobbio. Era in contatto con molti degli intellettuali che si opponevano al regime; tra questi, Claudio Varese, Cesare Gnudi, Carlo Ludovico Ragghianti, Antonello Trombadori, Carlo Muscetta, Walter Binni, Giovanni Miniati, Gianfranco Contini, Ugo La Malfa, Ferruccio Parri. Fu molto attivo in particolare a Ferrara e a Bologna, ma anche in tutta Italia e persino all'estero, in qualità di agente di collegamento del movimento clandestino del Liberal-socialismo; più avanti, a Ferrara sarebbe stato tra gli organizzatori del Partito d'Azione, tra i quali: ancora Capitini e Guido Calogero. Non è uno scrittore. Non è Bertolt Brecht, che deve fuggire dalla Germania nazista, per salvare sé e i suoi ideali testimoniati in opere d'arte. Le opere del professor Buda restano comprese nella sua militanza politica e nel suo insegnamento nelle scuole. Doveva andarsene, non doveva morire.

Intorno al '30, «all'epoca più buia del fascismo», era diventato oltremodo pericoloso tramare contro il regime: proprio in quell'anno fu istituita la pena di morte; venne fondata l'OVRA, la polizia segreta fascista: se quel nome fosse un acronimo, doveva voler dire qualcosa come «Opera Volontaria di Repressione antifascista»; ma pare che fosse un'invenzione di Mussolini, ricalcata su 'piovra'; venne infine creato il Tribunale speciale per la sicurezza dello Stato e la Milizia volontaria: tutti strumenti violentemente intimidatori, destinati a soffocare la Resistenza.

La realtà è ineludibile, a Bassani poi, necessaria. Era lui a dirlo: «*sapevo* soltanto in parte, conscio tuttavia fin d'allora, d'esser venuto al mondo non certo per figurare come un protagonista della Vita, ma come un testimone»⁴⁷; «la libertà è fede, religione, legata come il cristianesimo all'individuo, alla persona»⁴⁸; «credo proprio di essere uno dei pochi scrittori odierni, dei pochissimi, che usa mettere le date dentro il contenuto di ciò che scrive, rac-

⁴⁷ BASSANI, *Opere*, cit., p. 1319. Il senso del volgersi indietro sembra quello proprio del testimone, o che patisce e tramanda, come Celestino, o che solo patisce, come Micòl.

⁴⁸ *Ivi*, p. 1321.

conti o poesie che siano”⁴⁹. Bassani vuole “garantire al lettore che la Ferrara di cui gli riferisco è una città vera, certamente esistita”, pur permettendosi “anche qualche modifica nel tessuto urbano, è vero. Alcune strade, alcune piazze, ho dovuto inventarmele”⁵⁰. E aggiunge, “pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. Mi opponevo”⁵¹: si opponeva al regime come anche “a quella letteratura, da cui d’altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava. [...] Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle”⁵². Lo diceva ad Anna Dolfi, e l’aveva detto anche ad Ennio Cavalli, “come poeta in versi e in prosa, non posso raccontare delle balle, devo dire sempre la verità. L’ho imparato da Montale e da Morandi”⁵³; e ancora, “io credo nella realtà spirituale come unica realtà [...] ci credo sul serio”⁵⁴; “ho scritto e riscritto allo scopo di dire, attraverso l’opera mia, la verità. Tutta la verità”⁵⁵.

È proprio la realtà a voler essere interpretata attraverso il racconto; e non c’è di meglio che un racconto in prosa, ma con intenzioni sempre poetiche; un racconto che interpreta la storia ed è interpretato dal sogno. Un tragitto verso una consapevolezza più fonda, fin là donde nascono i sentimenti oscurati dall’istinto, e si stringono i nodi del destino. Un progresso che tocchi l’essere, ma senza evaporare nelle astrattezze, che insieme diventi universale e rimanga individuale. Una filosofia degli opposti, come quella di Eraclito, una metafisica interna, come quella di Montale, di Morandi e, curiosa assenza, di de Pisis (oltre a tutto, Bassani abitava il palazzo di Cisterna del Follo, 1, che era stato dei de Pisis).

In un recente scritto di un autore che è bello non rivelare, si perpetrano detrimenti umoristici. Il nome del signor Buda, pur riconosciuto come individuo esistente, si dice che potrebbe anche valere quale allusione al buddismo; del sogno, se ne rende una ricapitolazione infedele, il corpo morto nell’armadio diventa uno scheletro con la barba, a simboleggiare la paura: “The following part of the story describe a dream within a dream, in wich the narrator sees himself having an out-of-body experience as a skeleton in a closet, which

⁴⁹ *Ivi*, p. 1322.

⁵⁰ *Ivi*, *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, p. 1342.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ E. CAVALLI, «*Dei paesi tuoi*», Maggioli, Rimini 1984, p. 23.

⁵⁴ BASSANI, *Opere*, cit., p. 1348.

⁵⁵ *Ibidem*.

seems symbolize the fear of exposure. [...] The story ends as he awakens and is only bitterly conformed by the knowledge that was dreaming”.

Il racconto. Il racconto è già di suo una visione notturna, ellittica e analogica. Vi regna un’atmosfera sospesa, oscuramente minacciosa, come stesse per accadere qualcosa di imponderabile. Il sogno si annuncia ancor prima di incominciare; ci se ne accorgerà a ritroso. I presupposti del sogno venivano dichiarati secondo una gradazione di per sé significativa, che dall’esterno muove verso l’interno, come segnalano i verbi che concludono le due pericopi, “la vita è un sogno, mormorò”, “la vita è un sogno – pensava”, il transito dal mormorare al pensare, dal passato remoto all’imperfetto (dalla cosa accaduta una volta a quella che sta per accadere di nuovo, e infine il racconto dell’ingresso nella mente del signor Buda attraverso il discorso libero indiretto), tutto collima verso la discesa nei fondali limacciosi dell’immaginazione. La reminiscenza essenziale, che sta al fondo del racconto, viene ripresa nella ripetuta e precisa allusione all’opera di Calderón, *La vita è un sogno*. Era persino assurda a titolo nelle due edizioni iniziali del ’70 e del ’72.

Bassani leggeva *La vita è un sogno* nella traduzione di Fernando Carlesi, e ne manteneva il titolo, che pure si discostava seppure di poco dall’originale spagnolo, poi più felicemente ripreso e invalso nell’uso anche in italiano, *La vita è sogno*. Questa edizione si conserva presso la Biblioteca di Codigoro tra i circa millecinquecento libri che furono nella sua biblioteca (altri cinquemila saranno presto disponibili presso casa Minerbi a Ferrara, grazie al lascito della professoressa Portia Prebys)⁵⁶.

Per decifrare un sogno ci vuole: un sogno un sognatore un analista; qui manca tutto, anche il sogno, perché quello del signor Buda è un sogno inventato: bisognerà di forza restare nel racconto e seguire a ritroso la sua costellazione nell’*anima mundi*. Il sogno del signor Buda è il più interessante di tutti quelli scritti da Bassani, perché, non solo ricombina nel sogno la storia, ma impone una amplificazione di risonanze che pescano molto indietro. Principiando dall’indizio ineludibile, che rimanda a Calderón. Sarà necessario scongiorare uno scacco più grave, accontentandosi di aloni magari sorprendenti, ma che parrebbero non peregrini. La salvezza sta nel punto d’arrivo, che è Bassani e la sua letteratura.

⁵⁶ Il catalogo è curato da M. RINALDI, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Guerini e Associati, Milano 2004. CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro*, introduzione di M. CASELLA, scelta e traduzione di F. CARLESI, Sansoni, Firenze 1946. Per una ricognizione degli scritti di e su Bassani, è indispensabile l’opera monumentale in due volumi di P. PREBYS, *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, e *La memoria critica su Giorgio Bassani*, Edisai, Ferrara 2010.

La rilettura della *Vita è un sogno* non sembrerebbe solo obbedire all'indizio manifesto, ma tentare di restituire almeno in parte un contesto più largo, regredendo per cerchi concentrici ad altri contesti, uno quasi certo, un altro incerto, ma autorevole di diritto.

In Calderón, l'equazione-dissidio tra vivere e sognare reggeva le fila del disegno generale, "per noi tutti, quanti viviamo, vivere è sognare"⁵⁷; donde discende un'antitesi, "sebbene tu ti creda desto, forse stai sognando"⁵⁸; l'antitesi confonde: "in tanta incertezza tra la vita e la morte non so quel che sia peggio"⁵⁹; acquisito un depotenziamento dell'io, si affaccia un sistema antinomico, "non c'è molto da meravigliarsi che, ridotto in questa miseria, sogni da sveglio se dormendo veggo"⁶⁰, dove ciò che parrebbe sulle prime usato concettismo, tuttavia si carica di risonanze che significano; il culmine è in quel verbo, "veggo"; la veggenza ricomparirà in una possibile fonte lontanissima in secoli e quadratura intellettuale. Dalla continuità che lega vivere e sognare deriva un salto ermeneutico, fondato sull'analogia e la dismissione del procedimento logico, "il vivere è già un sognare; e l'esperienza mi insegna che l'uomo mentre vive sogna d'essere quel che è, finché non si sveglia"⁶¹, dove il sogno parrebbe inchinarsi a commento della realtà effettiva; una ricombinazione di tracce mnestiche, come dicono gli psicoanalisti. Poi però i sentieri divergono, Calderón vuole una risposta morale e teologica: ha condotto studi severi presso i Gesuiti di Alcalá de Henares, pretende che anche i sogni obbediscano ai buoni precetti, "realtà o sogno, quel che importa è d'oprar bene; se è realtà, perché è realtà; se no, per acquistare amici per quando ci sveglieremo"⁶². Il problema, così come per il suo contemporaneo Emanuele Tesauro, nell'*Edipo*, è quello del libero arbitrio: Tesauro si misura col mito greco attraverso Seneca, risalendo a Sofocle; Calderón riflette sull'influsso degli astri, donde il catechetico, "chi si sforza di vincer la propria sorte, deve farlo con giudizio e moderazione"⁶³; il fine doveva essere per forza moraleggiante, "il mio valore anela ormai a grandi vittorie la più grande deve essere intanto quella di vincer me stesso"⁶⁴. Sotto questo aspetto vien fuori una spenta adeguazione etica tra realtà e sogno, "sto sognando e [...] voglio agir bene, perché le buone azioni

⁵⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro*, cit. nella nota precedente, p. 29.

⁵⁸ *Ivi*, p. 39.

⁵⁹ *Ivi*, p. 15.

⁶⁰ *Ivi*, p. 53.

⁶¹ *Ivi*, p. 54.

⁶² *Ivi*, p. 63.

⁶³ *Ivi*, p. 80.

⁶⁴ *Ivi*, p. 81. Si conserva la punteggiatura originaria.

non si perdono nemmeno in sogno”⁶⁵; l’esito è il prevedibile disprezzo della vita terrena per raggiungere la vita dello spirito, “che è mai la vita? Un delirio. Che è mai la vita? Un’illusione, un’ombra, una finzione. E il più grande dei beni è piccolo, perché tutta la vita è un sogno, e i sogni non son altro che sogni”⁶⁶. Insomma, salire la scala che porta nei cieli.

Poste queste distinzioni di fondo, pur nobilissime, ma che guastano il procedimento della conoscenza, perché lo si sottomette ad una teleologia soteriologica, restava tuttavia quel misurarsi con una conoscenza che non derivi da un ragionamento sillogistico. Era questo che interessava Bassani, una questione di conoscenza, posta nel sistema di pensiero della letteratura. Ma almeno in un punto interessa anche a Calderón, che va a toccare l’ordinamento del cosmo greco, come per l’appunto Tesauro circa trent’anni dopo.

La vita è un sogno potrebbe venir compendiata da due dei titoli di Calderón, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, e, *Sueños hay que verdades son*. Quel che s’è riepilogato lascia intendere che l’impresa cui si sottomise Calderón non fu solo protrettica, didascalica e ammonitrice. Si misurò anch’egli col mondo greco, ma questa volta era Eraclito. Un passo nella *Vita è un sogno* si segnala per la sua riluttanza a lasciarsi facilmente comprendere, così raddensato com’è. Lo si potrebbe scambiare anch’esso come parte del registro esortativo, ma faremmo male ad operare un decremento della potenza di pensiero di Calderón, “e vi ha chi anela di regnare, pur sapendo che deve destarsi nel sogno della morte?”⁶⁷. Poteva pur sembrare un tentativo di dissuasione nei confronti di chi ambisca il potere temporale, ma vale di più. L’opera spalanca un abisso attraverso una formula oracolare.

L’oracolo sembra derivare dal frammento di Eraclito, D-K 21. La miglior traduzione è quella di Carlo Diano, “morte è quanto desti vediamo e quanto dormenti è sonno”⁶⁸. Che questo frammento non dovesse essere ignoto a Calderón, lo consente non tanto l’indiscutibile sua cultura classica, o il rimandare ai repertori drammaturgici, fondati specialmente su *florilegia* di *florilegia* di lacerti di cultura antica, di uso abituale presso i teatranti; quanto il suo riprendere fedelmente l’andamento del processo speculativo di Eraclito. Non si tratta di parole simili o pericopi simili, ma di un ragionamento identico. Inoltre quel frammento era testimoniato da un unico autore, che

⁶⁵ *Ivi*, p. 62.

⁶⁶ *Ivi*, p. 55.

⁶⁷ *Ivi*, p. 54.

⁶⁸ ERACLITO, *I frammenti e le testimonianze*, a c. di C. DIANO e G. SERRA, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, Milano 1980, fr. 23 (Diels-Kranz, 21), p. 17, il commento alle pp. 132-134.

non poteva mancare di interesse presso Calderón, fedele gesuita, in un'opera che altrettanto non poteva non essere considerata a sua volta un prezioso repertorio, gli *Stromata* di Clemente Alessandrino, dove il frammento figura in un contesto che a sua volta dà una semplificata decifrazione, a un di presso consonante con la profusione moralistico-cattolica delle altre formule asseverative di Calderón, cosa che autorizza a contrabbandarla: "non chiama forse anche Eraclito morte la nascita, accordandosi con Pitagora e con il Socrate di *Gorgia*, là dove dice: 'morte è tutto ciò che vediamo da svegli, come è sonno ciò che vediamo dormendo?'⁶⁹.

I due processi, secondo l'ordine del discorso, si sviluppano così:

Calderón: [dormenti], desti, sonno, morte

Eraclito: morte, desti, dormenti, sogno

Vale in entrambi i casi la coloritura dello stile; ma, se cercassimo di organizzare schematicamente le due proposizioni secondo la classe e la sua relativa predicazione, arriveremmo a questa proporzione,

desti 1) morte 3)

dormienti 2) sogno/sonno 4)

la classe è data dagli opposti che muovono la corrente della vita, veglia e sonno; le conseguenze correlate sono sempre le stesse, morte e sogno/sonno. Eraclito segnala la divisione tra classe e predicazione in modo differente, agli apici estremi, morte e sogno; i termini medi inquadrati per contiguità, secondo un esito proporzionale: la morte sta allo stato di veglia come allo stato di sonno sta il sogno (e si spiega lo sfalsamento, sogno>sonno, a cui si induce Calderón). Il quale addensa la struttura della formula al grado massimo, donde un'oscurità che va ancora oltre quella di Eraclito (e, se si pensi ad una acquisizione uditiva della battuta, come accade a teatro, e non secondo lettura, con bell'agio di devolversi a ripensamenti e schematismi, la sorte ermeneutica della proposizione, o verrà scambiata per artificio barocco, o potrà venir compresa solo subliminalmente), violando gli stentorei confini della coscienza, precipitando nell'alto, recuperata l'antinomia propria per etimologia: più in giù e del pari più su, sempre oltre i confini. Ma anche secondando la maniera contrastiva di Eraclito, che, nel frammento 49, Diano, (D-K 48), usa della stessa parola

⁶⁹ C. D'ALESSANDRIA, *Gli Stromati: note di vera filosofia*, trad. e note di G. PINI, Introduzione di M. RIZZI, Edizioni Paoline, Milano 2006, libro III, capitolo 3, 21, 1, p. 315.

per significare ‘arco, morte, e ‘vita’. Clemente tira all’interpretazione a lui più congeniale, quella spirituale. Pensa ai Marcioniti, anticipa gli apologisti cristiani, si vuole appropriare di Eraclito. Nel *Protreptico*, volta verso intendimenti morali il frammento 123, secondo Diano, (D-K 15), quello di Ade e Dioniso che sono lo stesso. Negli *Stromata*, porta l’esempio di Eraclito che persuade Melancoma a rinunciare al potere, e di Eraclito, che non accetta gli onori che Dario re di Persia vorrebbe tributargli. Esibisce insomma *exempla* commendevoli, e pare disviarsi, pur osando dirigere verso il nucleo di un’equazione che adegua gli opposti.

Il frammento del sogno e della morte è tra i più ambiti dai commentatori, innumeri le ipotesi, prevalentemente aduggiate e guastate dal pregiudizio razionalistico: che i sogni sono insensati, che la coscienza desta è l’unico bene, che si chiama pensiero solo quello logico e sillogistico, che una gabbia morale è necessaria, e via così. Gli acuti inebrianti, le prodezze filologiche degli invasati dalla *divinatio*, effluvi di arcana raffinatezza, talvolta pur smaglianti, sono di più di quel che serve. Prelibatezze da affidare a Borges, ché le disveni. Il munito e straordinario, meritorio Hermann Diels, che iniziò la grande e fondamentale opera della raccolta dei frammenti dei presocratici, poi conclusa da Walther Kranz, analizzando il frammento in questione, pensa che nella sua geometria manchi uno stato, quello di morte, e si incarica generosamente di aggiungervelo di sua mano, in greco naturalmente; Kranz non resiste alla devozione, e lo mantiene. L’umile santo, poi caduto in disgrazia e desantificato: Clemente, da parte sua inclina ad una riduzione intenzionale, la secca equazione morte – nascita. La morte è la porta per attingere la “dolce vita”, quella “eternale” e “intègra” di Dante. Calderón ebbe ben diversa tempra.

Eraclito era oracolare di suo, e ancor di più perché tramandato in frammenti. Se su di una cosa parrebbero concordi psichiatri, psicologi, neurologi e chimici del cervello, questa è la credenza che i sogni non siano che frammenti. Il frammento sull’oracolo di Delfi, il 120 Diano, (D-K 93), che dice, “il Signore di cui è l’oracolo in Delfi non dice e non nasconde: significa”, trova una traduzione migliore da parte di Pasquinelli, dove “significa” è reso con “accenna”⁷⁰, traduzione ripresa non a caso da Colli⁷¹. Che il linguaggio del Dio accenni, vuol dire che si richiede un impegno ermeneutico. Eraclito era convinto che il Dio spira nel pensiero, e se il pensiero è la manifestazione del Dio, pensare se stessi è la prima virtù: “ho indagato me stesso”, Diano, 126

⁷⁰ *I presocratici. Frammenti e testimonianze*, Introduzione, traduzione e note di A. PASQUINELLI, Einaudi, Torino 1983, prima ed. 1958, vol. I, fr. 86, p. 199.

⁷¹ G. COLLI, *La sapienza greca, vol. III. Eraclito*, Adelphi, Milano 1980, fr. 14, p. 21.

(D-K 101), scrive, rifacendo la sentenza dell'oracolo di Delfi. Nietzsche se ne era accorto: "diceva di sé, con una parola con cui si indica l'interrogare un oracolo: come se egli e nessun altro fosse il vero adempitore e perfezionatore della sentenza delfica: "conosci te stesso"⁷².

Era dunque vero che mancava la parte della morte nel frammento oracolare che è passato a Calderón? Clémence Ramnoux lo credeva pure lei, tanto da sbigottirne. Forse Eraclito stava parlando solo e proprio di chi è nella "vita primaia", da intendersi come quella irriflessa, inconsapevole, ferma, e non nella corrente della conoscenza: son molti gli iloti, "agli uomini sfugge quello che fanno da svegli, e di quanto fanno dormendo non hanno il ricordo"⁷³.

Il pensiero di Eraclito è animato da un movimento continuo dato dal *principium firmissimum* di contraddizione, grazie al *polemos*, che "è padre di tutte le cose e di tutte è re". Il Polemos, "comune ad ambo le parti"⁷⁴. Nell'*Agamennone* il Polemos è Zeus, portatore di una conoscenza superiore, anche contro la volontà degli uomini, violandone la resistenza quando sono caduti in preda al sonno:

Zeus
 stilla nel sonno davanti al cuore
 la pena degli amari ricordi,
 ed anche in chi la rifiuta, saggezza s'insinua,
 beneficio prepotente dei numi
 assisi sulla tolda del cielo⁷⁵;

come ripete anche nelle *Eumenidi*,

nel sonno l'anima ha bagliori di pupilla
 e una vista tolta ai mortali nel fulgore del giorno⁷⁶,

che parve fonte di Cicerone, che nel *De divinazione* scrive, "quando, dunque, nel sonno l'anima è sottratta all'unione col corpo e al contagio che ne deriva,

⁷² F. NIETZSCHE, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, prima trad. it. di E. SOLA, Edizioni Athena, Milano 1928, p. 66.

⁷³ ERACLITO, *I frammenti*, cit., 2, p. 7, commento alle pp. 89-109.

⁷⁴ *Ivi*, 15 e14, p. 13, Crisippo, ritornando ad Eraclito, chiama il Polemos Zeus, in Philodem *Über Frömmigkeit*, bearbeitet und erläutert von Theodor Gomperz. Erste Abteilung: Der Text (Herkulanische Studien. Zweites Heft. Leipzig 1866, p. 81.

⁷⁵ ESCHILO, *Agamennone*, nelle *Tragedie*, Prefazione e traduzione di C. CARENA, Einaudi, Torino 1966, Parodo, strofa III, p. 212.

⁷⁶ ESCHILO, *Eumenidi*, *ivi*, Prologo, p. 322.

allora si ricorda del passato, scorge il presente, prevede il futuro: ch  il corpo del dormiente giace come quello d'un morto, mentre l'anima   desta e viva"⁷⁷.

L'andamento del sogno del signor Buda si ritma sulle giravolte di pensiero, simili ai "contrari dissimulati" che sono in opera nell'interpretazione di Clemente⁷⁸. Nel sogno del signor Buda ferve un sistema dove gli opposti sono necessari entrambi, contro il primato di uno qualsiasi di essi, in favore delle immagini oniriche alla presenza della ragione, mantenendo e l'una e le altre. Anche Eraclito teneva insieme gli opposti attraverso un pensiero analogico, come accade ai poeti.

La contraddittoriet  presiede al sogno del signor Buda, tanto all'inizio del racconto, "dormiva il signor Buda. Sognava. Sognava di dormire... // Sognava che aveva dormito per tre, quattro ore al massimo, senza sognare. E che finalmente [...] si svegliava"; quanto alla fine del racconto e del sogno, "tanto pi  che il suo era un sogno – diceva fra s  e s  sorridendo, amaramente riconfortato –. Lo sapeva pur sognando: un sogno nel sogno". Questo sogno ha coscienza di s  e della realt .   un sogno che porta il ricordo della realt  e presiede al futuro della realt ;   uno di quei sogni che Manselli⁷⁹ chiamava "declaratori", un sogno profetico.

Un sogno veridico, che esce dalla porta di corno, seguendo Virgilio nel VI dell'*Eneide*, che dipende dal IX dell'*Odissea*. I sogni veridici giungono all'alba: "(dan, dan, dan, dan, dan, dan; l'orologio di piazza aveva battuto uno dopo l'altro sei lenti colpi consecutivi...)". Se resti, muori, gli dice il sogno, invertendo i tempi, e mostrandogli l'*eidolon* del suo cadavere; che Buda considera con piacere, perch  se lo vede, non lo  . Morire poteva esser morire nel corpo, ma anche nello spirito. Il destino del signor Buda   di essere un uomo in fuga, immerso nella corrente dell'agire.

Il conflitto   l'origine del pensiero antinomico, vegliare dormire morire vivere, e ciascun d'essi trovare in s  un'opposizione. Tutto verit  e tutto apparenza insieme. Tra i due poli, entrambi sempre necessari, v'  tuttavia una priorit  almeno temporale? Il grumo inestricabile confonde ancora nel suo porre in continuo scambio parvenza e realt , senza assegnare primati, perch  sono entrambe necessarie.

⁷⁷ CICERONE, *Della divinazione*, a c. di S. TIMPANARO, Garzanti, Milano 1988, libro I, XXX, 63, p. 53.

⁷⁸ E. ZELLER – R. MONDOLFO, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, parte prima, vol. IV, a c. di R. MONDOLFO, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 322.

⁷⁹ R. MANSELLI, *Il sogno nella tradizione medioevale*, in *I sogni nel Medioevo*, a c. di T. GREGORY, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, p. 224.

I soliti repertori drammaturgici, ricalcati su detti e fatti memorabili dell'antichità, avranno potuto accompagnare Shakespeare nel maneggiare il sogno? Calderón avrà letto Shakespeare⁸⁰?

La prima edizione delle opere teatrali di Shakespeare risale al 1623, quando Calderón aveva ventidue anni. Ma non è tanto questo che conta, delle recite se ne ha conoscenza ben prima della loro raccolta in volume. Qui in ogni caso tutto converge in Bassani, e Bassani conosceva magnificamente il teatro greco, Shakespeare e Calderón. E dal 1957 al 1968 ha insegnato Storia del Teatro all'Accademia d'arte drammatica "Silvio D'Amico" di Roma⁸¹, tenendo corsi su tutti i maggiori autori, principiando da quelli greci classici. L'intenzione è ancora quella di cercare all'indietro coincidenze, non per dare spiegazioni causali, ma per collaborare ad un'addizione sincronica. Jung l'avrebbe chiamata "amplificazione", una esigenza di costellare il presente nell'antico, che è stata poi quella stessa che ha guidato Giorgio Colli nel lavorare alla *Sapienza greca*: invece di raccogliere solo commenti successivi ad un testo, guarda alle tracce residue del pensiero precedente.

La Biblioteca di Codigoro annovera diverse edizioni del teatro di Shakespeare che furono di Bassani, oltre a quella inglese, *The Complete Works of William Shakespeare*, edit with a Glossary by W. J. Craig, London, Oxford University Press, 1963. *L'Amleto* vi figura nella traduzione di Montale.

Il monologo di Amleto è in realtà un dialogo interiore, che pone la questione se si possa scegliere tra una vita infelice (per l'oppressione dei tiranni e gli oltraggi di fortuna) e la morte. I punti decisivi sono quelli fin troppo noti; si potrà pur ricorrere alla traduzione di Montale, anche se non serva neppure, tanto sono lapidari, "essere... o non essere", "morire, dormire... nulla più",

⁸⁰ L'imparentamento tra Shakespeare e Calderón, l'aveva intravisto tra i primi Wilhelm August Schlegel, traduttore di entrambi e tra i maggiori responsabili della rinascenza di Calderón, nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, del 1809; in traduzione italiana, *Corso di Letteratura drammatica*, versione italiana con note di G. GHERARDINI, Francesco Rossi-Romano Editore, Napoli 1859, Lezione XVI, pp. 293-297; la sua influenza risalta presso H. ULRICI, *Ueber Shakespeare's dramatische Kunst und sein Verhältniss zu Calderon und Göthe*, bei Eduard Anton, Halle 1839, cap. V, *Calderon und Göthe in ihren Verhältnisse*, pp. 506-554, in particolare, le pp. 548-554; questo testo è in caratteri gotici, potrà riuscir più semplice la trad. inglese, ID., *Shakespeare's Dramatic Art and his Relation to Calderon and Goethe*, Chapman, London MDCCCXLVI, cap. V, *Calderon and Goethe in their relation to Shakespeare*, pp. 464-512, in particolare le, pp. 509-512.

⁸¹ Notizie sui corsi tenuti nei vari anni e testimonianze in G. VANNUCCI, *Giorgio Bassani all'Accademia d'arte drammatica*, Bulzoni, Roma 2010.

“morire, dormire; dormire, sognar forse”⁸². Il dilemma tocca tanto la realtà effettuale come quella della sua interpretazione. Nella realtà si danno due scelte: o combattere il tiranno, o uccidersi; al grado secondo, quello dell’interpretazione, il dilemma si apre in un’antitesi: “essere” o “morire”; il “morire” si dirama nel “dormire”, il “dormire” nel “sognare”. La conclusione resta nel dubbio, “forse”. Montale non si lasciò scappare l’occasione di esaltare in clausola quel “forse”, che nell’originale si nasconde invece a mezzo il verso. Il dubbio richiama ancora responsabilità ermeneutica, e morale.

Dov’è l’analogia con i problemi del signor Buda? Ma perché Buda combatte i tiranni, soggiace agli oltraggi di fortuna, ai sassi, ai dardi; forse vorrebbe anche farla finita in un modo o nell’altro. O forse no, per timore della morte, quella che rischia ogni minuto. O forse no, esulare in un paese libero. Quando si sogna morto, si vede liberato. Dopo essersi visto morto, se va via, abbandona il pesante (anche simbolicamente) fardello di documenti compromettenti, non paga l’albergo: libertà. Se i sogni siano anche soddisfazioni immaginarie di desideri latenti, sognarsi morto potrebbe peccaminosamente anche corrispondere ad una libertà persino più definitiva di quella del sonno. Se sognare di morire vorrà invece rappresentare (più pianamente sul *côté* morale, più oscuramente su quello intellettuale) una trasformazione, la trasformazione non sarebbe degna di Buda.

Qualche coincidenza corre tra il sogno del signor Buda e il monologo di Amleto; ma la coscienza di Buda, non per timore del paese della morte, né per timore del Paese infetto nel quale vive, vuole intitolarsi imprese più alte che serbino il nome dell’azione.

Più facile ancora, obbligato, il rimando alla *Tempesta*, dove si rannuvola il cielo che si apre in Calderón. Nell’atto primo, scena seconda, Calibano diceva, “allora nel sogno mi pare che le nubi si aprano e mi mostrino dei tesori pronti a rovesciarsi su di me, in maniera che quando mi sveglio, piango per voler sognare di nuovo.”⁸³. Ma il recupero d’obbligo è quello dell’Atto IV, scena I, la frase persino troppo nota di Prospero, “noi siamo della stessa sostanza di cui son fatti i sogni, e la nostra breve vita è circondata da un sonno”.

“Stuff”, solitamente viene tradotto con, “sostanza”; ma possiede altri significati, a partire da “stoffa”, “trama”, “ordito”, “bazzecola”. La questione si

⁸² E. MONTALE, *Montale traduce Shakespeare. Amleto*, Vallecchi, Milano 1949, Atto terzo, scena prima, pp. 93-94.

⁸³ Bassani leggeva *La Tempesta* nell’edizione inglese, già cit., e nella traduzione di Giuseppe S. Gàrgano, di cui possedeva due edizioni, traduzione col testo a fronte di G.S. GÀRGANO, Introduzione e note a c. di G. FERRANDO, Sansoni, Firenze 1933; e quella contenuta nelle *Opere* di Shakespeare, a c. di M. PRAZ, *ivi*, 1956, vol. III, pp. 995-1071, da cui qui si riporta.

riavvolge. Meno facile addentrarsi nell'altra questione infinita delle fonti, di Shakespeare e di Calderón. C'è da contentarsi di leggere Bassani, sapendo che aveva letto Shakespeare e Calderón.

Bassani era di certo inteso ad infilare ancora una volta nel sogno tracce mnestiche, che in questo caso vuol dire, come del resto anche negli altri sogni, riprese di passi precedenti, per rielaborare quell'altra realtà che è la psicologia dei personaggi, per disegnare il riflesso della realtà nel fondo dell'anima, indagare le indicazioni del destino. Buda si rallegra d'esser morto nel sogno e si compiace che quel che succede nel sogno appartenga al sogno; non ha lasciato la pericolosa valigia, il conto insoluto, e la trascrizione dei dati della sua carta d'identità. Ma non deve esser solo questo a rincuorarlo. È soddisfatto di non aver ceduto. Nel tempo accelerato del sogno, dove le campane suonano la sveglia tre ore prima del previsto, c'è stato tutto il tempo per immaginare attraverso la coscienza appannata dal sonno un'ipotesi solo apparentemente liberatoria. Per continuare.

Il sogno della statua che Nabuccodonosor ha sognato e Daniele interpretato, (*Daniele*, 2) era profetico, Nabucco lo capisce e si getta ai piedi dell'interprete. Se l'interpretazione tocchi nel vivo, è un sentimento a confermarlo. Il signor Buda si risveglierà nel suo letto quand'è ora, il corpo intatto, la sua valigia a posto. La barba fatta.

Nei sogni del *Giardino*, compare una presenza non umana, un mediatore tra il mondo degli uomini e quello delle forze primordiali, il cane danese dal nome antico, Jor, ipocoristico di Giordano, (dall'ebraico *Yardēn*, da *Yārad*, 'colui che scorre in discesa', in greco, *Iordánēs*), il fiume che segna il confine tra il deserto e la Terra promessa: dalla parte del deserto, Giovanni Battista aspetta chi voglia guarirlo dopo essersi immerso. Sono sogni di una iniziazione interrotta, sogni senza scampo, che non ammettono il passaggio dal mondo riparato al mondo di fuori: la vergine nascosta non avrà mai un domani. La morte è nei pressi.

Nel sogno dell'*Airone*, compaiono tre aironi; uno che dirige verso l'abbazia di Pomposa, a Nord, e si salva (Plinio scrive che "è di ottimo augurio se [l'airone] vola verso il sud o verso il nord", *Storia naturale*, XI, 52, 140: augurio per sé, ché la scampa; Omero racconta poi dell'airone inviato da destra da Pallade Atena ad Odisseo e Diomede, per guidarli nella notte, *Iliade*, X, 274-276); un altro airone cade colpito, infine quello impagliato. L'airone era bandito dalle mense nel *Levitico*, 11, 19 e nel *Deuteronomio*, 14, 18. Ad Edgardo non piaceva, né cotto né impagliato; ma, quando lo vede nella vetrina dell'imbalsamatore,

lo sente prossimo. L'airone è la morte che si annuncia da dentro, egli "uccide se stesso. Solo così può, in qualche modo, tornare al mondo. Morendo"⁸⁴.

Nella favola del signor Buda, gli elementi ebraici diradano e del pari le presenze non umane: la morte vi compare attraverso il suo stesso corpo. Il suo è un sogno difficile, da imporre una risalita a fonti disparate, in cerca di coincidenze, in cerca di quelle "caratteristiche originarie dell'esistenza" che Curtius chiamava, "topica storica", "archetipi"⁸⁵. L'apertura all'indietro era indicata ed imposta dal rimando all'opera di Calderón. La morte appare a chi è vivo attraverso il suo stesso corpo morto.

La morte, che si annunciava per formule oscure nel *Giardino*, ma che ne era il principio, se Celestino scrive la rievocazione di un mondo finito; che si annuncia appena prima di comparire nel consentirvi di Edgardo Limentani, l'ebreo che immola se stesso per non morire "borghesone"; la morte infine interroga se stessa, si fa metodo di conoscenza, transito del qui e ora in un tempo più largo nel sogno del signor Buda.

"Dopo tante citazioni poetiche, sia permessa anche a me un'immagine. La vita e i sogni son pagine d'uno stesso libro. La lettura continuata è la vita reale"⁸⁶.

⁸⁴ BASSANI, *Opere*, cit., p. 1348.

⁸⁵ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. ANTONELLI, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 97 e 118.

⁸⁶ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a c. di A. VIGLIANI, Introduzione di G. VATTIMO, Mondadori, Milano 1995, p. 51.

Antonio Lucio Giannone

«LU SENZU DE LA VITA»:
LA POESIA ‘FILOSOFICA’ IN DIALETTO DI NICOLA G. DE DONNO

La riflessione sull’io, sulla condizione esistenziale, sul senso della vita è uno dei temi costanti della poesia dialettale di Nicola G. De Donno (Maglie, Lecce, 1920 – ivi, 2004)¹, fin dall’inizio della sua attività letteraria. «Si può dire – ha scritto Donato Valli, che del poeta magliese è stato l’interprete più fedele e acuto – che tutta la poesia di De Donno si arrovela intorno all’insolubile problema dell’essere, alla ricerca di un senso da dare alla vita, alla storia, al tempo in generale»². D’altra parte, lo stesso autore ha dichiarato che l’io, insieme al palazzo, cioè al potere, e al paese è uno dei temi privilegiati della sua poesia («E llù palazzu e llù paese, e jeu», «E il palazzo e il paese e io», è infatti il titolo di una sezione della raccolta *Lu senzù de la vita*³, «Il senso della vita»): vale a dire la tematica esistenziale, quella paesana, quella satirica ed etico-sociale.

Già nel suo primo libro di versi, *Cronache e paràbbule*⁴ («Cronache e parabole»), è possibile individuare sonetti che sviluppano questo motivo e così in quelli successivi, *Paese*⁵ e *Mumenti e ttrumenti*⁶ («Momenti e tormenti»). D’altra parte anche in *Lu senzù de la vita*, il primo componimento, intitolato anch’esso *Lu senzù de la vita* (nel quale si ritrova già la definizione dell’insensatezza della vita umana, che sarà al centro delle ultime raccolte, cioè «lu senzù senza senzù de la vita», «il senso senza senso della vita») risale – si badi bene – al

¹ Per una bibliografia di e su Nicola G. De Donno si rinvia a D. VALLI, *Letteratura dialettale salentina. Dall’Otto al Novecento*, Congedo, Galatina 1995, tomo II, pp. 686-694; ID., *Storia della poesia dialettale nel Salento*, Congedo, Galatina 2003, pp. 217-227.

² VALLI, *Nicola G. De Donno tra sentimento e ragione*, introduzione a DE DONNO, *La mia parabola (Sonetti scelti)*, Manni, San Cesario di Lecce 2004, p. 14.

³ DE DONNO, *Lu senzù de la vita*, prefazione di A. STELLA, Scheiwiller, Milano 1992.

⁴ ID., *Cronache e paràbbule*, presentazione e riduzione in prosa italiana di D. MORO, Edizioni del Centro Librario, Bari/S. Spirito 1972.

⁵ ID., *Paese*, introduzione e riduzione in prosa di D. VALLI, Capone, Cavallino di Lecce 1979.

⁶ ID., *Mumenti e ttrumenti*, introduzione di M. CORTI, Manni, Lecce 1986.

1970. Questo motivo però diventa centrale nell'ultimo decennio dell'attività letteraria di De Donno, in particolare in *Lu senza de la vita*, appunto, *Palore*⁷ e in *Filosofannu? Cu lle vite, la Vita? Ma la vita è scura*⁸ («Filosofando? Con le vite, la Vita? Ma la vita è oscura»), che d'ora in avanti, per brevità, indicheremo *Filosofannu?*.

Questi anni, per il poeta magliese, sono segnati da due gravi lutti che hanno contribuito sicuramente ad accentuare il cupo nichilismo espresso nei versi: la morte, nel 1992, del figlio Luigi che aveva scelto improvvisamente la vita religiosa francescana, e, nel 1999, quella dell'editore e amico milanese Vanni Scheiwiller, che aveva pubblicato ben quattro suoi libri di versi. Nell'estrema *plquette*, *Filosofannu?*, che nasce dal fecondo dialogo epistolare, riportato in parte all'inizio, con un valente studioso salentino, Antonio Mangione, questo motivo assume poi un rilievo esclusivo e il poetare di De Donno diviene un 'poetare-filosofare' o un 'pensiero poetante', per riprendere il felice titolo di un noto libro su Leopardi di Antonio Prete, collocandosi nella linea che da Leopardi arriva a Montale (ma ovviamente gli esempi che si potrebbero fare a questo proposito sarebbero tantissimi, da Lucrezio a Dante, dai Metafisici inglesi a Hölderlin, ecc).

Questa predilezione per una poesia di pensiero si spiega anche con le personali esperienze umane e culturali di De Donno. Com'è noto, la sua formazione è stata principalmente di tipo filosofico. Egli infatti si laurea in filosofia, nel luglio del 1946, presso l'Università di Pisa, dove era stato alunno della Scuola Normale, con una tesi dal titolo *La critica della ragione in Biagio Pascal*. Relatore, come ricorda egli stesso all'inizio di *Filosofannu?*, in una lettera a Mangione del 9 aprile 2001, era quel Cesare Luporini, che da lì a poco, nel 1947, avrebbe pubblicato uno studio proprio su Leopardi, *Leopardi progressivo*, che segnò una svolta negli studi sul poeta di Recanati, insieme con i lavori di Walter Binni e Sebastiano Timpanaro, opponendosi alla visione crociana del Leopardi «poeta idillico» e scoprendo invece una poesia fondata sul pensiero. Sempre di tipo filosofico è stato il suo primo impegno, in quanto Luigi Russo gli affidò la cura della sezione filosofica della sua rivista, appena fondata, «Belfagor». E, ancora, oltre ad avere insegnato storia e filosofia per tanti anni nei licei, prima di diventare Preside del Liceo «F. Capece» di Maglie, ha pubblicato vari saggi su Pascal e Bergson, oltre a dedicarsi agli studi di storia locale, alla paremiologia, ecc.

⁷ Id., *Palore* (1988-1998), postfazione dell'editore, Scheiwiller, Milano 1999.

⁸ Id., *Filosofannu? Cu lle vite, la Vita? Ma la vita è scura. Discorrendo con Antonio Mangione*, Grafiche Panico, Galatina 2002.

Ma che significa «filosofare», anzi «filosofannu», con i versi, con la poesia per De Donno? Egli stesso ce lo spiega in quella lettera poc'anzi citata:

Certamente sai che l'etimo di 'filosofia' esprime altra cosa da lessemi quali concettualità, teoreticità, metafisicità e, in conclusione, razionalità. Filosofia vale qualcosa come «amore della saggezza». La saggezza non è episteme, scienza. Non è teoreticità, metafisicità, ma valore vissuto. Due cose distinte, quasi contrarie tra loro: come teoresi e sentimento, all'incirca⁹.

E, in questo senso, richiamava l'esempio di Pascal, al quale possiamo aggiungere quello di Leopardi, spesso esplicitamente citato nelle poesie.

Dunque, filosofia come «amore della saggezza», intesa in senso lato come disposizione a chiedersi le ragioni della nostra esistenza, del nostro essere qui e ora, *hic et nunc*. Il suo perciò non è un discorso rivolto agli specialisti, ma a tutti i lettori, anche se in alcuni punti esso risulta piuttosto arduo a causa di riferimenti a teorie filosofiche di svariate epoche.

Partiamo dunque da *Palore*, che si ricollega direttamente a *Lu senz'u de la vita*, di cui riprende la sconsolata visione dell'esistenza umana, sulla quale incombe, oscura e minacciosa, l'ombra della morte. Ma la morte, per il poeta, non è vista come termine inevitabile della vita, come qualcosa che ci è estraneo fino a quando non si abbatte su di noi, ma come dell'unica certezza che abbiamo («Sulu na cosa è ccerta, sulamente / na cosa: ca se more, nu nc'è ssanti», *Penzamenti*, «Pensamenti», 49; «Solo una cosa è certa, solamente / una cosa: che si muore, non c'è santi che tengano»). La morte è dunque il dato costitutivo, o per dirla con Heidegger, la più «autentica» dimensione dell'«esserci», il «modo d'essere che l'esserci assume da quando c'è», per cui l'uomo appunto – son sempre parole del filosofo tedesco – è un «essere-per-la-morte».

E difficilmente dimenticabile, a questo proposito, nel sonetto *Ca chiamamu vita* («Che chiamiamo vita») è l'immagine, messa ancora più in rilievo dall'iperbato, della morte che tiene per mano il poeta appena nato insieme alla consapevole madre sulla «cieca» strada della vita:

De manu dritta, màtrima sapìa
ca era la morte la sicretamente
de manu manca àuttra conducente:
mea, soa e dde tutti, ma nu lla timìa. (54)¹⁰

⁹ DE DONNO, *Discorrendo con Antonio Mangione*, in ID., *Filosofannu?*, cit., p. 9.

¹⁰ Le nostre citazioni sono tratte da DE DONNO, *Palore*, cit. Ai versi segue il numero di pagina.

(«Da mano dritta, mia madre sapeva / che era la Morte la segretamente / da mano manca altra conducente: / mia, sua e di tutti, ma non la temeva»).

Per questo la vita si configura essenzialmente come autopreparazione alla morte. Si legga *Mannucchiu su mannucchiu* («Mannello su mannello»):

Jeu, ca alla morte la vita priparu
ggiurnu pe ggiurnu, e anzi la nginucchiu,
nun m'è cquataru de culure maru.

Nati nu ssimu, e ggià ne spinge cucchiu
cucchiu la Morte cu llù ṣtrummularu
niuru a llù gnenzi, mannuncchiu mannucchiu. (48)

(«Io, che alla morte preparo la vita / giorno per giorno, e anzi la inginocchio,
/ essa non mi è passaggio di colore amaro. // Nati non siamo, e già ci spinge
da vicino / vicino la Morte con il pungolo / nero verso il niente, mannello su
mannello»).

Il tempo che scorre inesorabilmente allora, lungi dall'essere motivo di rimpianto o di nostalgia, è invece sempre più approssimazione a questo fatale momento. Non a caso il nulla («lu gnenzi»), da idea della mente incomincia a diventare ora quasi tangibile, a materializzarsi nel ronzio alle orecchie del vecchio poeta:

Fusce la tila e nnu sse po' ffermare.
Tra rrichhia e rrichia lu gnenzi me ruscia
ca nu lla cangi comu le sacare,
(*Fusce la tila*, «Fugge la tela», 37)

(«Fugge la tela e non si può fermare. / Tra orecchia e orecchia il niente mi
ronza / che non la si cambia come le biscie»),

oppure nel rumoreggiare delle sue vene:

Lu tiempu te camina, e ccomu vanzi
a llù mbrunire de la via, lu gnenzi,
ca t'era idèa a lla mente, moi cumenzi
ca te ruscia a lle vine...
(*Nu tte svacanzi*, «Non ti metti in vacanza», 40)

(«Il tempo ti scorre, e come avanzi / verso l'imbrunire della vita, il niente,
/ che t'era idea nella mente, mo cominci / che ti rumoreggia nelle vene...»).

In certi momenti anzi il pensiero del nulla diventa così forte e insopportabile da desiderare la morte («... duce bbentu / te ddiventa la morte, se la penzi», ivi; «... dolce riposo / ti diventa la morte, se la penzi»).

Il nichilismo, a questo punto, è assoluto. Anche il pensare il nulla, secondo De Donno, al contrario di ciò che riteneva il 'suo' Pascal (l'uomo «canna che pensa»), qui esplicitamente richiamato, è nulla:

E gnenti vale
se dici ca penzannu mintimu ale
cu ulamu su llu gnenzi a ttutta altezza.
(*Cchiù gnenzi de cusì?*, «Più niente di così?», 38)

(«e niente vale / se dici che col pensiero mettiamo ali / per volare a tutta
altezza sul niente),

e anche il termine «nonsenso» è privo di senso:

Nunzenzu ète. (Se mai sta palora
tene nu sensu, se nu è scattalora
ca, comu tutte, bbasta jeu cu lla
penzu, e mme scatta am manu e sse spapora.)
(*Se sta palora*, «Se questa parola», 52)

(«Nonsenso è (Se mai questa parola // ha un senso, se non è castagnola / che,
come tutte, basta che io la / pensi, e mi scoppia in mano e si dilegua»).

Alla luce di questa convinzione si spiega la polemica contro la presunzione umana e ogni idea di grandezza e di immortalità, anche verso la gloria artistica e letteraria, che anzi vengono aspramente derise:

Cce pprisunziusi e ppacci e ssupponenti!
Aere perennius! Cce immortalità!
Ca dura, sì e nno, sulu mumentì!
(*L'immortalità de la puisìa*, «L'immortalità della poesia», 14)

(«Che presuntuosi e pazzi e supponenti! / *Aere perennius!* Che immortalità /
Che dura, sì e no, solo momenti!«).

Ecco, allora, il motivo dell'infinita piccolezza dell'uomo e del luogo in cui si trova a vivere:

Puntini simu senza dimensioni
 su nna Terra ca pare sterminata
 ma cchiù nu nn'è cca nu puntu, guardata
 a lluntanza de costellazioni.
 (*Cchiù gnenzi de cusì?*, «Più niente di così?», 38)

(«Puntini siamo senza dimensioni / su una Terra che pare sterminata / ma più non è che un punto, guardata / da lontananza di costellazioni.»),

dove sembra collocarsi nel filone 'cosmico' della nostra poesia sviluppato da Leopardi, Pascoli e Montale e l'altro motivo, leopardiano, del rifiuto dei conforti ultraterreni, che rendono gli uomini così simili a pupazzi lamentosi: «[La vita] ne mpupazza cusì de cristallorti / spasimanti cunfortu a lli scunfurti», *Mannucchiu su mannucchiu*, «Mannello su mannello», 48; [La vita] ci rende così pupazzi lamentosi / spasimanti conforto agli sconforti.

Anche le positive certezze d'una volta, gli «assoluti terrestri», nei quali il poeta confessa di aver creduto (l'umanità, la storia, la natura), hanno perso completamente significato di fronte alla scoperta del nulla. La sua individualità, il suo «io», diventa una prigionia invalicabile:

tuttu cucciutamente
 de na scura simente è ffattu jeu,
 sonnu de sonnu a llu nunzenzu meu,
 jeu piernu e ccirchiu ca
 màncame cu mme llibbru libbertà.
 (*Testamentu*, «Testamento», 31)

(«tutto cocciutamente / da una oscura semente diventa io, / sogno di sogno nel nonsenso mio, / io perno e cerchio da cui / mi manca libertà di liberarmi»),

che lo costringe a restare chiuso in se stesso con i suoi tormenti, spingendolo verso una sorta di scetticismo gnoseologico, che lo porta a dubitare perfino della oggettiva esistenza della realtà esterna, come emerge proprio da *Testamentu*, la composizione più complessa concettualmente della raccolta, influenzata dalla filosofia dell'Atto puro di Gentile, che verrà riproposta nella successiva raccolta.

Anche la poesia ovviamente, per De Donno, non può che soccombere dinanzi alla spaventosa potenza del nulla. Tutt'al più, nel buio assoluto dell'e-

sistenza, le parole della poesia si possono accendere per un attimo soltanto, creando la «illusione fessa», (l'«illusione sciocca», 39) che esse possano far vivere il loro autore dopo la morte. Ma appunto, si tratta solo di un'illusione, perché anch'esse scompaiono non appena la morte le sfiora. Ciononostante si scrive – sostiene il poeta in *Pe cci scrivi?* («Per chi scrivi?») – per sentirsi vivi («Mmodu mme pariu viu», «Per parermi vivo», 25). Così ogni giorno ripetiamo meccanicamente all'infinito gli stessi identici gesti, le stesse identiche azioni per sfuggire al vuoto di un'esistenza priva di senso, al nostro *horror vacui*, come tanti fantocci, manichini, privi di vita vera:

Ogne ssira ogne mmane lu curpettu
li càusi te li spoji te li minti
ogne ccurcare e ausare de lu lettu
e lle scarpe e llu ggiaccu. A ddieci a vvinti

a ccentu, sempre pari, vai suggettu
riti, fiti, ricinti, labbirinti,
usi senza custruttu nè ccuncettu:
li tanti gnenti ca te campi e ssinti.

Gnenti su gnenti, se inche de vacante
la sciurnata. Sciurnata su sciurnata,
se svacanta lu tiempu. Sta a rricinti

nvisìbbili de tile de tarante
cchiù fforti de lu zzaru ricintata
la vita. Pupi simu, pupi finti.
(*Pupi*, 45)

(«Ogni sera ogni mattina il corpetto / i calzonni te ne spogli te li metti / a ogni coricarsi e alzarsi dal letto / e le scarpe e la giacca. A dieci a venti // a cento, sempre uguali, vai soggetto / riti, giri, recinti, labirinti, / usi senza costruito né concetto, / i tanti niente con cui ti riempi e sei. // Niente su niente, si empie di vuoto / la giornata. Giornata su giornata, / si svuota il tempo. Sta in recinti // invisibili di tele di ragno / più forti dell'acciaio recintata / la vita. Pupi siamo, pupi finti»),

dove si può riscontrare una qualche affinità con l'immagine degli uomini-«automi» di uno dei più famosi *Mottetti* delle *Occasioni* (*Addii, fischi nel buio*) di Montale o con altre sue immagini consimili, presenti negli *Ossi di seppia* (gli «uomini che non si voltano» di *Forse un mattino...*, gli «incappati di corteo» di *Incontro*).

Nemmeno la scomparsa del figlio Luigi, a cui è dedicata la terza, intensissima sezione del libro, *Circhiiu ccantatu* («Cerchio ferrato») incrina le convinzioni materialistiche di De Donno, il quale, pur vivendo un intimo dissidio tra cuore e ragione, continua a ritenere che tutto avvenga «pe ccumbinazione» (63), cioè «per caso» e non ci siano interventi soprannaturali a cambiare il corso delle vicende umane. Anche per questo non crede sia possibile comunicare tra vivi e morti, divisi da un mare che non si può varcare («tra lla morte e lla vita nc'è nnu mare / ca màncane llù mmarchi bbastimenti», *Spettu...*, «Aspetto...», «Tra la morte e la vita c'è un mare / che mancano bastimenti al varcarlo», 66), ma uniti tra di loro dal nulla, l'implacabile «gnenzi»:

E pperò morti e vvivi pari gnenti
suntu, e llù gnenti è ttuttu: morti e vvivi,
e ccelu e tterra, e llegrità e ttrumenti.
(ivi)

(«E però morti e vivi uguali niente / sono, e il niente è tutto: morti e vivi, / e cielo e terra, e allegrezza e tormenti»).

Il niente è come un terribile buco nero che attira e inghiotte ogni cosa, a poco a poco ma irresistibilmente, dentro di sé, anche lo stesso universo:

... Nno, nu nc'ète scampu,
fiju, a llù gnenzi. Se scununna a dđai
tuttu de tutti. Lu stiđđatu nteru,
morti ca simu nui, è nnu bbucuneru.
(*Quarant'anni, osci*, «Quarant'anni oggi», 67)

(«... No, non c'è scampo, // figlio, dal niente. Si sprofonda lì / tutto di tutti. Lo stellato intero, / morti che saremo noi, è un buco nero»).

E sa bene che pure il dolore per la perdita delle persone care e il loro stesso ricordo sfocieranno inevitabilmente nel nulla.

Ora, ciò che colpisce in *Palore* non è tanto questa concezione nichilistica, che si rifà a una precisa corrente di pensiero (da Pascal a Leopardi, da Kierkegaard a Schopenhauer, da Nietzsche ai filosofi novecenteschi dell'esistenza, come Heidegger, con i quali abbiamo già indicato qualche punto di contatto), quanto la sua concreta realizzazione poetica o anzi, per dir meglio, il contrasto tra questa e quella. A una visione così totalmente negativa dell'esistenza fa riscontro infatti una materia poetica estremamente ricca, vitale, a tratti perfino

compiaciuta di sé, che sembra contraddire almeno in parte quegli assunti. De Donno dispiega nella raccolta, con suprema naturalezza, un grado elevatissimo di perizia retorica, linguistica, metrica, coerentemente con la sua idea della poesia come «mmùsica de senzù e dde parola» («musica di senso e di parola», 18). Un gioco intrecciato e continuo di metafore, di figure etimologiche, di *enjambements*, di iperbati, di ripetizioni, di effetti fonosimbolici, di prestiti e citazioni lessicali, di rime ipermetre o interne conferisce a queste composizioni una straordinaria pregnanza espressiva, a cui si aggiunge, in quelle dedicate al figlio scomparso, un'avvolgente, tutta interna, musicalità, che rappresenta l'estremo omaggio del padre-poeta alla sua memoria.

Diamo solo qualche esempio dei procedimenti e delle tecniche più usati. Partiamo dalle metafore che sono utilizzate per definire la condizione umana, tratte spesso dalla realtà meridionale e, in particolare, dal mondo del lavoro, così ben conosciuto e indagato da De Donno¹¹. Formidabile è quella del «cerchio ferrato» («circhiu ccantatu», 30, 31,76) che serve al poeta per definire la propria individualità, simile a un carcere invalicabile e causa dei tormenti più acuti. E una sorta di 'metafora ossessiva' è anche quella del «chiodo piantato nel cervello» («... Me sta stu chiòu / fissu chiantatu a lla mitudđa...», 64, ma anche 67, 87), a indicare la propria convizione, «dolorosa ma vera», per usare un'espressione di Leopardi. Altre immagini ricorrenti sono quella della «pietra di confine» negli appezzamenti di terreno (la «finita», 21, 54) a definire il termine dell'esistenza o quella delle «tele di ragno» (le «tile de tarante», 45 e le «langhitire», 56, 58) che stanno a indicare l'inestricabile recinto in cui gli uomini si trovano a vivere.

Si noti anche il ricorso costante alle figure della ripetizione, finalizzate spesso da De Donno per mettere in rilievo le parole chiave del suo pensiero. E qui indicherò un solo esempio per ogni fenomeno, servendomi dei termini della retorica classica. Epanalessi («Ma è lla Morte, la Morte la cchiù fforte», «ma è la Morte, la Morte la più forte», 48); epizeusi («se gnenzi, gnenzi, gnenzi ne rrumane», «se niente, niente, niente ne rimane», 21); anadiplosi (ancora e sempre «... la notte de lu gnenzi. // Gnenzi, ca se lu penzi nu lli penzi», «... la notte del niente. // Niente, che se lo pensi non gli pensi», 21); epanadiplosi («vane palore a ttante carte vane», «vane parole in tante carte vane», 21); anafora («d'intra lle vine soi, vistu m'ae mie / d'intra le vine soi, frate de Cristu», «da dentro le vene sue, visto ha me / da dentro le vene sue, fratello di Cristo», 88); paronomasie («ugnnunu canta e ccunta a ccuntu sou», «ciascuno canta

¹¹ Si veda, ad esempio, DE DONNO, *Oppressione e resistenza nei proverbi di lavoro salentini*, Messapica editrice, Lecce 1978.

e canta per conto proprio», 24); polittoto («lu nfinitu vacante de vacante», «l'infinito vuoto di vuoto», 21); figure etimologiche («... a ll'auṭru mare / ca me mareggia an fundu...», «... all'altro mare / che mi mareggia nel profondo», 59); allitterazioni, spesso con intenti fonosimbolici («cu ngroffulisciu e mme sbaisciu susu», «a ronfare e sbavarmi addosso», 72).

Un discorso a parte andrebbe fatto poi per il personalissimo dialetto magliese di De Donno, più che mai «lingua della poesia», un singolare impasto lessicale in cui, accanto a voci antichissime e a prestiti o adattamenti dall'italiano, figurano anche, fra l'altro, espressioni latine citate («*Aere perennius*», 14; «*fede diricta*», 63, adattate («*Vànita svanitati ettonni vànita!*», 49); e in *Filosofannu?* «l'icchinonni», 21) o tradotte quasi alla lettera («... ula chiamante / te canusci an desertu...», 13), neologismi in lingua (come l'imprevedibile «*videata*», 20) e perfino anglicismi (come «*the End*», 19).

Come pure amplissima, in campo metrico, è la tipologia delle rime. Si va dalla rimalmezzo («*Sulu a lle langhitire / de stu mbrunire meu ca va a lla morte / ài spalangare porte. Pe li dire*», «Solo alle tele di ragno / di questo crepuscolo mio che va alla morte / hai da spalancare porte. Per dire loro», 58), alla frequentissima rima ipermetra (*umane* : *rrumànene*, 14), dalla rima franta («*ca ète : mete : pruite : ca se te*», 41), alla rima identica (non a caso *gnenzi* : *gnenzi*, di cui si trovano due esempi, 38 e 55) alla serie di rime in rapporto etimologico tra di loro (*porti* : *morte* : *porte* : *morti*, 48).

Ma passiamo ora a *Filosofannu?*, la raccolta che rappresenta il momento conclusivo della riflessione di De Donno, il suo vero «testamento» poetico, morale, intellettuale, di notevole altezza poetica. Qui egli conduce un'organica, coerente, sistematica meditazione in versi sui temi centrali affrontati nella poesia dell'ultimo decennio: l'Essere, l'io, il tempo e la storia. A questi tre temi sono infatti dedicati rispettivamente, come vedremo, i tre poemetti che compaiono nella raccolta, la quale presenta alcune novità di rilievo nella concezione dedonniana, oltre che nella struttura e nelle scelte metriche rispetto ai libri precedenti. In *Filosofannu?*, infatti, è possibile cogliere qualche apertura rispetto alla visione totalmente negativa dell'esistenza umana, espressa nelle raccolte precedenti, in direzione di un vitalismo nuovo, di uno slancio vitale, una sorta di «evoluzione creatrice» per riprendere Bergson, che resta però sempre privo di prospettiva teleologica e continua a essere inesplicabile per la mente umana.

Dal lato metrico, qui De Donno rinuncia del tutto al sonetto, che è stata fino ad allora la forma metrica da lui prediletta, col suo giro breve e perfetto dei quattordici endecasillabi, e compone tre poemetti, che sono *Èssere è lla Vita* («Essere è la Vita»), *Ci pecca e ppoi se mmenne, sarvu seste* («Chi pecca e

poi si emenda, è salvo»), *Cu lle vite, la Vita* («Con le vite, la Vita») in lasse di endecasillabi, che gli danno la possibilità di articolare meglio il suo pensiero poetante. Essi sono preceduti da *Testamentu*, presente già in *Palore*, che è invece una canzone libera divisa in quindici strofe ineguali di endecasillabi e settenari, con rime libere, per complessivi 76 versi. Ma perché sente il bisogno di riprendere questa composizione a distanza di pochi anni (appena tre) da quella raccolta? Proprio per sottolineare, come si è accennato, il superamento, o quanto meno il ripensamento che conduce negli altri poemetti, delle posizioni lì espresse.

In *Testamentu* dunque, datata maggio 1996, c'è una riflessione sull'io, («sonnu de sonnu a llunnenzu meu»), che da quando si nasce senza saperlo e si acquista coscienza di 'esserci', ci tiene come incarcerati («jeu piernu e ccirchiu ca / màncane cu mme libbru libbertà») e ci tiene ancorati al presente, al 'qui' e 'ora':

Stu moi, stu cquai, stu jeu, quanti suntu anni,
Nicola, ca scandaji, ca te nfanni
an cerca de pertusi
perti a sta libbertà de carciratu (15)¹²

(«Questo adesso, questo qui, questo io, quanti anni sono, / Nicola, che scandagli, che ti affanni / in cerca di pertugi / aperti in questa libertà di carcerato»),

dove quei «pertusi» («i pertugi») richiamano, anche qui, il «varco» o altre immagini montaliane consimili (l'«anello che non tiene», la «maglia rotta della rete»), cioè il tentativo di trovare un'impossibile via di salvezza all'insensatezza e all'insignificanza dell'esistenza umana. Solo che, mentre in Montale, è la vita dell'uomo, predeterminata com'è per oscure ragioni, a costituire una prigione invalicabile (la «muraglia / che ha in cima cozzi aguzzi di bottiglia» di *Merigiare pallido e assorto*), per De Donno il carcere è costituito dall'io. E qui, come s'è detto, c'è un riferimento alla filosofia dell'Atto puro gentiliano, a cui De Donno, nel poemetto successivo, dice esplicitamente di rifarsi in *Testamentu*, secondo la quale il fondamento della realtà è costituito dal pensiero pensante soggettivo. Per Gentile, infatti, l'oggetto del pensiero, sia il mondo esterno o lo stesso Dio, non ha altra realtà al di fuori del pensiero in atto, che lo pensa e, pensandolo, lo pone. Questo ci impedisce di conoscere

¹² Le nostre citazioni sono tratte da DE DONNO, *Filosofannu?*, cit. Ai versi segue il numero di pagina. Su quest'opera cfr. A. MANGIONE, «*Filosofannu?*» di Nicola Giuseppe De Donno, in «Note di storia e cultura salentina», XIV, 2002, pp. 185-190.

la vera realtà, la dimensione più autentica dell'esistenza umana che ci viene impedita anche dall'arrivo inevitabile della morte.

Testamentu, quindi, è una sorta di preludio ai tre poemetti del libro, che si possono considerare, per restare nella metafora musicale, tre ampi movimenti di un'unica sinfonia. Il primo, grandioso movimento è *Èssere è lla Vita*, composto nel marzo del 2001, di ben 207 versi, che a sua volta si può suddividere in quattro parti, di circa cinquanta versi ciascuna. Nella prima parte, che arriva fino al verso 51, dopo aver riassunto il concetto di *Testamentu*, De Donno rivendica la scelta del dialetto per la trattazione di argomenti filosofici, contro il parere di un illustre amico «di gran cervello», probabilmente il critico Oreste Macrì, il quale era piuttosto scettico nei confronti di questa possibilità. Si tratta di una vera e propria dichiarazione di poetica come tante altre che ricorrono nelle raccolte di De Donno e che dimostrano la sua consapevolezza nelle scelte linguistiche e tematiche:

Scriere an dialettu la filosufia
m'era rispettu pe sta lingua noscia,
m'era aprire a cce artezza è bbona rria.
E mm'era puru sciòcula llu mmoscia,
lu dialettu, a nn'amicu de cuzzettu,
ma ca necava am morte lu cuncettu
meu su lle scenzie e lle filosofie,
capaci cu rraggiònene an dialettu.
Cusì, lu *Testamentu* foe pe mmie
ancu, cretu, nu ndore de tispiettu. (17)

(«Scrivere la filosofia in dialetto / mi era rispetto per questa lingua nostra, / mi era aprire a che altezza è capace di arrivare. / E mi era pure giochetto a mostrarlo, / il dialetto, a un amico di gran cervello, / ma che negava a morte il concetto / mio sulle scienze e le filosofie / capaci di ragionare in dialetto. / Così, il Testamento fu per me / anche, credo, un odore di dispetto»).

Nella seconda parte, che giunge al verso 100, si pone la domanda sull'Essere, e giunge alla conclusione che l'Essere è la Vita stessa, che comprende uomini, animali, piante, pietre, i quali tutti nascono e muoiono:

O nvece l'Èssere ète la Vita,
sta fiumara de l'èsseri nfinita,
sta nfinità de l'èsseri, a catine:
petre, chiante, animali, e ssusu e nfine
l'òmmuni ca murimu, e ugnunu è gnenti,

ma le vite e lle morti su' pparenti? (19)

(«O invece l'Essere è la Vita, / questa infinita fumara degli esseri, / questa infinità di esseri, a catene: / pietre, piante, animali, e al di sopra e infine / gli uomini che moriamo, e ognuno è niente, / ma le vite e le morti sono parenti?»).

Così la Vita di ogni vita naturale, singola, individuale (di uomini, animali, piante, pietre) compone l'Essere che comprende quindi anche la morte:

...Tale e cquale
la Vita de ogni vvita naturale
(de l'òmmini, la chianta, l'animale,
la peṭra stessa), ntelligente o none,
o menza e mmenza, st'Èssere cumpone
a ffumara de morti e nnascimenti
ca stu munnu lu suca de lu gnenti. (21)

(«...Tale e quale / la Vita di ogni vita naturale / (degli uomini, la pianta, l'animale, / la pietra stessa), intelligente o no, / o mezza e mezza, compone l'Essere / in fumara di morti e nascite / che questo mondo lo succhia dal niente»).

Nella terza parte, dalla riflessione sull'Essere si passa a quella sulla storia, essendo il poeta, come tutti, inserito nella storia. Questo gli permette di volgere lo sguardo alla società italiana attuale e qui ritornano i consueti motivi e toni di De Donno, presenti nei libri precedenti: la denuncia del malaffare nella sanità, nella scuola, nella politica, l'indignazione per l'ingiustizia e le disuguaglianze sociali, la satira verso i potenti.

Nella quarta e ultima parte di *Èssere è lla Vita*, De Donno, dopo aver ritrattato le idee sul Niente espresse nel *Testamentu*, espone la sua nuova concezione dell'Essere che è la «Vita vivente universale», della quale non si riesce a sapere se è nata, se morirà né a comprendere il senso, ma che c'è e che ci tocca vivere con la sua gioia e i suoi dolori. Questo pensiero sembra portare all'ottuagenario poeta, afflitto da problemi di salute e alle prese con medici, ospedali e cardiogrammi, una sorta di pacificazione interiore. E qui la poesia di De Donno raggiunge vette davvero ragguardevoli. Straordinaria, ad esempio, uno dei vertici della sua poesia – mi sembra – è la chiusura di questo componimento. Qui il tono basso, scherzoso, autoironico con cui egli descrive le sue tranquille abitudini di vita, tipiche di un vecchio pensionato, che passa le sue giornate tra una lettura, la composizione di qualche poesia, un sonnellino in poltrona e un giretto in paese si fonde volutamente con la vertiginosa riflessione sulle innumerevoli vite di uomini

inghiottite, fagocitate da quel buco nero che è la stessa «Vita» che sfocia, quasi implode, verso il niente:

Moi la matina m'ausu de lu lettu
 su ll'arbeggiare, quannu le puisè
 me su' pprupizzie, e ffinu a mmenzitiè
 ne scriu e nne leggu, e mme le godu am piettu.
 Poi, mangiatu, me sđraju a lla pultrona,
 penzatoju a đđu mente me funziona
 tranquilla, senza strèpiti, a lla bbona.
 Me fazzu nu ggirettu lentu lentu
 quannu nu cchiòe, e nnu nc'è mmutu jentu,
 e rriva ca me curcu, e ppenzu e ppenzu
 èsseri, vite e mmorti, fenca senza
 me llea lu sonnu e mpannu, e mme cuntentu.

[..]

E ssacciu puru ca nc'è a ll'osci tanta
 e ttanta e ttanta, e scunfinata a rretu
 gnentità de millanta su mmillanta
 èsseri, vite, numi e ssipurcretu.

E ppuru jeu, lu sacciu, sparire àggiu
 a nnu gnenti de vita, strapassatu
 senza ricordu e ssenza nuđđu raggiu
 de la luce de Vita ca era statu. (27)

(«Adesso la mattina mi alzo dal letto / con l'albeggiare, quando le poesie /
 mi sono propizie, e fino a mezzodì / ne scrivo e leggo, e me le godo in petto.
 / Poi, dopo pranzo, mi sdraio nella poltrona, / pensatorio dove la mente mi
 funziona / tranquilla, senza strepiti, alla buona. / Mi faccio un giretto lento
 lento / quando non piove, e non c'è molto vento, / e arriva che mi corico, e
 penso e penso / esseri, vite e morti, finché senso mi leva il sonno e mi addor-
 mento, e mi accontento. // [...] // E so pure che c'è nell'oggi tanta / e tanta e
 tanta, e dietro sconfinata / nientità di millanta su millanta / esseri, vite, nomi
 e sepolcreto. // E pure io, lo so, dovrò sparire / in un niente di vita, oltrepas-
 sato / senza ricordo e senza nessun raggio / della luce di Vita che ero stato»).

Nel secondo poemetto, *Ci pecca e ppoi se mmenne, sarvu seste*, più breve, diviso in sette strofe disuguali, per complessivi 44 endecasillabi, composto nel luglio del 2001, qualche mese quindi dopo l'altro, De Donno, dopo aver affrontato il tema dell'Essere, ritorna qui su quello dell'io, chiedendosi chi

egli sia («“Ci” suntu jèu e “cce” suntu ddimmannatu / mai nu mme l’ia», 29; «“Chi” sono io e “che” sono domandato non me l’ero mai»). E si risponde in maniera analoga: le esistenze dei singoli non sono che innumerevoli vite tra le innumerevoli altre vite compattate dall’Essere che è la Vita e dalla «scura» («oscura») Morte che fa parte dell’Essere:

Vita vissuta vita nfinitèsima
 tra nfinitèsime àutre e ttranzitoria.
 Cinca sape ca isiste, de ogni storia
 funte se sente e ccentru. Li ncantèsima
 de profunnu, e nnu ssannu, e lli mmedèsima
 l’Essere ca è lla Vita, cu lla scura
 Morte ca vite nuvelle nfutura,
 e nzieme le cumpatta, a nna natura
 de nn’universu, ca la mente umana
 immenzu e gnenzi mai rria lli ttrapanu. (29)

(«Vita vissuta, vita infinitesima / tra infinitesime altre, e transitoria. / Chiunque sa di esistere, di ogni storia / si sente fonte e centro. Fa loro incantesimo / dal profondo, e non sanno, e li immedesima / l’Essere che è la Vita, con la scura / Morte che infutura vite novelle, / e le compatta insieme, in una natura / di un universo, di cui la mente umana / non trapanerà mai il niente e l’immenso»).

Ma la mente umana non potrà mai conoscere il senso del niente costituito da questa vicenda eternale, infinita, né potrà mai sapere la ragione del bene e del male che sono, anch’essi, come il destino e la libertà, collegati dall’Essere, «Vvita / de vite, ca la Vita li ncantèsima», 30 («Vita / di vite, cui la Vita fa incantesimo»).

Nel terzo e ultimo poemetto, *Cu lle vite, la Vita*, del novembre 2011, diviso in due parti preceduto da una protasi di tre endecasillabi per complessivi 95 versi, De Donno riflette invece sulla storia, sul tempo e sulle memorie, coerentemente con le posizioni ideologico-speculative espresse nei due testi precedenti. Nella prima parte, *Li tempi e lle vite*, sostiene che non esiste il passato e il futuro, esiste solo il presente «spazio dell’anima»:

Isiste sulamente lu ‘pristente’,
 cciuvè lu moi e llu cquai d’ogne isistenza
 de vita (31);

(«Esiste solamente il “presente”, / cioè l’adesso e il qui d’ogni esistenza / di vita»),

confessando di essere vicino in questo alla concezione di Sant'Agostino, del quale però rifiuta le soluzioni trascendentali, come d'altra parte, a maggior ragione, rifiuta la teorizzazione aristotelico-tomistica del potere religioso e politico.

Nella seconda parte, *Le storie e lle memorie*, continua il discorso sul presente, sul qui e ora di ogni vita, viaggiante verso la Morte che ne rinnova continuamente altre. Il nostro 'io' genera memorie che chiamiamo storie, ma anche queste sono effimere, perché tutto è fagocitato dalla Vita universale, che annienta le vite dei singoli individui, come quelle degli animali, come le memorie e le storie, alla maniera del mare che annulla le onde, non curandosi tantomeno delle disuguaglianze sociali che anzi si allargano sempre più. E il senso della Vita dunque, per De Donno? A volte sembrano emergere delle crepe, dei dubbi, nelle sue convinzioni, nelle sue certezze («Forsi cusì le vite cu lla Vita. / O forsi no. Cisà! La Vita è scura», 34; «Forse così le vite con la Vita. / O forse no. Chissà! La Vita è oscura»). Ma il finale è inequivocabile:

E lla Vita? La Vita nu nn'è senza
dopu àe ccise le vite. E bbasta. E cchiute.
La vita ca su' jeu, lu moi e lu cquai
ca mme li sentu a llù livellu chiaru,
me terrorizza a llume de lu gnenti.
Ulìa mme ngannu. Ma la Vita è scura. (35)

(«E la Vita? La Vita non ha senso / dopo avere ucciso le vite. E basta. E chiude. / La vita che sono io, l'adesso e il qui / che me li sento al livello chiaro, / mi terrorizza a lume del niente. / Vorrei ingannarmi. Ma la Vita è oscura»).

La vita, insomma, per De Donno, rimane davvero insensata, «oscura», incomprensibile alla mente umana, e nel suo animo resta, alla fine, un senso di angoscia, di terrore quasi, nel pensare a questo niente che è la Vita che uccide le singole vite.

Rosa Giulio

ILLUMINAZIONI DEL MODERNO E FEMMINILITÀ EVERSIVE NELLE
CONFESSIONI DI IPPOLITO NIEVO

1. *Un'infanzia inquieta tra innocenza e malizia*

Entrare nei labirinti del desiderio, percorrerli in tutte le sorprendenti contraddizioni, scoprirne i più oscuri e insondabili meandri, stupirsi della loro assoluta irregolarità è quanto accade al lettore delle *Confessioni*, attento a sezionare, all'interno del lunghissimo romanzo, il segmento erotico-sentimentale che, già di per sé, è un romanzo nel romanzo, una parte consistente nella *Bildung* dei protagonisti, tanto da rivelare aspetti singolarmente moderni soprattutto della donna e dell'amore. Non a caso, una delle acquisizioni più significative della critica nieviana riguarda l'indubbia capacità dell'autore di dar vita a un personaggio completamente nuovo nella storia della letteratura italiana, quale Pisana (cugina-amante di Carlo Altoviti), e di soffermarsi, in maniera di certo anticonformista e poco romantica, non solo sul nudo femminile, ma anche sulla precoce sessualità infantile¹. Quanto all'interesse per il nudo, basti ricordare almeno due episodi: l'incontro di Leopardi e Doretta alla fontana di Venchieredo, quando l'adolescente fanciulla lascia «intravedere i delicati contorni d'una gamba ritondata e nervosa», nonché il «petto», appena «contenuto», «tanto l'allegrezza lo rigonfiava e lo commoveva»; l'avventura milanese di Carlo con la sedicente contessa Migliana, le cui forme, «molto

¹ Cfr. S. CASINI, *Introduzione* a I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, edizione critica a c. di ID., 2 voll., «Fondazione Pietro Bembo»/Guanda, Parma 1999, I, pp. XLIII-LIV («La modernità della vicenda di Pisana e di Carlo consiste nel carattere passionale e persino sensuale del loro rapporto, nella verità psicologica dei singoli momenti, nella fragilità dei caratteri», p. LIII). Dall'edizione Casini saranno tratte tutte le citazioni; in seguito, indicata, semplicemente, *Confessioni* (il numero romano rinvia al capitolo; il numero arabo contrassegna il paragrafo). Il romanzo, scritto tra il dicembre 1857 e l'agosto 1858, uscì postumo nel 1867 a Firenze, presso Le Monnier, a c. di E. FUÀ FUSINATO, con il titolo, *Le confessioni di un ottuagenario*.

ricche», mostrano «una metà abbondante del petto» del tutto «ignuda», tanto che il giovane sente «un solletico ai denti, una voglia di divorare»².

Va tuttavia osservato che, sempre nell'ambito della letteratura italiana, senza andare molto lontano, una figura femminile ben presente al Nievo è certamente l'Armida del Tasso, ai cui amori con Rinaldo fa esplicito riferimento nel capitolo decimoquarto del romanzo, evocandoli per analogia alla situazione erotica clandestina vissuta a Venezia dai due cugini-amanti. Nievo, che conosceva molto bene le opere del Tasso, non poteva non ricordare l'apparizione di Armida nell'accampamento dei Crociati, narrata dal poeta nel canto quarto della *Gerusalemme liberata*, quando la giovanissima maga appare nel fulgore della sua bellezza: *Mostra il bel petto le sue nevi ignude, / onde il foco d'Amor si nutre e desta. / Parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta*³. Armida non solo mostra le sue forme *ignude*, ma metterà in atto tutte le arti della civetteria femminile, e con sottile e astuta malizia, con incantevole dissimulazione agevolmente affascinerà i giovani guerrieri di Goffredo, facendo loro dimenticare il dovere militare e l'alta impresa da compiere.

Quanto alla sessualità infantile, è indubbio che Nievo, già perspicace narratore degli amori infantili della Favitta e dello Sgricciolo nella novella *Il Varmo*⁴, accompagna con fine sensibilità psicologica la Pisana dalle sue prime manifestazioni di «bimba vispa, irrequieta», che «a tre anni conosceva già certe sue arti da donnetta per invaghire di sé» con «tutti i vezzi e tutte le malizie possibili»⁵, fino all'esplosione della sua esuberanza adolescenziale, in un ritratto sempre più ricco di particolari, abbozzato alla fine del capitolo iniziale, parallelo e in parte contrapposto al profilo della sorella maggiore Clara, «pallida e mesta», «fredda», ma dotata di un'anima «candida» e «modesta», vero «modello di dolcezza», come la Morosina di *Angelo di bontà*⁶. Pisana, che faceva la «vezzosa» anche con i ragazzini ben vestiti del vicinato, con le sue civetterie e i suoi capricci assume subito un atteggiamento da «pa-

² *Ivi*, IV 54; XIX 35. Cfr. per il rilievo dato a questi aspetti, M. GORRA, *Introduzione a NIEVO, Le Confessioni d'un Italiano*, Mondadori, Milano 1981, pp. XIII-XVI.

³ T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IV 31; cfr. *Confessioni*, XIV 1. Sulla presenza di Tasso nel romanzo si tornerà in seguito.

⁴ NIEVO, *Il Varmo*, in «Annotatore friulano», nn. 12, 14, 16, 17, 18, 20, 21, marzo-maggio 1856; ora in diverse edizioni, ma si rinvia a NIEVO, *Opere*, a c. di S. ROMAGNOLI, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, pp. 929-976.

⁵ *Confessioni*, I 226.

⁶ *Ivi*, I 240, 242. Cfr. NIEVO, *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, Oliva, Milano 1856 (ora anche Lucarini, Roma 1988).

droncina», da piccola tiranna con Carlino, tanto che il suo destino di affetto e «sommisione», lungo tutta la vita, è segnato fin da questi anni infantili, anche perché la donnetta, «per quanto volubile, civettuola e crudele si mostrasse», fu sempre piena di «generosità» e amore per lui⁷.

Il rigorismo etico e pedagogico di uno scrittore e di un intellettuale come Nievo, che considerava (partendo da una concezione non certamente semplicistica e ottimistica della storia) il processo risorgimentale non solo evento civile e politico, ma anche maturazione complessiva, individuale e sociale – e, pertanto, vicino a Rousseau, quanto a primato dei sentimenti e dell'esperienza vissuta, ma lontano quanto a intervento correttivo nella formazione educativa –, non poteva non suggerire all'ottuagenario memorialista (garante di una morale, grazie alla propria affidabilità e credibilità, conquistate con duri sacrifici nel corso della sua lunga esistenza) parole di riprovazione per i comportamenti troppo liberi di Pisana⁸. Si comincia dai giochi infantili, in cui la contessina, «troppo svegliata», fingeva «gli amorette, le gelosie, le nozze, i divorzii, i rappacimenti; cose tutte da ragazzetti s'intende, ma che pur dinotavano la qualità della sua indole», manifestandone non tanto l'«innocenza», quanto, invece, la «malizia», premonitrice anche di un'instabilità caratteriale e di una sorprendente disinvoltura negli improvvisi e frequenti cambiamenti: se, quindi, la «libertà fanciullesca, dalla quale sovente i sensi vengono stuzzicati prima dei sentimenti», e il «libertinaggio» nelle «abitudini dell'infanzia» finiscono per formare – come accadrà alla Pisana, dotata senza dubbio di «una rara

⁷ *Ivi*, I, 232, 235-237.

⁸ Rousseau ha un particolare rilievo nella formazione culturale di Nievo: «J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions» (J.J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, in *Id.*, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par B. GAGNEBIN et M. RAYMOND, Gallimard, Paris 1959, I, p. 18). Dall'*Émile* deriva il concetto più volte ribadito che i sentimenti debbano svilupparsi prima dei sensi, come dalla *Profession de foi du Vicaire Savoyard* (quarto libro dell'*Émile ou de l'éducation*) deriva l'idea del divino presente nell'ordine mirabile della natura («Dio mi venne in mente anche a me: quel buono e grande Iddio che è nella natura [...] una nuova fede che dormiva quieta nel mio cuore e si risvegliò di sbalzo all'invito materno della natura!», *Confessioni*, III 59-60). Anche di altre opere del Rousseau, come *Les Confessions* soprattutto, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, *Du Contrat social*, si avverte la continua presenza nel romanzo nieviano. Dal punto di vista educativo, fondamentale è la concezione dello stretto rapporto, sostenuto proprio da Rousseau, tra formazione pedagogica e formazione civile del cittadino. Diversamente dall'ottimistica concezione illuministica che le riforme istituzionali potessero assicurare una rigenerazione morale e civile, Nievo, secondo la visione storicistica propria del pensiero ottocentesco, riteneva che i cambiamenti duraturi fossero il frutto di lenti e gradual processi educativi. Cfr. F. ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Liviana, Padova 1966, pp. 206-207; N. JONARD, *Le rousseauisme de Nievo*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», XXVIII, 2, 1975, pp. 117-131.

intelligenza», ma viziata da frivolezze e vanità – «anime capaci di grandi passioni non di grandi affetti», compito, invece, dell'educazione è non reprimere gli istinti naturali e spontanei, ma seguirli, orientarli, dirigerli, «coltivando la ragione, la volontà e la forza prima che i sensi prendano il predominio»⁹.

Mentre Carlino si ritiene immune da questo «disordine», scatenato dalla «precocità dei sensi», avendo un «temperamento meno che tiepido», nella Pisana, data «la sua indole impetuosa, varia, irrequieta» e considerati i suoi «istinti procaci, veementi, infedeli», prendono progressivamente il sopravvento «la caparbia, l'arroganza», fomentate proprio dall'«ignara malizia infantile». Seguendo la «sola regola del proprio talento», la «fanciulletta» si caratterizza essenzialmente per la sua volubilità: lascia subito e poi dimentica la lezione che pure ha velocemente appreso; cambia divertimenti e occupazioni; è costretta a ricorrere spesso alla bugia, spinta anche dalla sua «fecondità» e «prontezza prodigiosa»¹⁰. Le ingiuste gelosie di Carlino trovano eco profonda nell'altrettanto ingiusto moralismo dell'ottuagenario Altoviti che, pertanto, si limita a descrivere le esteriori manifestazioni del carattere di Pisana, senza penetrarne le vere motivazioni: l'inquieta contessina di Fratta è fuori dalla sua portata di personaggio «medio», che non comprende come proprio quell'esuberante sensualità trascini ad atteggiamenti autopunitivi o si sublimi in gesti di sacrificio e di rinuncia, riduttivamente interpretati come strani, bizzarri o addirittura «miracolosi»¹¹.

Dinanzi a una personalità così variegata e complessa, le cui contraddittorie componenti rimarranno inalterate nel corso del romanzo, nonostante le sue diverse e numerose vicende esistenziali, non si può non avere l'impressione che il ritratto della sorella maggiore, Clara, anche a volerle riconoscere dignità

⁹ *Confessioni*, II 26, 27, 32, 35, 38, 45 (*passim*). «Nei temperamenti sensuali e subitanei il capriccio diventa legge e l'egoismo sistema se non sono sfreddati da una educazione preventiva ed avveduta che armi la ragione contro il continuo sforzo dei loro eccessi e munisca la sensibilità con un serraglio di buone abitudini, quasi riparo alle sorprese dell'istinto. Altrimenti per quanto eccellenti qualità s'innestino in nature siffatte, nessuno potrà fidarsene, rimanendo tutte schiave della prepotenza sensuale. La Pisana era a quel tempo una fanciulletta; ma che altro sono mai anche le bambine se non scorci e sbizzi di donne? Dipinti ad oglio o in miniatura, i lineamenti d'un ritratto stanno sempre gli stessi» (III 33-34). Cfr. G. PAGLIANO, *L'infante abbandonato e l'infante adottato*, in AA.VV., *Maternità trasgressiva e letteratura*, a c. di A. NAIGER, Liguori, Napoli 1993, pp. 23-37.

¹⁰ *Ivi*, II 43, 46, 47, 49 (*passim*).

¹¹ *Ivi*, XIV 60-61; XX 143. Cfr. B. FALCETTO, *L'esemplarità imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*, Marsilio, Venezia 1998.

di personaggio autonomo, sia stato ideato come una duplicazione antitetica¹². Clara, infatti, sempre a servizio della vecchia e inferma nonna, la novantenne dama Badoer, viveva già una vita monacale prima ancora di prendere i voti, ma aveva avuto una triennale esperienza conventuale, da cui le era derivata la buona abitudine di dedicarsi, nella «sua celletta» e a lume di lucerna, alla lettura di alcuni libri («memorie tradotte dal francese», antiche e semplici storie italiane, i poemi dell'Ariosto e del Tasso, il *Pastor fido* del Guarini, «quasi tutte le Commedie del Goldoni»): spesso, mentre l'«olio mancava al lucignolo», ma non a lei «la volontà di leggere», vagava fantasticamente con l'Erminia della *Liberata* «sotto le piante ombrose e la seguiva nei placidi alberghi dei pastori» o rincorreva con l'immaginazione i personaggi del *Furioso*, Angelica e Medoro, Orlando («piangendo di compassione per lui»), Brandimarte e Fiordiligi¹³. Proprio Fiordiligi, malinconica creatura dell'Ariosto, che con i suoi «presentimenti» inconsapevolmente prepara l'infelice destino dell'amato Brandimarte, sembra essere «figura» di Clara: «le pareva talvolta in sogno di essere ella stessa la vedova Fiordiligi. Un velo nero le cadeva dalla fronte sugli occhi [...] come per togliere agli sguardi volgari la santità del suo pianto inconsolabile [...] Erano fantasie o presentimenti? – Ella non lo sapeva; ma sapeva veramente che gli affetti di quella sognata Fiordiligi rispondevano appunto ai sentimenti di Clara»¹⁴.

Oltre all'educazione letteraria, che formava in lei il gusto e affinava i sentimenti, la contessina aveva «un'anima chiusa alle impressioni del mondo», vivendo «semplice tranquilla e innocente», in quella sua «dimora solitaria», mentre «le sue sembianze arieggiavano una pace e religiosa e quasi celeste», tanto che «le semplici contadine dei dintorni la chiamavano la Santa», anche per gli «atti continui ed operosi delle più sante virtù» e non solo per il «fervore e la frequenza delle pratiche religiose»¹⁵. Nonostante l'amore di Clara per Lucilio – mediato e stimolato anche dalle simpatie della nonna per questo giovane dall'«indole così tenace, e robusta», dall'animo «labirintico», paziente e sicuro in una passione, reciprocamente rivelata in una di quelle ore della sera «in cui l'uomo non pensa, ma sente» e gli occhi della fanciulla sembravano

¹² Cfr. sul personaggio di Clara, GORRA, *Introduzione a Le Confessioni d'un Italiano*, op.cit., pp. XXII-XXVII. Cfr. anche EAD., *Ritratto di Nievo*, La Nuova Italia, Firenze 1989.

¹³ *Confessioni*, II 137-143 (*passim*).

¹⁴ *Ivi*, II 143-145. Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXXIX 38; XLI 31-32; XLII 14; XLIII 155-157.

¹⁵ *Ivi*, II 145-149 (*passim*); 163.

illuminarsi di un «bagliore fiammeggiante»¹⁶ –, la sua parabola esistenziale si concluderà, prima, in un convento, dove sarà costretta a prendere i voti, avendo rifiutato ben due proposte di matrimonio ed essendo stata subdolamente plagiata anche sul piano ideologico; dopo, nella monacale dedizione di infermiera presso il decrepito marito della sorella. Non vi è dubbio, quindi, che Nievo abbia voluto nettamente differenziare carattere ed esperienze di vita delle contessine di Fratta, affidando a Clara un ruolo ben diverso da quello della Pisana, giocato proprio sulla differente espressione della sessualità infantile e del desiderio: inautentico sempre, nella misura in cui è mediato e sublimato nell'amore per il divino, quello di Clara, meno desiderata e poco desiderante; sempre autentico, invece, e rivolto all'amore per l'umano, quello di Pisana, tanto desiderata e sempre desiderante.

Ai precoci e contraddittori desideri di Pisana fanno da sfondo naturale le rigogliose vallate intorno al castello di Fratta, durante quelle «scorrerie camperecchie», quando si atteggiava a essere la seducente Alcina o la sfuggente Angelica o l'altera Marfisa, le creature dell'Ariosto indicatele dalla Clara (ma da lei, benché priva di educazione letteraria, deliberatamente prescelte quali proiezioni psicologiche del suo carattere duttile e cangiante), e quando – giunta su una «sponda della fiumiera», proprio lì dove aveva formato «un laberinto di giravolte sussurrevoli e capricciose», quasi l'analogo figurativo della sua variabilità d'umore – «si protendeva sull'acqua a specchiarsi dentro», noncurante e «dimentica» di Carlino come se non l'avesse mai conosciuto, pur avendolo carezzato qualche attimo prima¹⁷. Questi comportamenti eccentrici culminano nell'episodio dell'incontro notturno dei due fanciulli, che potrebbe prestarsi

¹⁶ *Ivi*, II 231, 234; V 108, 110. Il colloquio Clara-Lucilio (che si svolge peraltro secondo il modulo della narrazione onnisciente, poiché il narratore-memorialista non vi è presente) rivela anche, oltre che le affinità, la distanza tra i due giovani: la spontanea e sognante spiritualità di Clara non si armonizza con la visione egalitaria di Lucilio, di chiara ascendenza rousseauiana. Sarà proprio questa distanza di fondo a condizionare il progressivo distacco dei due giovani, come poi si manifesterà nel colloquio tenuto nel monastero in cui Clara dovrà prendere i voti (XII 49-75). Quanto all'amore di Clara per Lucilio, mediato dall'interesse della nonna Badoer per questo giovane («La Clara per cui erano leggi i desiderii della nonna, aveva preso a desiderarlo come lei»), cfr. E. CHAARANI-LESOURD, *Cavalli del desiderio e «iloti dell'eguaglianza»: aspetti del desiderio ne "I promessi sposi" di Manzoni e ne "Le Confessioni d'un Italiano" di Nievo*, in «Sinestesie», III, 2005, II Quaderno, pp. 29-31: 15-32. Il desiderio che nasce per stimolo di un altro, chiamato appunto «mediatore del desiderio», è il «desiderio triangolare», a cui l'autrice fa riferimento, mutuandolo da R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Grasset, Paris 1961).

¹⁷ *Ivi*, III 20, 28, 29. Cfr. P.V. MENGALDO, *Appunti di lettura sulle «Confessioni» di Ippolito Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», II, 3, 1984, pp. 507-518.

a una fin troppo agevole interpretazione psicanalitica: la maliziosa «tiranella di Fratta», prima, bacia la ferita di Carlino e ne succhia il sangue, tenendo «la bocca sulla fronte, serrata con tal forza che non pareva una bambina di otto anni», subito dopo, esige da lui un castigo per tutte le sue «cattiverie», imponendogli, nonostante la sua riluttanza, di strapparle una ciocca di capelli, per cui – osserva l’ottuagenario narratore – «quella ciocca di capelli neri ineguali e avviluppati, che serbano ancora i segni dello strappamento, furono come la prima croce appesa a segnare lo spazio vuoto d’un giorno nel sacrario domestico della memoria»¹⁸ (ed è noto quanto importante sia il ruolo della memoria nelle *Confessioni*, altra grande protagonista del romanzo, evocata costantemente dal narratore, soprattutto nella sua straordinaria capacità di ripresentificare il passato, di fare rivivere i sentimenti vissuti, di ricrearne, magari anche con l’ironia della distanza temporale, tutta la forza poetica)¹⁹.

¹⁸ *Ivi*, III 120, 129-132, 147. La «ciocca di capelli», pur essendo elemento topico delle scritture di argomento romantico, svolge nella pagina nieviana una funzione più complessa, psicologica e memoriale, a cui va aggiunta una componente autobiografica, come ha osservato Marcella Gorra, richiamando una lettera dell’autore, che per mezzo dell’amico Attilio Magri aveva ricevuto una ciocca di capelli dall’amata Matilde Ferrari, per lui fonte di rinnovata forza interiore (cfr. GORRA, *Note a NIEVO, Lettere*, Mondadori, Milano 1981, p. 882; pp.34-35 per la lettera dell’aprile 1849. Sulle lettere nieviane, cfr. MENGALDO, *L’epistolario di Nievo. Un’analisi linguistica*, il Mulino, Bologna 1987; vd. anche ID., *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Esedra, Padova 2011).

¹⁹ «Per me la memoria fu sempre un libro, e gli oggetti che la richiamano a certi tratti de’ suoi annali mi somigliano quei nastri che si mettono nel libro alle pagine più interessanti» (III 136). Nievo allude a quel «libro de la mia memoria», di cui parla Dante nell’*incipit* della *Vita Nuova*; già nel sommario del capitolo III aveva con fine ironia richiamato il poeta: «Prime poesie, primi dolori, prime pazzie amorose, nelle quali prevengo anche la rara precocità di Dante Alighieri» (III 1). Il modello dantesco è preminente nelle *Confessioni*, sia per l’idea nieviana dell’amore di Carlino e Pisana dall’infanzia alla morte, e oltre la morte, sia a livello espressivo e soprattutto ideologico, per la centralità di Dante nella visione risorgimentale come mentore del processo di unificazione linguistica, morale, civile e politica degli Italiani. È presente, pertanto, anche l’ascendenza foscoliana; sempre a proposito della memoria, l’ottuagenario dichiara: «Il fatto si è che quei simboli del passato sono nella memoria d’un uomo, quello che i monumenti cittadini e nazionali nella memoria dei posteri. Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano: sono sepolcri di Foscolo che rimenantano col pensiero a favellare coi cari estinti: giacché ogni giorno passato è un caro estinto per noi, un’urna piena di fiori e di cenere. [...] Così l’uomo, religioso al memoriale delle sue fortune, non perde il tempo che scorre; ma riversa la gioventù nella virilità e le accoglie poi ambedue nello stanco e memore riposo della vecchiaia» (III 140-141). Dirà poi, appena ricevuta una lettera del futuro cognato, Bruto Provedoni: «La lettera l’ho ancora fra le mie cose più care; nel *reliquiario della memoria* che principia colla ciocca di capelli fattasi strappare dalla Pisana, e finisce colla spada di mio figlio che jeri mi giunse dall’America insieme con la tarda conferma della sua morte. Povero Giulio!» (XVIII 93: corsivo nostro). Ricordando l’amore inesauribile per Pisana, «quantunque ingrata, perfida,

Se poi, trascorsi appena sei anni, si giunge alla Pisana adolescente, intorno ai quattordici, quando «parea già perfetta e matura [...] di forme perfettissime, ammirabile soprattutto nelle spalle e nel collo [...] occhi umidi sempre e languenti come di fuoco nascosto [...] e un bocchino poi, un bocchino da dipingere o da baciare», si assiste alla scena che fa tanto ingelosire Carlino: la contessina, vivendo già «tutti i segni» dell'amore «più intenso e violento», si invaghisce di Lucilio, lo guarda fisso «come volesse mangiarlo» e al parlar caloroso del giovane il suo «piccolo seno» si gonfia «arrogantemente come quello d'una vera donna»²⁰. Ormai quindicenne, «ne mostrava e ne sentiva forse diciotto» e, affidata alla poco sicura guida della sboccata signora Veronica, «imbizzarriva sempre più, e peggiorava nell'ozio la cattiva piega della sua indole»: cominciano gli anni delle precoci attrazioni erotiche e dei rapidi cangiamenti amorosi nell'alternarsi di Giulio Del Ponte e Raimondo Venchieredo, quando la volubile Pisana, sempre più «graziosa e ammaliatrice», «alle occhiate procaci d'un giovane» rispondeva con «una tal fiamma di desideri, di voluttà e d'amore [...] che le si respirava dintorno quasi un'aria infuocata», mentre le sue «stranezze» apparivano «svergognatezza» per chi non sapeva «quanto spensierata ella fosse di natura»²¹.

Questa spensierata libertà di costumi – che fa di Pisana una di quelle fanciulle «prodighe di amor materiale e terreno», proposte dal Nievo come nuovo modello di femminilità nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico*²² – induce il narratore a una considerazione fondamentale sul carattere della giovinetta, in cui l'inquieta ricerca di un oggetto del desiderio, sempre sfuggente e inappagabile, un forte egocentrismo e, contemporaneamente, un'accondiscendente disponibilità al piacere degli altri, tutti elementi diversi e contraddittori, si intrecciano in maniera ambigua e misteriosa:

indegna» (VIII 26), l'ottuagenario esclama: «Memoria, memoria che sei tu mai! Tormento, ristoro e tirannia nostra, tu divori i nostri giorni ora per ora, minuto per minuto e ce li rendi poi rinchiusi in un punto, come in un simbolo dell'eternità! Tutto ci toglie, tutto ci ridoni; tutto distruggi, tutto conservi; parli di morte ai vivi e di vita ai sepolti!» (VIII 27). Cfr. R. TURCHI, *I ricordi d'infanzia di Carlino Altoviti*, in AA.VV., *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, a c. di M. DONDERO e L. MELOSI, *Premessa* di S. COSTA, Qodlibet, Macerata 2004, pp. 265-295.

²⁰ *Confessioni*, VI 204; 133. I «segni dell'amore», che esplodono in Pisana, e la gelosia di Carlino rinviano non solo a *De l'Amour* di STENDHAL, ma anche alla celebre ode di due poeti molto amati da Nievo, Saffo e Catullo. Cfr. R. CAMPAGNOLI, *Stendhal nelle «Confessioni» di Nievo e il labirinto dentro il romanzo*, in «L'Archiginnasio», LXVI-LXVII, 1971-1973, pp. 447-482.

²¹ *Ivi*, VII 191, 194; VIII 24, 25, 29.

²² Cfr. NIEVO, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, a c. di ROMAGNOLI, Guida, Napoli 1983.

Ella invece sempre scontenta, sempre tormentata da desiderii mal definiti, e da una voglia sfrenata di piacere a tutti, di far bene a tutti, non pensava che a ciò, non si studiava che a ciò, e rade volte si prendea la briga di neppur ascoltare quando altri parlava. Questa era una qualità singolarissima della sua indole, che purchè fosse certa di far contento alcuno, a nessuna opera, per quanto difficile e schifosa, si sarebbe rifiutata. [...] Era generosità, spensieratezza, o superbia? Forse questi tre motivi si univano a renderla tale²³.

Carlino, «briaco d'amore», ne diventa sempre più geloso: se, prendendola tra le braccia, non la sentiva «tremare e sospirare», sospettava che gli «restassero le ceneri d'un fuoco che aveva bruciato per altri» e su quelle labbra dove «immaginava dover gustare ogni gioja del Paradiso trovava invece i tormenti dell'inferno»²⁴. Ed è all'altezza di questi innamoramenti, bizzarri e disinvolti per Pisana, brucianti e dolorosi per Carlino, illuso di essere «padrone di tutto l'esser suo, veramente amante poichè l'amava conoscendola com'ella era», che il linguaggio del desiderio espresso dal Nievo, anticonformista per i suoi tempi, diventa avvolgente, allusivo, intricante, teso a frugare tra le pieghe più nascoste dell'animo dei protagonisti: non a caso, l'uso anche di forme dialettali, in coincidenza di episodi e descrizioni d'amore, lo rende meno letterario, più vicino alla lingua spontanea e genuina del cuore. L'istintivo antipurismo nieviano, molto vicino al linguaggio orale (e, pertanto, aperto alle parlate dialettali di area veneta, friulana e lombarda) e molto lontano dall'elaborato equilibrio linguistico del Manzoni – di cui potrebbe aver subito l'influsso più attraverso la Ventisettana che la meno diffusa Quarantana –, l'assimilazione nella prosa narrativa del tono colloquiale proprio della scrittura epistolare, assiduamente e anche letterariamente esercitata, sono tutti elementi fondamentali che contribuiscono a dare voce ed espressioni naturali alla vasta e variegata gamma dei personaggi delle *Confessioni*²⁵.

²³ *Confessioni*, VIII 33, 35.

²⁴ *Ivi*, VIII 39; 43 (la citaz. successiva).

²⁵ Sullo «spontaneo antipurismo» di Nievo, cfr. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo. Un'analisi linguistica*, cit., p. 345. Si veda anche la tesi di Sergio Romagnoli sulla «finzione totale» della lingua delle *Confessioni*, nel senso che l'autore avrebbe attribuito al narratore illetterato anche le deficienze ortografiche (cfr. la nuova edizione delle *Confessioni*, curata dal ROMAGNOLI, Marsilio, Venezia 1990). Secondo S. Casini, la proposta del Romagnoli, valida sul piano narratologico, rischia di avallare come scelte volute dall'autore delle «semplici abitudini espressive», facendone un «manifesto di antimanzonismo militante» (CASINI, *Nota al testo*, nell'ed. cit., p. 1525). È comunque indubbio che la soluzione manzoniana (adozione della lingua parlata fiorentina) è opposta e lontana da quella del Nievo. Cfr. V. COLETTI, *Storia della lingua letteraria*, cap. II: *Le molte lingue del romanzo*. I: *Il color dialettale*, Einaudi, Torino 1990, pp. 283-286; E. TESTA, *Il narrare mescolato*, in ID., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, *ivi*, 1997,

La magia della descrizione restituisce passioni non stereotipate, imbalsamate, incipriate, ma come appena vissute, e riesce a dar corpo all'amore, conservandone intatte tutta la forza e la freschezza. Si crea come un corto circuito tra i due amanti che – lo si vedrà in seguito – avrà una profonda risonanza nel loro rapporto, quando decideranno, in momenti diversi, di sperimentare una convivenza, una vita di coppia, nonostante l'amore della Pisana per Carlino – e, dunque, contrariamente al pessimistico «esame di coscienza», dopo aver letto una sorta di lettera testamento, il «monitorio», del defunto servitore Martino – fosse come «quell'impeto cieco, intero, perseverante che impedisce ogni considerazione, toglie ogni distanza e confonde anima ad anima»²⁶. Anche se la Pisana, ormai diciottenne, rifiuta di sposare Raimondo Venchieredo, pur lusingandolo «con centomila moine che è una vera sconcezza a vederli», e maltratta Giulio Del Ponte, nonostante i sintomi evidenti e progressivi di una tisi incurabile, Carlino non abbandona il suo amore disperato, continuando a vedere in lei una «veemenza non trattenuta nè da pudore nè da paura, e un incanto di voluttà cresciuto», o regressivamente attratto dalle rimembranze del loro amore infantile, che, indelebile nella memoria, lo seguirà sempre, o completamente immerso in fantasticherie che gli schiudono gli orizzonti del mare e del cielo, gli fanno vivere all'unisono la vita dell'universo e «la notte ne' suoi fecondi silenzi, nelle sue estive fosforescenze»: una vita che comunica «il sentimento d'un'esistenza più vasta più completa dell'umana»²⁷.

2. Tre donne: tre diverse parabole esistenziali

L'altro personaggio femminile di rilievo è Doretta, considerato che Aglaura, sorella ritrovata di Carlino, e Aquilina, sua sposa, non svolgono un ruolo

pp. 69-84. E cfr. anche E. MIRMINA, *Nievo e Manzoni: un confronto sbagliato*, Pacini, Pisa 1973; A. DI BENEDETTO, *Da Manzoni a Nievo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLV, 492, 1978, pp. 586-593; poi in Id., *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Liguori, Napoli 1996, pp. 181-192; M. COLUMMI CAMERINO, «Strategie realiste» del narratore. *Da Manzoni a Nievo*, in AA.VV., *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a c. di F. FIORENTINO, Atti del III colloquio malatestiano di letteratura, Sant'Arcangelo, maggio 1991, Bulzoni, Roma 1993, pp. 11-22 (e di EAD., *Introduzione a Nievo*, Laterza, Roma-Bari 1991).

²⁶ Cfr. *Confessioni*, VIII 104-115. Quanto alle due carte di Martino, trovate da Carlo, le sue idee seguono l'*Imitazione di Cristo*, scritto anonimo del monaco fiammingo Tommaso da Kempis (1380-1471), come ha osservato C. JORIO (*Commento a NIEVO, Le Confessioni d'un Italiano*, Sansoni, Firenze 1934), ma risentono anche della concezione mazziniana della «religione del dovere» che, per Martino, è indispensabile alla pace dell'animo.

²⁷ *Ivi*, IX 84, 93, 77 (in ordine di citaz.).

continuo fin dai primi capitoli del romanzo. È nel quarto, infatti, che sullo sfondo del *locus amoenus*, in cui zampilla tersa e «cilestrina» l'acqua della fontana di Venchieredo, si svolge l'«idillio pastorale» tra Doretta e Leopardo Provedoni: l'incontro ricorda a Carlino l'*Aminta* del Tasso, anche se non è da escludere nell'autore la reminiscenza della «rivera dello amore», altro *topos* idillico-pastorale evocato dal Boiardo nell'*Orlando innamorato*²⁸. La fanciulla, che appare improvvisamente al giovane Leopardo, in abito e schioppo da cacciatore, mentre bagnava un piede e con l'altro «ignudo e bianco al pari d'avorio disegnava giocarellando circoli e mezze curve», sorridendo e battendo le mani quando le riusciva di toccare e sollevare qualche guizzante pesciolino, è la Doretta, vera e propria raffigurazione di una «giovinezza innocente semplice e lieta», di un'«immodestia ancor fanciullesca»²⁹. Il colloquio tra i due giovani divaga, per sfuggire al disagio, sugli argomenti più futili, dal caldo estivo al vecchio fucile di famiglia, ed è condotto dalla Doretta con tono a volte ironico e beffardo, in cui si scopre la sua indole vivace e piacevole, ma anche maliziosa, tanto che Leopardo se ne innamora e, dopo l'incontro, la segue avidamente con gli occhi, fino a quando il suo «corpicciuolo svelto e grazioso» scompare tra le «viti frondose»³⁰.

A questo punto, quasi a presagire la continuazione e la fine di questa storia d'amore, il narratore ottuagenario, dopo la rievocazione del primo incontro, si sofferma a riflettere sulla relatività e caducità del sentimento amoroso:

L'amore è una legge universale che ha tanti diversi corollarii, quante sono le anime che soggiacciono a lui. [...] molti entrano nell'amore con un buon sistema preconcepito in capo, e vogliono secondo esso, non secondo la forza dei sentimenti, spiegare le proprie azioni. Da ciò deriva l'abuso di quella terribile parola *sempre* che si fa con tanta leggerezza coi colloqui e nelle promesse amorose³¹.

Può anche darsi che l'amore «eterno e fedele» sia il migliore, ma non bisogna solo crederlo, si deve anche essere capaci di avere stabile e radicato nel cuore un grande sentimento, come quello di Leopardo, dotato di «animo grave caloroso e concentrato», capace di «vivere tutto» per la sua Doretta, inizialmente accondiscendente a quell'amore, forse per vanità o per la bellezza e l'agiatezza del giovane Provedoni. Su Doretta, Nievo concentra la negatività di

²⁸ *Ivi*, IV 39, 47. Per l'*Orlando innamorato* del BOIARDO, cfr. III 38.

²⁹ *Ivi*, IV 52-55.

³⁰ *Ivi*, IV 62-84 (tutto il colloquio: IV 39-85).

³¹ *Ivi*, IV 89, 91.

una sessualità e sensualità mal orientate e malvissute (praticamente, sprecate), seguendo tutte le tappe del suo adulterio con Raimondo Venchieredo, fino al tragico epilogo: dalla perfida ipocrisia con cui il povero Leopardò viene convinto delle buone intenzioni di Raimondo al comportamento sempre più offensivo della donna, «arrogante, bisbetica, malcontenta di tutto», verso il marito «infinocchiato», ai modi ormai rozzi e sfacciati con cui i due amanti mostrano il loro rapporto, agli amici sogghignanti, ai parenti vergognosi, allo stesso Carlino nauseato. La conclusione delle «lunghe torture di quel povero cuore tanto onesto e sincero» di Leopardò, delle tante «angoscie di quell'indole aperta e leale sì indegnamente tradita», è la scelta del suicidio, «senza lasciare ai suoi assassini neppur la punizione del rimorso»³². Nievo colloca la scena del suicidio di Leopardò per mezzo di «due grani di sublimato corrosivo» assolutamente letali, all'inizio del capitolo decimoterzo, commentandola, ancora una volta, con una citazione letteraria: se l'esordio felice di quell'amore aveva evocato l'*Aminta* del Tasso, nel tragico epilogo il giovane marito infelice richiama Jacopo Ortis, anzi, stando ai tempi storici, anticiperebbe un'eventuale, futura ispirazione foscoliana. Il suicidio di stampo ortisiano è volutamente banale e riduttivo: in fondo, è questo lo stile delle citazioni letterarie di Nievo; se ci si ferma solo ai grandi, Foscolo e Manzoni si ritrovano di certo tutti, ma ridimensionati e, in un certo senso, «capovolti»³³.

Già alla fine del capitolo sesto entra in scena un altro personaggio certamente non secondario delle *Confessioni*, Raimondo Venchieredo, che è subito attratto dalla Pisana quattordicenne, ma corteggia e chiede in moglie Clara (ne è però dignitosamente e decisamente respinto) e diventa amante di Doretta, conducendola, dopo il suicidio di Leopardò, sulla strada della corruzione. La sua «carriera» è, insomma, quella di un perfetto libertino, che potrebbe ricordare lo «scellerato» Egidio non tanto dei *Promessi sposi*, quanto del *Fermo e Lucia*, naturalmente dal Nievo non conosciuto, ma influenzato dalle stesse fonti, dalla figura archetipica e ormai mitica del don Juan di Da Ponte-Mozart

³² *Ivi*, IV 104; VII, 23-25; VIII 68; X 9-12; XIII 13.

³³ Cfr. *ivi*, XIII 1, 4, 150. A parte la conoscenza diretta delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* da parte di Nievo, tuttavia lo scrittore conosceva la biografia foscoliana – come ha dimostrato esaurientemente il Nicoletti – attraverso Pecchio, per cui cfr. G. PECCHIO, *Vita di Ugo Foscolo*, Ruggia, Lugano 1830 (ora, a c. di G. NICOLETTI, Longanesi, Milano 1974); NICOLETTI, Ugo Foscolo «personaggio» fra Rovani e Nievo, in *Id.*, *Il «metodo» dell'«Ortis» e altri sudi foscoliani*, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 191-211. Quanto alle riprese manzoniane «a contropelo», cfr. M. ALLEGRI, «Le Confessioni d'un Italiano» di Ippolito Nievo, in *Letteratura italiana. Le Opere*, direzione di A. ASOR ROSA, III. *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995, p. 566: pp. 531-571.

ai personaggi del romanzo libertino del Settecento, soprattutto Laclos, il cui Valmont, intellettuale e stratega delle alcove, era tuttavia dotato di quella *raison* che né Egidio, né Raimondo possedevano.

È comunque il personaggio che il narratore presenta, più di ogni altro, in una luce negativa, descrivendone la sfrenatezza dei desideri erotici, che lo spingono ad amare non tanto Clara e Pisana, ma tutto il «sesso gentile», dando «indizio di questa parte principalissima del suo temperamento con una caccia furibonda a tutte le bellezze dei dintorni»; ne tremavano padri, fratelli e mariti, perché il «focoso puledro», il giovane castellano di Venchieredo, all'interno della sua giurisdizione, si comportava come un piccolo don Rodrigo, non rispettando nessuno quando voleva «penetrare nel pascolo che più gli piaceva». Se don Rodrigo veniva provocato dalla scommessa con il conte Attilio e per rapire Lucia si voleva servire della forza ricorrendo all'Innominato, per il giovane Raimondo vengono invece in soccorso i mezzi più subdoli e raffinati del suo precettore, il Padre Pendola, che con la sua untuosa devozione e con la facciata di un'ipocrita fede religiosa interviene a placare e tacitare mariti e padri offesi e minaccianti vendette contro le scorrerie del suo ben degno allievo. Il colmo della beffa giocata ai loro danni è quando maestro e discepolo riescono a burlarli, a coprire le «ragazzate» del focoso castellano facendolo tartufescamente passare come un buon cristiano e non più «come il vero flagello della castità», tanto che tutti i semplicioni, ben ammansiti dal Padre Pendola, «tornavano agnellini a lasciarsi pelare e peggio, con rassegnazione»³⁴.

Tutti gli episodi che hanno per protagonisti Raimondo e Padre Pendola sono descritti dal Nievo con un'evidente vena comica, non senza l'abituale registro ironico e umoristico, che pure fa da sfondo: dalla richiesta in moglie di Clara, seguita da un'analoga richiesta del Partistagno, all'invaghimento improvviso per la Pisana le scene sembrano quelle tipiche della settecentesca commedia goldoniana con gli equivoci, gli scambi di persona, i giochi di astuzia più o meno mascherati³⁵. I due registri stilistici, quello idillico dell'incontro di Doretta e Leopardò alla fontana di Venchieredo e il comico-umoristico delle scene di promessa matrimoniale con protagonisti Raimondo, Padre Pendola (e, in parte, i Partistagno), utilizzati dal Nievo per narrare in parallelo e separatamente le storie di Doretta e di Raimondo, cedono progressivamente il passo a un registro diverso, prima, drammatico, quando queste due storie si

³⁴ *Ivi*, VI 208; VII 14-18.

³⁵ Cfr. *ivi*, VII 26-176. Cfr. N. JONARD, *Les ressources du comique dans l'œuvre de Nievo*, in «Revue des études italiennes», 1-2, gennaio-giugno 1975, pp. 43-61.

incrociano e inizia il rapporto adulterino dei due giovani, poi, tragico, quando tutta la vicenda è chiusa e suggellata dal suicidio di Leopardo Provedoni.

Il polistilismo e il plurilinguismo nieviani incontrano tuttavia il momento più significativamente espressivo nel linguaggio del desiderio delle tre protagoniste femminili, al centro dei diversi episodi narrati nel romanzo. Il personaggio femminile è uno e trino, nel senso che Pisana, Clara e Doretta rappresentano tre aspetti divergenti di un'unica identità, modellati sulla diversa intensità del desiderio. La Pisana è il centro vitale, da cui irradiano sensazioni e sentimenti contrastanti, che vanno da una punta di cinica spregiudicatezza sessuale a un'altra di generosa dedizione umanitaria, da comportamenti disinvolti e dissacratori ad atteggiamenti controllati e conformistici, in un continuo alternarsi degli uni e degli altri senza reciproche prevaricazioni.

Una naturale dialettica degli opposti che si rifrange per difetto e per eccesso nella personalità delle due altre figure femminili: per difetto in Clara che, nonostante il grande amore per Lucilio Vianello, reprime i suoi sentimenti, mette a tacere i desideri più spontanei, si lascia plagiare dalla madre superiora e decide di far voto di castità rinchiudendosi in un convento; per eccesso in Doretta che, nonostante l'adorazione di Leopardo, prima lo tradisce con Raimondo, poi scende inarrestabilmente tutti i gradini della corruzione e dell'abiezione, denotando un'incapacità di controllare e ridurre le pulsioni istintive. In rapporto al temperamento originario si svolge e soprattutto si conclude la parabola esistenziale delle tre donne: eroica, quella della Pisana, dopo l'abnegazione di cui dà prova a Londra, seguita da una morte dignitosa, evocata dal vecchio narratore con rispetto e commozione; piatta e monotona la vita di Clara che, soppresso il convento da una legge "civile", mantiene i suoi voti e il suo isolamento sociale; infame e infamante lo stadio finale della vita di Doretta, che si dà agli amanti di ogni genere nei trivi di Venezia e giunge a chiedere ai familiari del marito, tradito e costretto al suicidio, la parte patrimoniale lasciatale³⁶.

³⁶ Il memorialista segue fino alla morte i suoi personaggi. Doretta muore di colera, accompagnata dal disprezzo di Carlino: «In quel contagio credo che morisse anche la Doretta che dopo una vita piena di vitupero e di pellegrinaggi era tornata in Venezia ad infamare la propria vecchiaia. [...] Io l'aveva incontrata parecchie volte, ma finto di non conoscerla perchè la sua sozza figura mi moveva proprio ribrezzo; e mi sapeva di sacrilegio l'unire la memoria di Leopardo a quella svergognata creatura» (XXI 147-148). Appena accennata la morte di Raimondo: già qualche volta incontrato da Carlino («era invecchiato, livido, brutto come un vizioso marcio», XIX 276), dopo il suo matrimonio con la primogenita di Agostino Frumier e il duello con l'ormai maturo Altoviti, ritornato a più miti consigli per la sconfitta subita, gli raccomanderà «la sua prole» (XXIII 139). Clara, la Reverenda, muore in età avanzata, accolta paralitica proprio in casa Altoviti («spirò anch'ella il giorno della Madonna d'Agosto, ringraziando la Madre di Dio che la chiamava a sè nella festa della sua assunzione al cielo», XXII 172), ma

Le tre donne appartengono a un'idea di femminilità definitivamente affrancata da schemi canonici e ordinari; sono donne, soprattutto Pisana e Doretta, da censurare per la loro forza eversiva e il rischio che possano trasformarsi in modelli, ma che vivono, in maniera attiva, il loro desiderio: non più, dunque, solo e soltanto oggetti. Clara, quasi novella martire, conferma la regola: la sua forza eversiva sta nel rifuggire costantemente il desiderio di Lucilio e nel coltivare un amore tutto volto all'esaltazione dell'interiorità e della spiritualità. E non è un caso, forse, che tutte e tre siano destinate a non essere madri: la maternità mancata è il prezzo da pagare (per scelta o per destino) all'emancipazione (nel bene e nel male) della loro condizione (e anche qui si possono leggere le ragioni di una certa censura e ostilità, e dell'iniziale resistenza alla ricezione e diffusione del romanzo).

Lucilio l'aveva preceduta («pur troppo il suo male si aggravò all'aprirsi della Primavera, e giusta le sue previsioni lo condusse ben presto a morire [...] la Clara era nell'altra camera che pregava per lui», XXI 171). Di più ampio respiro narrativo (XX) la descrizione della morte di Pisana, a Londra, secondo un ritmo "in crescendo", che sbocca nella scena finale di patetica impostazione teatrale. Si parte, infatti, dalla sua «eroica amicizia» nei riguardi di Carlino cieco (63), dalla «pietà miracolosa» (68), per cui «nè madre nè amante nè sposa potea fare di più per l'oggetto dell'amor suo» (71); tuttavia, il suo «eroismo» viene definito «un capriccio, una vera bizzarria» (114), poiché «gli slanci disordinati» della sua anima si sono elevati alla «sublimità del miracolo» (148). Attraverso queste prove di sacrificio, generosità, abnegazione, la bellezza della Pisana si trasforma, sublimandosi («l'anima vostra trasparente dal pallore del viso vi ringiovanisce e vi impedirà di diventar mai vecchia!», 108) e trasfigurandosi («pallida trasparente come l'alabastro, profilata nelle sembianze come un Madonna Addolorata di Frate Angelico [...] era una creatura sovrumana; non mostrava alcuna età», 178). Alla confessione della Pisana («non capisci che tutti quelli che tu chiami dolori, patimenti sacrificii erano per me piaceri ineffabili [...] non capisci che l'indole mia strana e mutabile mi portava forse a stancarmi dei piaceri più comuni», 221) segue la conferma dell'eternità dell'amore suo e di Carlo («mi amerai ancora; sì, mi amerai sempre, e la mia memoria santificata dalla morte vivrà perenne tra i tuoi più soavi e mesti pensieri», 224; «[...] supplicandoti per quanto hai di più sacro e di più caro al mondo, per la memoria e per l'eternità dell'amor nostro!», 232), con l'invito a «imitar almeno la sua grandezza e sacrificarsi agli altri com'ella si era sacrificata a lui» (241): «così vidi illanguidirsi a poco a poco in una calma ilare e serena quell'anima di fiamma che aveva sempre vissuto in una sì fiera tempesta di passioni» (146). Al momento del trapasso, mentre Pisana sospira: «Ricordati; ti aspetto!...» (259), Carlo osserva: «Io sentii un brivido passarvi per mezzo il cuore, era l'anima sua che nel partire risaltava la mia» (260); «[...] e all'ultimo bacio che le impressi sulle labbra mi parve che l'anima mia fosse fuggita insieme alla sua» (262). Indubbia bravura di Nievo è che di questa vicenda londinese, così drammatica, così patetica, fa dare una lettura antifrastica, in chiave ironica e dissacratoria, da Raimondo Venchieredo, quando nel Caffè Sutil a Venezia, la racconterà al Partistagno (provocando poi il duello con Carlino) con pesanti allusioni alla condotta della bella Pisana nella capitale inglese (altro che eroici sacrifici e questua per le strade) e con chiare accuse alla connivenza opportunistica di Carlino, che «sapeva tutto e pappava in pace...» (XXI 64).

Sintomatico è anche che questi tre personaggi femminili raggiungano il momento in cui si manifesta al massimo grado la qualità della loro indole e, soprattutto si rivela per intero – esprimendosi e condensandosi in un episodio significativo – il senso più profondo del loro destino di creature romanzesche, non solo nello stesso segmento cronologico della storia narrata dall'ottuagenario, ma anche in un breve spazio diegetico. Se, infatti, all'inizio del capitolo decimoterzo, Doretta tocca il fondo del suo incontrollato erotismo quando Carlo la sorprende insieme con Raimondo Venchieredo nella stessa casa, in cui per amor suo e consapevole del tradimento si è suicidato (quasi contemporaneamente alla consumazione dell'adulterio) il marito Leopardò, al centro del capitolo immediatamente successivo, il decimoquarto, le due contessine di Fratta mostrano ancor meglio il loro carattere specularmente antitetico, di essere l'una il rovescio dell'altra: Pisana vive, per la prima volta e completamente (con grande stupore – e quasi incredulità – del protagonista e del lettore), in una casa veneziana il suo rapporto d'amore con Carlino, esprimendo al massimo la sua voluttà; Clara, raggiunta in convento proprio dalla sorella e dal cugino, appare ai due amanti come l'emblema stesso della «fredda rigidità monastica», completamente isolata dalle «cose terrene», perché «non solo disprezzava e dimenticava ma non comprendeva più il mondo», e, pertanto, quella «freddezza era il vestimento forzato dell'anima sua, come la nera tonaca dovea vestirle invariabilmente le membra»³⁷. In uno stretto giro di tempo, mentre Doretta riceveva «furtivo» Raimondo nella sua stanza, e «il resto ognuno se lo può immaginare», la Pisana si svaga, come Armida con Rinaldo nel suo giardino, e la Reverenda Clara, dopo i suoi voti, è sempre più «pallida e consunta», incurvata «per lunga abitudine d'ubbidienza e d'orazione»³⁸: quanto l'autore ne fosse consapevole non è dato saperlo, ma certo è che la femminilità nieviana, con al centro la Pisana, proprio nella quasi contemporaneità e contestualità della sua triplice manifestazione in altrettanti episodi emblematici, rivela di essere sfaccettata, e graduata dall'energia labirintica e sfuggente del desiderio.

3. *Amori clandestini e doveri verso la patria*

Nel sommario del capitolo secondo è scritto che «le passioni degli uomini maturi si disegnano alla bella prima nei fanciulli»³⁹, come preludio all'ampia

³⁷ *Confessioni*, XIII 36-37; XIV 58-61, 93-94.

³⁸ *Ivi*, XIII 37; XIV 68, 93.

³⁹ *Ivi*, II 1.

e articolata descrizione della sessualità infantile progressivamente rivelatasi in Carlino e soprattutto nella Pisana. Tenendo conto dell'affermazione di Nievo, queste «passioni» vanno esaminate non solo nell'età infantile e adolescenziale, ma – come del resto l'autore stesso le descrive – anche negli anni della “maturità”, in cui quei desideri allo stato aurorale subiscono una proiezione, fino a manifestarsi – o evolvendo o degenerando o anche presentando impercettibili metamorfosi – nella fase “coniugale”. Va, pertanto, verificato l'esito a volte sorprendente di alcune vicende giovanili che, come già nel caso di Doretta e Leopardi, diverge del tutto dal loro esordio, per cui desideri anche profondi e intensi appaiono, a un certo punto, bloccarsi o inaspettatamente non incanalarsi in uno scorrimento lineare. A partire dal decimoquarto capitolo, nella storia di Carlino e Pisana, infatti, fattori interni al loro rapporto, sul piano della *fiction*, si intrecciano, ancora una volta, con elementi propri della costruzione diegetica e del ritmo narrativo, a cui – nonostante non abbia avuto il tempo di rivedere il suo voluminoso manoscritto – Nievo è senza dubbio molto attento.

Nel capitolo decimoquarto, uno dei centrali del romanzo, il narratore ottuagenario evoca il momento più importante del rapporto amoroso tra Carlino e Pisana, giunti finalmente al reciproco possesso dell'oggetto del proprio desiderio, a volte istintivamente espresso, ma a lungo nascosto e represso. Il mutamento di scena si ha quando Pisana si allontana precipitosamente dal palazzo del marito, Mauro Navagero, e si rifugia in casa di Carlino a Venezia. I preliminari dell'incontro sono occupati da una rapida ricostruzione degli ultimi eventi: Pisana rivela di aver sposato il Navagero per far dispetto a Carlino; racconta delle *avances* sempre più pressanti di Ascanio Minato, un ufficiale francese, che pretendeva di fare «all'amore insieme, sotto gli occhi del geloso» e vecchio marito, mentre lei stessa si riteneva pronta a darsi a lui «col cieco entusiasmo d'una martire, se non colla voluttà di un'amante», chiedendogli in cambio (ma rimanendone deluso), con il linguaggio di un'eroina dell'antica Grecia o della Roma repubblicana, di dare la libertà ai veneziani, violando il trattato di Campoformio; confessa, inoltre, di essere stata addirittura esposta dalla madre a raccogliere «turpi e spregevoli elemosine» dai «devoti adoratori della sua bellezza»⁴⁰. Nel racconto concitato della Pisana era quanto bastava

⁴⁰ *Ivi*, XIV 23, 29, 78. In antitesi alle sofferenze di Giulio Del Ponte, sempre più distrutto dalla sua malattia, Carlo descrive i momenti in cui Ascanio e Pisana «cinguettavano d'amore con tutte quelle tenerezze del vocabolario francese» (XII 153); ma, subito dopo, tra i due, sulla questione di Campoformio, scoppierà una furibonda lite. La retorica rivoluzionaria della Pisana, tutta impregnata, secondo la moda del tempo, di romanità (con continue citazioni di protagonisti della storia antica: Coriolano, Manlio, Bruto, XIV 25), tanto che Carlino la definisce ironicamente «Repubblicana spiritata» (XIV 34), «era effetto di troppe letture

per eccitare i desideri a lungo repressi di Carlino, che si propone «di amarla, di amarla soprattutto senza cercare il pelo nell'uovo», senza troppe razionali sottigliezze, senza farsi altri problemi, anche perché in lei si intrecciano amore e vergogna, «sfacciataggine» e «riservatezza», particolarmente intriganti⁴¹.

Carlino, prendendo atto con soddisfazione che Pisana, nonostante l'assenza del padre, abbia deciso di rimanere sola con lui nella sua casa veneziana, si lascia sfuggire: «Poco prima mi doleva di doverla credere noncurante del proprio onore e delle convenienze sociali, allora avrei voluto che la fosse anche più svergognata di una sgualdrina purché la stesse contenta della mia compagnia. Guardate come siamo fatti!». La possibilità di assimilare il comportamento disinvolto e sfacciato della Pisana a un atteggiamento sgualdrinesco, sottolineato poi dalla stessa giovane, quando racconta che la madre e una sua serva, la Rosa, facevano le mezzane per mettere almeno solo in mostra la sua bellezza in cambio di regali e danaro da parte dei corteggiatori, prepara psichicamente Carlino a rompere tutti gli ostacoli delle convenienze e a soddisfare gli istinti a lungo tenuti a freno, anche se in un primo momento decide di dilazionare il momento del rapporto, nonostante le ambigue effusioni della Pisana: «Si stette allora a me di scrollarmi tutto per un brivido che corse per tutte le vene»⁴².

Comincia, intanto, la prima notte di convivenza: bloccate per il momento le «prime tentazioni; e contento di essermi fermato lì – ricorda Carlino – io m'affrettai a ritirarmi beato di dormire o di non dormire ancora una notte in compagnia dei desideri», compagnia «piena di delicati piaceri e di poetiche gioie». Proseguendo il clandestino *ménage*, Carlino fa un'ulteriore scoperta: nonostante il recente matrimonio, i tanti corteggiatori e le ultime tentazioni del focoso ufficialetto francese, la Pisana è ancora intatta («io credo fermamente – si affretta a comunicare l'ottuagenario narratore all'incredulo lettore – che suo marito l'ebbe se non casta certo vergine sposa, e tale la lasciò per la necessaria ritenutezza dell'età canuta. Sia stato merito suo, o della precoce malizia che la illuminava, ci sia entrata la fortuna o la Provvidenza, il fatto sta che per le mie ottime ragioni io credo così»). Quali siano queste «ottime ragioni» Carlino le lascia facilmente immaginare, ma soprattutto insiste sullo stupore provato quando si accinse a possedere quella donna tanto amata e tanto desiderata, fino a definire il caso un vero «piccolo miracolo», considerati

abboracciate avidamente in un cervello volubile e impetuoso» (XIV 37). Sui «Bruti, Cornelii e Scipioni», cfr. anche il discorso dell'amico di Carlo, Amilcare Dossi (IX 19-20), che segue la concezione rousseauiana dell'esemplarità del popolo romano di età repubblicana come modello di tutti i popoli liberi.

⁴¹ *Ivi*, XIV 14, 51.

⁴² *Ivi*, XIV 54; 46 (la citaz. precedente).

il temperamento focoso della Pisana, la sua assoluta libertà nei comportamenti, la pessima educazione ricevuta, la compagnia e gli esempi della Veronica e della Faustina, le due signore sboccate e di facili costumi del castello di Fratta. La Pisana, dunque, almanacca Carlino, pur avendo «un'opinione molto imperfetta dell'onore, fu assai fortunata di arrestarsi alla premeditazione del peccato, senza consumarlo»⁴³.

Trascorre, quindi, la prima, splendida notte di «sogni innamorati», desideri trasformati in realtà, attese ricompensate più di quanto potesse immaginare (è un vero e proprio “dono” avere scoperto Pisana ancora illibata, nonostante i suoi giovani amori e il legittimo consorte): nella penombra della stanza, le dolci «rimembranze» del passato, la bellezza irresistibile della giovane donna, la solitudine del luogo, tutto concorre a eccitare Carlino, voglioso di attaccare l'«anello» mancante a «quella catena che era rimasta per tanto tempo sospesa». La metafora della catena e dell'anello esprime una mancanza, un vuoto a lungo sofferti, che ora non si possono non riempire, ed è, sua volta, all'origine di una concatenazione metaforica, che si snoda subito dopo il primo bacio della Pisana: Sant'Antonio nel deserto e le «tentazioni del demonio», la «coppa» inebriante dell'amore da cui Carlino beve insaziabile, la «sete» che egli è deciso a soddisfare completamente e, infine, nell'eccitamento dei sensi, il desiderio di mutare le sue virtù in un «raffinamento di ghiottornia». Di qui il paragone, già accennato nel sommario del capitolo, degli amori cantati dal Tasso, per cui «si scopre che Armida non è una favola e che Rinaldo può vivere anche molti secoli dopo le Crociate», pur non essendo quello il «tempo da svagarsi come Rinaldo nel giardino d'Armida», nel momento della perdita dell'indipendenza di Venezia, dopo Campoformio, mentre molti patrioti venivano giustiziati, altri proscritti, altri costretti a prendere la via dell'esilio, come gli amici di Carlino, Lucilio, Amilcare, Giulio, e a rifugiarsi nella Milano napoleonica della prima Repubblica Cisalpina. E tuttavia Carlino se ne dimentica e si abbandona «ai delirii dell'amore, e all'ubriachezza dei piaceri», vivendo un «mese smemorato di beatitudine e di voluttà», nascondendo agli altri quella sua «felicità clandestina», scandita da giornate «brevi, ignare, deliranti»⁴⁴.

Dopo aver fatto riferimento all'*Aminta* per dare una degna cornice scenografica all'incontro di Leopardi e Doretta presso la fontana di Venchieredo,

⁴³ *Ivi*, XIV 56, 59, 61.

⁴⁴ *Ivi*, XIV 62, 63, 1, 68, 69, 73 (in ordine di citaz. nel capoverso). Su Venezia («O Venezia, o madre antica di sapienza e di libertà!»), sul tradimento di Napoleone a Campoformio («Buonaparte usò con Venezia come coll'amica che intende l'amore per servitù e bacia la mano di chi la percote»), Carlino si soffermerà nel momento della fuga per raggiungere, come gli altri patrioti, la Repubblica Cisalpina (XIV 141-45).

il narratore (ma in realtà il Nievo autore) evoca il celebre episodio degli amori tra la maga ammaliatrice Armida e il crociato Rinaldo nel favoloso giardino delle isole Fortunate, per suggerire ai lettori almeno un'idea approssimativa delle ebbrezze e smemoratezze provate dai due amanti nella confortevole alcova veneziana. L'autore, tuttavia, vuole anche suggerire una seconda analogia: Rinaldo ha abbandonato la lotta per la liberazione del Santo Sepolcro, mentre i suoi commilitoni combattono intorno alle mura di Gerusalemme, lasciandosi incantare dalle seduzioni di Armida e trovandosi, dunque, in una condizione peccaminosa; saranno i due crociati, Carlo e Ubaldo, a farlo ravvedere e a ricondurlo ai suoi doveri di guerra⁴⁵. Carlo si troverebbe nella stessa situazione: l'amore clandestino con la Pisana lo allontana dai doveri verso la patria, per cui riflette su questa penosa circostanza, rilevando le sue «colpe», confessandosi «sempre peccatore», sentendo nell'anima un eterno rimorso per aver vissuto in quel modo durante «l'avvilimento» di Venezia e per essersi codardamente sottratto «alla decorosa miseria dell'esiglio»⁴⁶. Si duole di dover «poltrire su quel letto di voluttà», prova «vergogna» di non poter ispirare in Pisana la richiesta di un'azione eroica in difesa della libertà della patria; solo l'improvviso arrivo della polizia, sguinzagliata alla sua ricerca dal Venchieredo, lo costringeranno a fuggire, a prendere coscienza di aver quasi profanato con i suoi amori clandestini i sacri ideali dei compagni di lotta, a seguirli nell'esilio, ritornando ai suoi doveri civili e politici. L'arrivo inopportuno degli sbirri svolge lo stesso ruolo di Carlo e Ubaldo, portavoce delle istanze repressive dell'età della Controriforma; e, come Rinaldo è «costretto» a ritornare nel campo cristiano, così Carlino, in maniera coercitiva, deve abbandonare il nido d'amore e ritornare ai suoi doveri di patriota.

Tutta la vicenda del rapporto tra Carlino e Pisana è, quindi, intessuta di suggestioni letterarie: lo stesso poeta della *Liberata* per l'episodio di Rinaldo e Armida si era ispirato al racconto omerico dei soggiorni di Odisseo presso Circe e Calipso; ma non è da escludere che nel pentimento di Carlino per avere profanato con le notti d'amore il comune dolore dei veneziani per la perdita della libertà possa esserci anche una vaga reminiscenza di quel celebre sonetto del Petrarca, in cui il poeta si pente di essersi innamorato di Laura proprio nel giorno del *commune dolor* dei cristiani per il martirio di Cristo, commettendo una vera e propria profanazione⁴⁷. Tuttavia, a parte le suggestioni

⁴⁵ L'episodio degli amori di Armida e Rinaldo e il successivo arrivo dei crociati, Carlo e Ubaldo, sono narrati dal TASSO nel canto sedicesimo della *Gerusalemme Liberata*: 17-26; 27-35.

⁴⁶ *Confessioni*, XIV 69; 72 (la citaz. successiva).

⁴⁷ Cfr. F. PETRARCA, RVF III; OMERO, *Odissea*, V 1-269 (Calipso); X 347-575; XII 1-150 (Circe).

letterarie, l'elemento particolarmente interessante è dato dalla contraddizione vissuta da Carlino nel momento cruciale del rapporto con Pisana: dopo interi capitoli, dedicati dall'autore a descrivere i desideri, i tormenti, le gelosie del protagonista, nel momento in cui tutte le lunghe attese trovano il loro punto di approdo, Carlino non solo non vive fino in fondo l'amore, ma vi mescola i suoi pentimenti, tanto che – come apparirà in altri momenti di convivenza con la Pisana (a Genova, a Ferrara, a Bologna) – lo stesso rapporto sarà vissuto anche con insofferenza.

Diverse sono le tappe del *ménage* di Carlino e Pisana, scandite e distribuite dall'autore in differenti tempi e luoghi. La convivenza archetipo è quella iniziale, la prima in assoluto, in un'accogliente camera della sua casa di Venezia, dove Carlino – come ricorderà poi da ottuagenario – trascorre un «mese smemorato di beatitudine e di voluttà», ma il suo insaziabile desiderio d'amore subisce due tipi di frustrazione, uno interno, l'altro esterno⁴⁸. Il giovane amante comincia a sentirsi inibito nelle sue espansioni erotiche, perché – come un nemico e un tormentatore di se stesso – si pone il problema di ubriacarsi di tutti quei piaceri, mentre Venezia viene tradita a Campoformio e i suoi amici hanno scelto l'esilio. Avverte fortemente il contrasto tra l'amore e l'onore, che gli comanda «robustamente» di ritornare agli impegni pubblici, per cui sente crescere in sé il «malcontento» per un amore che non riesce a infiammarsi del «santo ardore» di libertà, sempre più minacciato e in pericolo, e nell'impossibilità di compiere un'«impresa disperata e sublime» giunge ad esclamare: «Sarei morto da eroe, mentre vissi da porco» (lo statuto “mezzano” del protagonista è a questo punto, definitivamente sancito)⁴⁹. Cerca, quindi, di uscire da quella situazione, ma non ne ha il coraggio e la volontà, anche perché la Pisana fa del tutto per renderlo felice, mentre egli vuole dimostrarle che quella felicità,

⁴⁸ *Confessioni*, XIV 69. La funzione di archetipo e la centralità della camera veneziana, in cui si consuma il primo rapporto vero dei due amanti, vengono ribaditi alla fine di tutta la loro storia d'amore, dopo la morte di Pisana: «Giunsi a Venezia il quindici Settembre 1823. Passai la prima notte in quella memore cameretta dov'avea vissuto giorni sì spensierati e felici, baciando fra lagrime e singhiozzi due ciocche di capelli. L'una l'avea strappata dai bei ricci della Pisana fanciulletta: l'altra l'avea tagliata religiosamente sulla pallida fronte della Pisana morta» (XX 267).

⁴⁹ *Ivi*, XIV 71. Alla fine delle *Confessioni* il vecchio Altoviti, nel bilancio conclusivo della sua esistenza, dichiara: «Io non sono nè teologo nè sapiente nè filosofo; pure voglio sputare la mia sentenza [...] Ho vissuto ottantatré anni, figliuoli; posso dunque dire la mia. La vita è quale ce la fa l'indole nostra, vale a dire natura ed educazione; come fatto fisico è necessità; come fatto morale ministero di giustizia» (XXIII 148-149).

di cui lo «inebbriava», contrasta con il suo onore, «il rispetto alla patria, la fede agli amici»⁵⁰.

Dopo anni di amore e di gelosia, quando Carlino finalmente ottiene l'oggetto dei suoi desideri, Pisana, egli stesso, dunque, vi pone ostacoli: l'onore, il senso di colpa, il rimorso. Solo la fuga sblocca la sua situazione, ma libera anche la narrazione che, a quel punto, aveva bisogno di un elemento nuovo per proseguire e l'autore sceglie lo sviluppo avventuroso e romanzesco. Sembra, allora, che quando Pisana e Carlino convivono si giunga a una sorte di *impasse*, a un punto in cui, da una parte, sul piano della *fiction*, questo *ménage* risulta difficile, dall'altra, a livello di ritmo narrativo, crea rallentamenti e ristagni, come mostra chiaramente l'episodio veneziano della prima convivenza, che funge da archetipo rispetto alle successive, tutte contrassegnate dalla ripetizione.

Altro motivo di frustrazione per Carlino è il bizzarro e contraddittorio comportamento della giovane compagna durante tutto il tempo delle loro convivenze, pur nella varietà dei personaggi incontrati e circostanze vissute. Sulla soglia della casa paterna a Venezia, la scopre in amichevole conversazione con la cameriera che le faceva da mezzana con gli adoratori della sua bellezza⁵¹: questo suo modo di procedere lo turba e lo offende, e certamente crea un altro elemento non secondario nell'instabilità del clandestino rapporto. Tuttavia, lo stesso schema comportamentale si ripeterà: a Genova, difesa dal generale Massena, dove i due amanti si sono rifugiati dopo il tragico crollo della Repubblica Partenopea e la fuga da Napoli, Pisana fa ingelosire Carlino, esaltando «le belle maniere soldatesche» di Alessandro Giorgi, da mugnaio divenuto colonnello, alterna un «silenzio ostinato» a una «garrulità quasi favolosa» e, «stufa» di fare «la buona moglie», comincia a «uscire, a volerne star a zonzo le mezze giornate»; a Ferrara (l'Altoviti vi esercita la funzione di Segretario di Finanza), non solo ripete le «solite disuguaglianze d'umore», la «solita taciturnità variata da improvvisi eccessi di ciarle e di riso», ma riprende a frequentare – con l'incredibile consenso dell'amante – quell'Ascanio Minato, il «brillante ufficiale» di Ajaccio, che l'aveva già a lungo insidiata e poi codardamente delusa a Venezia, per «poter variare d'alcun poco la noja domestica», dando, ancora una volta, prova di possedere un'indole che ama «l'assurdo e la contraddizione», per cui l'opporvi o il contrastare avrebbe suscitato il ridicolo; a Bologna, dove Carlino è Intendente di Finanza, si comporta come la «più allegra e cialtriera donnetta» della città, tenendone «a bada quattro sei, otto» e

⁵⁰ *Ivi*, XIV 92.

⁵¹ *Ivi*, XIV 99.

sapendo «bene distribuir parolette e sorrisi», per cui «tutti intanto parlavano chi della cugina chi della moglie chi dell'amante del Signor Intendente; v'aveva chi volea sposarla, e chi pretendeva sedurla o rapirmela»; di nuovo a Venezia, dopo l'avventura del protagonista a Milano con la contessa Migliana – *pendant* dell'avventura-dispetto di Pisana con Ettore Carafa –, riprende a intrattenersi spesso con il perfido Raimondo Venchieredo, il seduttore di Doretta, sempre attento a trarre profitto dai suoi capricci⁵².

Da Venezia a Venezia, dunque, passando per Genova, Ferrara, Bologna, il comportamento della Pisana, che turba la convivenza con Carlino, segue sempre lo stesso schema, si ripete, cambia solo il personaggio, di volta in volta introdotto a ingelosire l'amante; ma il colpo di scena, che ripropone l'archetipo comportamentale con una *variatio* inaspettata, è quando, ritornati per breve tempo i due cugini nel loro Friuli, nel mondo dei trastulli infantili, Pisana induce Carlino a sposare la sorella di Leopardo Provedoni, Aquilina. L'entrata in scena del nuovo personaggio è rappresentata, fin dall'inizio, con un gioco sottile di ambigui comportamenti che allarmano e ingelosiscono Carlino: l'amore della Pisana sembra, infatti, giungergli attraverso il «canale» dell'Aquilina, come se la mente della prima fosse completamente «occupata» dall'altra, essendo state attratte in «qualche mostruoso stregamento» saffico⁵³ (seppure solo accennato: ancora un altro colpo allo smantellamento della roccaforte borghese dei valori domestici e familiari).

⁵² *Ivi*, XVIII 58, 49, 53; 78, 79-80, 136; 176-177; XIX 65, 79-84 (in ordine di citaz.). L'avventura-dispetto di Pisana con Ettore Carafa (XVI 131-XVII 98) avviene in realtà come gelosa risposta (volendo prestare fede alle dichiarazioni della contessina di Fratta) alla sospetta relazione Carlino-Aglaura; ma, stando al rapporto erotico realmente consumato, il breve *ménage* Pisana-Ettore Carafa si pone come simmetrico a quello Carlino-contessa Migliana (XIX 35-61). A Venezia, la ripresa del rapporto di Pisana con Carlino (dopo la sua avventura con la sedicente contessa Migliana) non avrà più carattere di convivenza, perché i due amanti, pur continuando a incontrarsi nella casetta paterna di San Zaccaria, vivono separati: Carlino preferisce che Pisana viva con il marito, perché «l'amore avrebbe riguadagnato in freschezza e in sapore quel poco che ci perdeva di facilità» (XIX 64). Il ripetitivo schema erotico-coniugale è nel romanzo inversamente proporzionale alla mobilità dei protagonisti e alla varietà dei luoghi: giustamente Pier Vincenzo Mengaldo ne ha rilevato il «dinamismo geografico», per la «concreta molteplicità geografica» che i personaggi «via via percorrono, attraversano» (cfr. MENGALDO, *Storia e formazione nelle «Confessioni»*, in AA.Vv., *Il romanzo. V. Lezioni*, a c. di F. MORETTI, P.V. MENGALDO, E. FRANCO, Einaudi, Torino 2003, pp. 256 e 55, in ordine di citaz.: 255-268).

⁵³ *Ivi*, XIX 165, 180-81, 182-204.

4. *Fughe romanzesche e tensioni incestuose*

«Dovrei indicare qualche libro che ho letto nell'adolescenza e che in seguito abbia fatto sentire il suo influsso sulle cose che ho scritto. Dirò subito: *Le confessioni d'un ottuagenario* di Ippolito Nievo, l'unico romanzo italiano dell'Ottocento dotato d'un fascino romanzesco paragonabile a quello che si ritrovava con tanta abbondanza nelle letterature straniere» (I. CALVINO, *Intervista di Maria Corti*, in «Autografo», II, 6, ottobre 1985, p. 47, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, II, p. 2920).

Alla fine del capitolo decimoquarto la vita in comune di Carlino e Pisana, che aveva rappresentato un momento alto in cui i due giovani avevano reciprocamente incontrato e ottenuto l'oggetto dei loro a lungo contenuti desideri, è interrotta dall'arrivo degli sbirri inviati dal Venchieredo: Carlino è costretto a fuggire rocambolescamente e a rifugiarsi nella casa degli Apostulos. La fuga segna un momento di svolta decisivo nella struttura del romanzo, perché Nievo intuisce che a quel punto, rappresentato dal congiungimento dei due innamorati, l'energia desiderante, abilmente tenuta in sospensione nei capitoli precedenti, aveva trovato il centro definitivo di impatto (e, dunque, cominciava lentamente a esaurirsi). Quando, infatti, i due cugini-amanti riproveranno quel *ménage* domestico iniziato a Venezia, prima a Genova, poi a Ferrara e a Bologna, non faranno altro che ripetere gli atteggiamenti, gelosi e controllati, da parte di Carlino, umorali e cangianti, da parte della Pisana, già descritti dall'autore e ripresi per analogia di situazioni⁵⁴.

⁵⁴ Che l'energia desiderante della Pisana possa aver attraversato un processo di progressivo esaurimento è aspetto non sottolineato dalla critica: la scelta di Aquilina, la rinuncia a Carlino sembrano ispirate dalla sua generosità o, più profondamente, da una naturale e istintiva spinta al sacrificio autopunitivo. Non va tuttavia trascurato quest'altro aspetto: in un ironico e sarcastico bilancio conclusivo del *ménage* adulterino Carlo-Pisana è Raimondo Venchieredo a darle una lettura più prosaica e materialistica, quando nel Caffè Suttill a Venezia insinua, discorrendo con il Partistagno: «[...] vissero fra loro come marito e moglie a varie riprese finché, non si sa come, essa incastrò nei fianchi all'amante una ragazza di campagna e gliela fece sposare. [...] Via, udiamo; cosa ne direste?»; e il Partistagno: «[...] scommetto ch'ella era stufa morta di lui, e che per liberarsene per sempre gli ha cacciato alle coste una moglie!...» (XXI 59-60). Se pure

La fuga, se pure coatta, imprime una decisiva spinta diegetica che non solo apre una duplice direzione agli eventi narrati, ma dà contestualmente all'autore la possibilità di introdurre altri due personaggi, ciascuno espressione di una *variatio* sul piano dei desideri, Aglaura Apostulos ed Ettore Carafa: il compito primario dei due nuovi personaggi è di stabilire un contatto simmetrico e incrociato con i protagonisti. Tutta la vicenda di Aglaura, la giovane greca, «bella come una pittura del Giorgione», con il suo innamoramento per Carlino, la fuga dalla casa paterna in abiti marinareschi, il viaggio misterioso e clandestino alla volta di Milano, il tentativo di suicidio, la controversa storia di un suo avventuroso fidanzato, si svolge sotto l'egida del romanzesco, attraverso una *contaminatio* di cui Nievo stesso ha coscienza metanarrativa, quando fa osservare al suo ottuagenario memorialista che Aglaura «pareva non già una fanciulla occupata a vivere, ma un romanziere francese inteso a comporre un'epopea», avendolo «menato sempre di sorpresa in sorpresa». Non mancano frequenti evocazioni poetiche (Virgilio, Catullo) e qualche concessione al fiabesco: Carlino non solo confessa che la fanciulla greca lo «stregava», ma nel sommario del capitolo decimoquarto, riferendosi alla menzione tassiana di Armida, la definisce anche una «maga»⁵⁵.

in chiave dissacratoria, da una diversa angolazione, la vicenda amorosa di Carlino e Pisana, soprattutto l'attrazione erotica della donna, con l'inserimento dell'Aquilina, potrebbero aver subito un'involuzione, di cui le diverse e successive convivenze, dopo l'acme della parabola raggiunta per la prima volta a Venezia, mostrano ogni tanto qualche presago barlume.

⁵⁵ *Confessioni*, XIV 1 e cfr. XIV 157. Per le citaz. precedenti: XV 3, 149, 53; per il viaggio di Carlo e Aglaura da Venezia a Milano: XIV 148-158; per la vicenda del fidanzato di Aglaura, Emilio Tornoni: XV 3-57. Sull'introduzione di sempre nuovi personaggi nelle vicende narrate aveva già osservato l'ottuagenario, rivolgendosi ai lettori: «Intanto, avrete notato che nel racconto della mia infanzia i personaggi mi si sono moltiplicati intorno che è un vero spavento. Io stesso ne sono sgomentito; come quella strega che si spaventava dei diavoli dopo averli imprudentemente evocati» (V 6). Modello di romanzo sia per le riflessioni metanarrative, sia per l'andamento digressivo è per Nievo il *Tristram Shandy* di Sterne, probabilmente conosciuto in traduzioni francesi, largamente diffuse in Italia. Per la struttura aperta del racconto e la parabola esistenziale dei personaggi tenne presente anche il capolavoro di Ariosto; per la sua inclinazione all'umorismo, oltre allo stesso Sterne, H. Heine, i conterranei Goldoni e Gasparo Gozzi. L'elenco degli autori frequentati da Nievo è comunque ampio e i romanzi, che vengono spesso segnalati come suoi possibili modelli, si moltiplicano. Pier Vincenzo Mengaldo ha indicato anche *Henry Esmond* di Thackeray, romanzo d'amore tra cugini, che si aggiunge a *Mauprat*, di analogo argomento, scritto da George Sand, su cui si è soffermata Elsa Chaarani-Lesourd (cfr. MENGALDO, *Prefazione* a AA.Vv. *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, a c. di S. CASINI, E. GHIDETTI e R. TURCHI, Bulzoni, Roma 2004, p. 16; E. CHAARANI-LESOURD, *L'altra Sand di Nievo*, *ivi*, pp. 155-173). Sull'umorismo nieviano, cfr. G. MAFFEI, *Nievo umorista*, in AA.Vv., *Effetto Sterne, La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a c. di G. MAZZACURATI, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 170-230; anche se riferimenti si incontrano un po'

Aglaura, seguendo Carlino nella fuga, convive con lui in una dimora di Milano: un'altra convivenza clandestina, come quella con la Pisana, ma con una variazione di rapporti o che, nei desideri, se pure repressi, della giovane per il protagonista, allude sottilmente a una possibilità di incesto, essendo i due conviventi, come poi verranno a sapere, non due potenziali amanti, ma fratello e sorella. È una sperimentazione nuova e ardita da parte di Nievo che affronta il problema dell'incesto con più di una cautela, attraverso un duplice spostamento: da una parte, la riluttanza di Carlino che, pur attratto da Aglaura (tanto da confessare di esserne «stregato»), ribadisce e riconferma in sé il suo amore per la Pisana; dall'altra, l'arrivo inaspettato di Spiro che, prima di un non improbabile rapporto tra i due fratelli, svela la verità, perfettamente in linea con l'intrico romanzesco della storia. Dalle sue espressioni allusive affiora il non evento che, per contrasto, evoca la situazione incestuosa in cui i due giovani si erano trovati, tanto più che i commilitoni, gli amici di Carlino ed Ettore Carfa non avevano creduto alla mancanza di contatto fisico tra i due conviventi sotto lo stesso tetto: «Quale sventura! – esclama Spiro – Dico sventura, perchè non ne avreste avuto colpa, e tuttavia sono fatalità che come i delitti più tremendi lasciano nell'anima eterni rimorsi ...»⁵⁶.

L'incesto resta, dunque, sfiorato, temuto come una possibilità, essendo i due giovani inconsapevoli del legame fraterno, per cui l'amore di Aglaura, avvolto in una dimensione romanzesca, che diluisce e censura l'aspetto scabroso del rapporto, viene a inserirsi nella storia centrale di Carlino e Pisana, nel momento più delicato e rischioso, quando la contessina di Fratta, legittimamente sposata con il nobile Navagero, va deliberatamente a convivere, dopo un tentativo di tradirlo con un ufficiale francese, con l'amante-cugino. L'intreccio costruito da Nievo non poteva non essere di alta densità erotica, perché nessuno dei due rapporti, quello vero e adulterino, quello romanzesco e quasi incestuoso, rientrava nei canoni lineari della normalità coniugale.

Non è da escludere tuttavia anche una suggestione letteraria sul giovane autore: come aveva evocato l'*Aminta*, sceneggiando l'incontro di Leopardi Provedoni con Doretta presso la fontana di Venchieredo, e la *Gerusalemme liberata*, narrando gli amori di Carlo e Pisana nell'accogliente camera veneziana e paragonandoli agli «svaghi» erotici di «Rinaldo nel giardino d'Armida»,

in tutte le monografie nieviane: oltre alle già citate, cfr. MAFFEI, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Liguori, Napoli 1990; U.M. OLIVIERI, *Narrare avanti il reale. Le «Confessioni d'un Italiano» e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 49-140; P. RUFFILI, *Ippolito Nievo. Orfeo tra gli Argonauti*, Camunia, Milano 1991; A. NOZZOLI, *Immagini di Nievo nel Novecento*, Mucchi, Modena 1994.

⁵⁶ *Ivi*, XVI 67; per i riferimenti precedenti: XV 136; XVI 34-57, 21-24.

così, per la storia avventurosa dei due inconsapevoli fratelli, Carlo e Aglaura, su cui incombeva un sempre possibile rapporto incestuoso, potrebbe essersi ricordato della non meno avventurosa vicenda dello sventurato re di Gotia e di sua sorella Alvida, con al centro l'incesto tragicamente consumato nel *Re Torrismondo*. Non è da escludere questa suggestione, proprio perché la presenza della poesia del Boiardo, dell'Ariosto e del Tasso è evidente nella memoria letteraria del Nievo, molto più insinuante e significativa di quanto possa sembrare, anche rispetto ad altri autori che vengono spesso indicati tra i suoi punti di riferimento. Il Tasso, in particolare, ritorna in una delle sue pagine più drammatiche: quando descrive l'agonia del decrepito governo aristocratico della Serenissima, ricorda che, tuttavia, nelle "Isole Fortunate" della Laguna i gondolieri ritmavano i movimenti del remo «cantando le amorose ottave del Tasso»⁵⁷. Nievo, del resto, era al corrente delle numerose traduzioni in veneziano della *Liberata*, diffuse anche negli strati popolari, alle cui abitudini allude anche Byron, quando nei canti dei barcaioli gli sembra che l'«eco di Venezia» ripeta i versi di «Torquato».

L'altra direzione è data dalla breve vicenda, che si inserisce nel contesto storico della Repubblica partenopea del '99, dell'amore tra Ettore Carafa e la Pisana che, andata alla ricerca di Carlino e avendo saputo della sua convivenza con Aglaura, presa da una irrefrenabile gelosia, si vendica intrecciando un rapporto con il giovane patriota napoletano. Già esaltato come un eroe da Vincenzo Cuoco e da Carlo Botta, l'allora trentacinquenne Ettore Carafa, conte di Andria e di Ruvo, in Puglia, viene assimilato da Carlino alle figure maschie e decise dei grandi condottieri di ventura, ma anche al Manfredi dantesco⁵⁸.

⁵⁷ *Ivi*, VI 8. Per la citaz. precedente di Rinaldo e Armida, XIV 68; la successiva traduce da IV 3-5 del *Child Harold's Pilgrimage* di G.G. BYRON.

⁵⁸ *Ivi*, XV 156-157. In una delle fondamentali fonti storiografiche di Nievo, la *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* (Didot, Paris 1824, 4 voll, poi Italia 1834) di Carlo Botta, che narra le vicende storiche italiane di quel periodo da un punto di vista nazionale, la figura di Ettore Carafa viene esaltata e già quasi proiettata in un'atmosfera romanzesca. Anche Francesco Lomonaco nel *Rapporto al cittadino Carnot* e Vincenzo Cuoco nel *Saggio storico* ne mettono in luce le qualità militari e l'eroismo (cfr. V. CUOCO, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* [1806], seguito dal *Rapporto al cittadino Carnot* [1800] di F. LOMONACO, Pomba, Torino 1852: edizione probabilmente tenuta presente da Nievo). La prima edizione del *Saggio storico* del Cuoco uscì anonima a Milano nel 1801; la seconda, sempre a Milano, per i tipi del Sonzogno, nel 1806. È in questa seconda edizione che l'autore paragona Ettore Carafa al grande ammiraglio Caracciolo, oltre che per le capacità militari, soprattutto nella difesa di Pescara, anche per il «coraggio», l'«intrepidezza e disinvoltura» con cui seppe affrontare la morte, una volta caduto nelle mani degli aguzzini borbonici (cfr. l'edizione critica, curata da A. DE FRANCESCO, V. CUOCO, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, Lacaita, Manduria-Bari-Roma 1998, p. 503).

L'ottuagenario narratore, come in Lucilio Vianello aveva forse adombrato Mazzini, per Carafa – personaggio affascinante e trascinante, che prima con la Cisalpina e poi con l'epopea napoletana contribuisce al superamento della tragica crisi ortisiana e del chiuso municipalismo veneziano da parte dei giovani protagonisti⁵⁹ – poteva avere in mente Garibaldi, soprattutto quando gli fa sostenere l'anacronismo della «guerra alla spicciolata» (ossia della guerra «per bande» di tipo partigiano), praticata proprio dall'eroe dei due mondi e teorizzata da Guglielmo Pepe, altra figura storica nel romanzo⁶⁰. L'incontro tra Ettore e Carlo avviene prima dell'impresa napoletana, nella Milano cisalpina e napoleonica, in cui – oltre ai personaggi d'invenzione, Lucilio, Amilcare Dossi, Giulio Del Ponte, Alessandro Giorgi – si era formato un vero e proprio Areopago di patrioti illustri, da Melchiorre Gioia ai due fratelli Pindemonte, e dove Foscolo immagina il celebre incontro del giovane Ortis con il vecchio Parini (che nelle *Ultime lettere* avviene nel dicembre 1798, ma che Nievo colloca alla fine dell'anno precedente con un anacronismo funzionale alla trama romanzesca)⁶¹.

In un contesto decisamente storico e simmetricamente all'introduzione di un personaggio storico, quale Ettore Carafa – ma completamente ricreato da Nievo con la sua solita spregiudicatezza e autonomia verso le fonti storiogra-

⁵⁹ L'istituzione della Repubblica Cisalpina (29 giugno 1797) rappresenta, da un punto di vista politico-istituzionale, il superamento della crisi di Campoformio. Se Jacopo Ortis è spinto al suicidio dal tradimento napoleonico, Carlo Altoviti supera il municipalismo veneziano, riconoscendo il valore del nuovo Stato: «I Veneziani che assistevano alla festa piangevano piuttosto di commozione che di dolore [...] Io pure mi diedi a credere che il trattato di Campoformio fosse una necessità del momento, una concessione temporanea per riprendere poscia più di quanto si era dato» (XV 62, 64). Cfr. C. DE MICHELIS, «*Io nacqui veneziano...e morirò per grazia di Dio italiano*». *Ritratto di Ippolito Nievo*, Marsilio Padova 2012.

⁶⁰ Cfr. *Confessioni*, XX 1-30, XXII 133, 153; XV 159 (per la «guerra alla spicciolata»). La guerra «alla spicciolata» era stata proposta da Guglielmo PEPE in *L'Italia militare e la guerra di liberazione* (Pihau de Forset, Paris 1836, poi, Gattei, Venezia 1849) e, dunque, in Carafa suona come un anacronismo. Carlino combatterà con Pepe nel 1821 a Rieti: il generale fu sconfitto e Carlo ferito (XX 21-28). Si ritroveranno poi a Venezia, nel 1848-49 (XXII 133, 152-153), durante la strenua difesa della città: vi sono anche Cesare Rosaroll, che tanto ricorda Ettore Carafa (XXII 133, 174), anch'egli personaggio storico, e due tra i personaggi d'invenzione più noti del romanzo, Alessandro Giorgi e Bruto Provedoni; tutti e tre muoiono eroicamente durante l'assedio (XXII 163-166). Quanto a Garibaldi, Carlino non lo incontra direttamente, ma Nievo fa in modo che Giulio Altoviti, come poi narrerà nel suo «Giornale», combatta con il leggendario generale nel 1849 a Roma (XXXIII 36-59): per Giulio una guerra a cui partecipa per espiare il suo peccato di superbia e per riconciliarsi con la nazione. Garibaldi praticherà la guerra «alla spicciolata» teorizzata dal Pepe, per cui Ettore Carafa (nella reinvenzione di Nievo) anticiperebbe il primo nell'azione, il secondo nell'ideazione strategico-militare.

⁶¹ *Ivi*, XVI 10-13.

fiche, a volte contraddette dalla testimonianza diretta (naturalmente fittizia) del narratore Altoviti⁶² –, il personaggio di invenzione, Aglaura, dai bellissimi tratti veneto-giorgioneschi, dal fiero carattere di greca, che indossa «coturni Mainotti» e sembra la musa di Eschilo, svolge un ruolo doppiamente speculare, sia nel suo ardore di libertà e nella passione repubblicana (proprio come il Carafa), sia nel compito intrinsecamente romanzesco di una più complessa e ambigua *variatio* sul piano del desiderio, come, appunto, più complesso e ambiguo è il rapporto tra il patriota napoletano e la sua «Ninfa Egeria», Pisana⁶³. Carlino viene a conoscenza del suo tradimento quando la storia si è già conclusa: Ettore rimane sempre ardente innamorato della donna occasionalmente conosciuta; la Pisana, dopo essersigli concessa, decide di troncare la relazione. L'episodio del Carafa risulta sintomatico, non solo perché crea la *variatio* a incrocio, nel senso che il rapporto semplice Carlino-Pisana si duplica nel più complicato rapporto Carlino-Aglaura / Ettore-Pisana, ma anche perché l'autore vi sperimenta un altro risvolto dell'erotismo inquieto della contessina di Fratta, che, se pure sotto la spinta della gelosia, ripete l'amplesso adulterino con un altro affascinante partner: è proprio il Carafa, infatti, a ricordare l'intensità, breve ma travolgente della loro passione, in quei «giorni d'ebbrezza», e la stessa Pisana, se pur sottolineandone l'aspetto vendicativo, rivela a Carlino «quell'amor furibondo cui si è rabbiosamente venduta! ... »⁶⁴.

Aglaura ed Ettore, svolte le loro funzioni interne alla narrazione, conclusa l'esplorazione di nuove, diverse, piccanti sfumature del desiderio, sono costretti a non occupare più la ribalta: di Aglaura ogni tanto il lettore continuerà ad avere notizie, di Ettore Carafa è invece chiamato ad assistere all'eroica morte. Il desiderio inconsapevolmente incestuoso di Aglaura, se pure giustificato

⁶² Sulla libertà e autonomia di Nievo riguardo all'intero *corpus* delle sue fonti storiografiche si sofferma a lungo CASINI, sia nell'*Introduzione* alle *Confessioni*, pp. LXI-LXII, LXVII-LXIX, LXXXII-XC, sia nella *Nota al testo*, pp. 1570-1572.

⁶³ Aglaura, dalla sua entrata nella Milano cisalpina e repubblicana (XV 67) all'adesione entusiastica alla lotta di liberazione della Grecia, manifestata a Carlo in una lettera risonante di accenti patriottici (XX 123-136), rivela sempre un'eccezionale energia combattiva per l'indipendenza greca e italiana. Quanto al suo aspetto, al modo di vestire e alla sua origine ellenica, cfr. *Confessioni*, XV 3, XIII 140, XV 32; Pisana, invece, viene definita ironicamente dall'ottuagenario «Ninfa Egeria» del Carafa (XVI 1).

⁶⁴ *Confessioni*, XVI 182 e cfr. XVI 201. Pisana, negli ultimi istanti della sua vita, nel «delirio dell'agonia», avrà la visione di questo turbinoso ed esaltante periodo vissuto nel fiore della sua giovinezza: «Un altro momento – ricorda l'ottuagenario – si perdettero in vaghi balbettamenti dai quali credetti di rilevare che parlasse di Napoli, e dei giorni gloriosi e terribili vissuti colà ventiquattr'anni prima» (XX 248).

dallo scambio di identità dei protagonisti, è tuttavia finalizzato a ribadire l'assoluta necessità di libertà nella dimensione amorosa e affettiva, non sottoposta più a convenzioni, ma solo alla legge del desiderio. Di questo desiderio è inesauribile musa proprio Pisana, la cui prorompente personalità deborda dalla pagina scritta: desiderio riacceso dalle ultime, appassionate parole del narratore, a lei dedicate – lei, «primo ed unico amore» della sua vita, di tutta la vita, dall'infanzia alla morte e, secondo il modello dantesco, oltre la morte –, e struggentemente impresso anche nell'ultimo sguardo che Ettore Carafa le rivolge, mentre muore da martire della Repubblica napoletana, dopo averla amata «infelicamente come la patria»⁶⁵.

⁶⁵ *Ivi*, XVII 98. A Pisana («O primo ed unico amore della mia vita», XXXIII 156) si rivolge alla fine del suo lungo racconto il memorialista: un'aura foscoliana aleggia nelle ultime parole. Già Pisana, prima di morire a Londra, aveva detto a Carlo: «Possa almeno dire morendo che le mie parole che i miei consigli ebbero questa fortuna di lasciare un'eredità di grandi e nobili azioni!...» (XX 227); ed è evidente il riecheggiamento dei *Sepolcri* (vv. 41-42; 148-150). Ora, nel ricordo del suo amore da tanto tempo perduto, Carlo Altoviti conclude le sue *Confessioni*: «Per te per te sola, o divina, il cuore dimentica ogni suo affanno, e una dolce malinconia suscitata dalla speranza lo occupa soavemente» (XXXIII 157); e la memoria poetica va *Alla sera: E le secrete / vie del mio cor soavemente tieni*.

Alberto Granese

“SINESTESIE” POETICO-PITTORICHE IN GATTO E IN SINISGALLI

Su una parete dell'ariosa terrazza del castello longobardo di Salerno è collocata una lapide, in cui sono trascritti alcuni versi tratti da *Lo stellato* di Alfonso Gatto, l'ultima lirica delle sue *Poesie d'amore*:

Al castello d'Arechi
in quel grande passato,
nella città ove fui
la vetta solitaria dell'ultimo chiarore,
vedrò nei baci bui notturni lo stellato¹.

Nello stretto rapporto di Gatto con Salerno, le radici biografiche delle sue poesie, partendo dall'archetipo materno e dalla triade junghiana, larica e mediterranea, di mare-madre-luna, giungono alla finale identificazione della sua opera con la città, anzi del suo stesso corpo con le vie e le piazze della città. Le fondamentali tappe umane e artistiche del poeta sono sempre, infatti, in relazione alle città: in particolare, alla Salerno degli anni giovanili, alla Napoli degli scapigliati anni universitari (l'amicizia con Giorgio Amendola e Paolo Ricci, l'incontro decisivo con Edoardo Persico, soprattutto con le sue posizioni architetture sulla linea Wright-Cézanne, l'influenza artistica dello zio Saverio), alla Milano degli anni Trenta, in cui si concentra una vera e propria colonia di artisti meridionali e dove svolge attività giornalistica, facendo amicizia con Quasimodo, Sinisgalli, Marotta, Vittorini, Cantatore, Sassu, frequenta i caffè artistici e letterari, arricchisce le sue strutture antropologiche di meridionale con le esperienze più vitali della cultura europea e, infine, di nuovo alla Salerno degli anni Sessanta e Settanta, quando presenta nella galleria d'arte «Il Catalogo» i pittori più significativi di quel periodo di

¹ A. GATTO, *Lo stellato*, in *Poesie d'amore* (seconda parte 1960-1972), in ID., *Tutte le poesie*, a c. di S. RAMAT, Mondadori, Milano 2005, pp.215-216: 216.

intense sperimentazioni artistiche, collegando la città natale a tutte le altre conosciute nella sua vita di nomade e facendosi centro delle più diverse tendenze espressive e di dibattiti critici accesi e appassionati².

Lo stimolo emotivo, il grumo iniziale di sofferenza e di fatica sono come assorbiti e diluiti dalla memoria evocante, dal flusso lirico-musicale dei colori e dei versi. L'ispirazione non è per lui evento metafisico, ma coinvolgimento totale di tutto l'essere. «Forse che tutta l'ispirazione – scrisse in una delle «note e noterelle» di quel raro libricino di «curioso cronista» delle notti trascorse con gli amici – non è sempre nelle nostre mani, nei nostri denti, nella stessa figura per la quale siamo fatti a immagine del nostro lavoro?»³. E ancora: «Sarebbe augurabile per il poeta ogni altro strumento che non sia la penna, ma il proprio corpo, le mani, gli occhi». Mentre componeva le *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Gatto dava prova di sorprendente versatilità espressiva con i suoi acquerelli e, inoltre, alcuni cataloghi, quelli degli ultimi anni Sessanta, sono particolarmente interessanti, perché si collocano tra la produzione pittorica e quella poetica, tra due momenti, formalmente distinti, ma sincronici e nel profondo uniti, del suo lavoro artistico. Le «testimonianze critiche per ventisei pittori», scritte dal 16 ottobre 1968 al 26 marzo 1974, furono raccolte in volume, con prefazione dell'autore, e pubblicate. Il poeta ne era contento: «è il primo libro che non disperde e mette in salvo il mio lavoro per la pittura e per l'arte, ancora tutto da raccogliere e da serbare dopo quarant'anni di milizia critica»; e, quindi, per lui, questi scritti «hanno qualche valore, oltre l'occasione da cui nacquero». I cataloghi, scritti durante la composizione delle *Rime di viaggio* e lo svolgimento dell'intensa attività pittorica, insieme

² Cfr. O. MACRÌ, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, Atti del Convegno di Studi, Salerno-Maiori-Amalfi, 8-10 aprile 1978, a c. di P. BORRARO e F. D'EPISCOPO, Congedo, Galatina 1980, pp. 51-117. Significativa anche la silloge di GATTO, *La madre e la morte*, Critone, Lecce 1959 e la raccolta di prose dell'«Ambrosiano» (di cui fu collaboratore) in GATTO, *Guida sentimentale di Milano*, con disegni di D. CANTATORE, a c. di A. MODENA, Scheiwiller, Milano 1988. Vd., inoltre, L. GIORDANO, *La città rimossa. Cronache di vita culturale salernitana tra il 1949 e il 1963*, Laveglia, Salerno 1982 e soprattutto: GATTO, *Il nuovo volto della vecchia Salerno*, in «Il Giornale del mattino», 23 luglio 1961; *Un poeta e le sua città*, a c. di P. LAVEGLIA, Municipio di Salerno, Salerno 1964; E.F. ACCROCCA, *Il suo Sud (intervista inedita del 16 novembre 1961)*, in «Riscontri», II (1980), 4; D'EPISCOPO, *Alfonso Gatto pittore e poeta. Tra Sud e Nord*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, con un'antologia di prose e liriche (su cui vd. l'intervento di A. GRANESE, in «Rassegna Storica Salernitana», 14, 1990, pp. 356-358); GATTO, *Salerno nella polvere del mutamento*, a c. di D'EPISCOPO, Guida, Napoli 2001.

³ GATTO, *Le ore piccole (note e noterelle)*, Il Catalogo Edizioni, Salerno 1975, p. 15. Per la cit. successiva, pp. 136-137.

con altre testimonianze di quegli anni, poi conservate nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, costituiscono un «materiale ampio e prezioso» della produzione gattiana⁴.

Proprio dalle *Rime di viaggio per la terra dipinta* e da alcuni cataloghi dello stesso periodo emerge una certa astrazione intellettuale, affiora un'atmosfera rarefatta: una «contemplazione intelligente e distaccata dell'oggetto», una «trattazione piuttosto impassibile del medesimo; mentre l'impulso dell'affettività, l'elemento emotivo ha un ruolo, se non proprio emarginato o secondario, comunque subordinato, di meno frequente intervento»⁵. Da *Osteria flegrea* alle *Rime di viaggio* si notano una «progressiva riduzione dell'elemento colore» e la «conquista di un colore più scorporato» in liriche che «sono pur ricche di colore: ma è un colore-musica, aereo; un colore che resta fuori del verso», con «una depurazione di tutto quanto di carnale, di materico (proprio in senso pittorico) poteva esserci nei cieli serali del primo Gatto»⁶. Dipingendo i suoi acquerelli, il poeta è riuscito a «esorcizzare» e, quindi, a dirottare dal verso il «demone “colore”»; e, proprio dipingendo acquerelli con moduli per lo più figurativi è riuscito a esorcizzare anche la figura in alcune delle *Rime di viaggio* e in alcuni contemporanei cataloghi, con una chiara tendenza a superare il dato emotivo-realistico e a prediligere il gioco puramente geometrico delle linee, che, con il loro dinamismo e la loro tensione carica di energia, si distendono nello spazio astratto.

L'emblema di alcune *Rime di viaggio* non-figurative è forse rappresentato da una breve lirica, *Figura*, in cui *il volto senza nome, il tono / di trasparenza fatto quasi vano, la sembianza / di luce* evocano enigmaticamente una presenza

⁴ GATTO, *Il catalogo è questo*, Il Catalogo Edizioni, Salerno 1974, p. 51. Tra i primi interventi critici a mettere in risalto l'importanza di questa produzione, apparentemente marginale, cfr. GRANESE, *La poetica del «cigno» nei cataloghi di Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, cit. pp. 231-242. Vd. anche: *Alfonso Gatto: poesia e pittura: manoscritti, immagini, documenti, dipinti*, Catalogo della mostra (Pavia 1993), a c. di A. MODENA, Guardamagna, Varzi 1993; A. MODENA, *Alfonso Gatto. Immagini documenti manoscritti dipinti testimonianze*, Salerno (ma ivi) 1994 (a c. del Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia); M. CORTI, *La rosa di Gatto* («la Repubblica», 6 novembre 1993), in cui – in occasione della mostra di Pavia e dell'uscita anche del volume di G. PENTICH (*I colori di una storia. Momenti di vita e luoghi di poesia*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1993) – si ricorda che fu proprio quest'ultima, compagna del poeta dal 1946, a donare al Fondo Manoscritti pavese, tra giugno e settembre 1993, un «materiale ampio e prezioso» della produzione gattiana.

⁵ B. PENTO, *Alfonso Gatto*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 81.

⁶ L. BALDACCIO, *La poesia di Gatto*, in GATTO, *Poesie (1929-1969)*, Mondadori, Milano 1972, pp. 22-23.

evanescente, una non-figura, una pura astrazione, fatta di luce e di trasparenze inafferrabili. Se un precedente hanno queste poesie, va rintracciato in Gatto stesso e, in particolare, nelle composizioni di *Amore della vita* (1944), in cui appare evidente una singolare affinità con il cubismo di Braque e il cubo-futurismo poetico russo⁷, esperienze artistiche di avanguardia che, avendo abolito l'illusione prospettica e tridimensionale del quadro, hanno fatto propria l'idea di «simultaneità, ossia di riproduzione contemporanea di diversi aspetti dell'oggetto», per cui la struttura formale assume «un valore estetico indipendente»⁸.

Gatto applica questa tecnica compositiva in alcune poesie di *Amore della vita* (*Vento sulla Giudecca, Apologo, Vento, Fine*), in cui elementi astratti, come i piani trasparenti nei quadri cubisti, si compenetrano simultaneamente, rendendo del tutto autonomo, non mimetico-naturalistico, l'organismo poetico. Il poeta è, quindi, attirato dal gioco geometrico dei segni, delle linee tese nello spazio, come quelle, rette e armonicamente incrociate, nelle opere neoplastiche del grande artista di De Stijl: *Più o meno, / croci armoniose / dell'alfabeto che non parla mai* – dice nel breve *Notturmo per Mondrian* di *Osteria flegrea*⁹. Nei cataloghi, almeno due termini, spesso contrapposti come poli estremi, ritornano con una certa frequenza: «energia» e «silenzio». «Energia» è, anzitutto, l'energia della linea, del segno, perché «il vero disegnatore è, a suo modo, un

⁷ Cfr. G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 919.

⁸ W. HAFTMANN, *Enciclopedia della pittura moderna*, Il Saggiatore, Milano 1960, I, pp. 132-133. Haftmann aggiunge che «l'organismo del quadro» diventa, in questo modo, «autonomo», attraverso il «processo di astrazione delle immagini della natura», dominato da una «norma contrappuntistica autonomia di accordi e dis-sonanze», volta a «eliminare gli elementi descrittivi e il loro messaggio narrati-vo», per mezzo di «superfici sovrapposte, che si compenetrano e sono in parte trasparenti» (pp. 133-134).

⁹ Non devono stupire queste componenti razionali in un poeta incline al sentimento come Gatto: ci riferiamo sia al «surrealismo d'idillio» (Ferrata) e alla «inclinazione» al canto (De Robertis) che ai giudizi sulla «cadenza cantabile» del suo «ungarettismo poco evoluto, nell'eccesso melodico» (G. POZZI, *La poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1965, pp. 229, 231) e sul «suo en-decasillabo, pateticamente ricantato» (E. SANGUINETI (a c. di), *Poesia del Novecento*, Einaudi, Torino 1969, p. 965). Eppure Hugo Friedrich, dopo avere ricordato i due giudizi antitetici di Paul Valéry e di André Breton sulla lirica europea del ventesimo secolo (che per il primo dovrebbe essere una «festa dell'intelletto», mentre per l'altro un «crollo dell'intelletto»), sostiene che queste contrapposizioni sono solo di superficie, perché «la polarità generale di tutta la poesia moderna, la tensione, presente quasi in ogni lirico», è «tra forze cerebrali e forze arcaiche» (H. FRIEDRICH, *La lirica moderna*, Garzanti, Milano 1958, p. 170). Per le cit. di Giansiro Ferrata e Giuseppe De Robertis, cfr. G. FERRATA, *Prefazione a GATTO, Poesie. 1929-1941*, Mondadori, Milano 1961, p. 20 (il saggio è del 1937); G. DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1946³, p. 359 (il saggio è del 1939).

legislatore»; è energia come ritmo unico di «definito e indefinibile»; è «energia vivente nel contesto e nel rigoglio del colore». Il «silenzio» è, a volte, «la vera poesia» di un'opera, come «silenzio dell'immagine», la cui «inviolabilità» non va tradita: bene hanno fatto alcuni artisti nei loro acquerelli a dare «accenti al silenzio»¹⁰. Spesso Gatto si lascia, però, andare ad allucinanti fantasticherie, espresse con una certa verbosità baroccheggiante («Macchie, profilature, abbagli, conflagrazioni di sintomi, folgorano figure e, ancor più, terrificanti archetipi»)¹¹, o a un'immaginosa retorica: il pittore

deve portare gli ultimi giochi nei piccoli cimiteri sconsacrati dai cantieri, incidere i segni sulle porte delle carceri, in attesa che cantino i fiumi e che il cielo torni ad avere nome, senso e speranza da questa terra. Ora come ora, siamo tutti, noi e lui, tra i denti degli scheletri: i nostri devoti lumini accesi davanti al «nero» di Goya¹².

È stato già notato che gli scritti in prosa di Gatto, come *La sposa bambina* (1943) e *Carlomagno nella grotta* (1962), hanno «i medesimi contrassegni creativi – di lirica invenzione, di lievitazione fantastica della materia – che connotano tanta parte della poesia versificata», per cui il divario tra poesia e prosa è irrilevante, in quanto si riduce alla «semplice diversità materiale dell'esecuzione grafica»¹³. I cataloghi sono dei materiali grafici senza rima, ma il poeta, come negli altri scritti in prosa, cerca di infondervi una forza trasfigurante che possa risolversi anche in ritmo. Si potrebbero, infatti, agevolmente estrapolare dei veri e propri versi: endecasillabi, come «i dolci cigni dell'incantamento» e l'«errante notturna contemplazione»; o anche «dal mare vocalico del gorgheggio iterato»: due settenari, di cui il primo sdrucchiolo¹⁴.

¹⁰ GATTO, *Il catalogo è questo*, cit., pp. 15, 20, 28, 36, 49, 54-55.

¹¹ *Ivi*, p. 55.

¹² *Ivi*, p. 87.

¹³ PENTO, *Gatto*, cit., pp. 92-93. Cfr. anche GATTO, *Il vaporetto* (fiabe in versi), Nuova Accademia, Milano 1963. Per *La sposa bambina* cfr. la seconda edizione, Vallecchi, Firenze 1963; *Carlomagno nella grotta. Questioni meridionali* (Mondadori, Milano 1962) è diventato, con qualche integrazione, *Napoli N.N.*, Vallecchi, Firenze 1974 (rist., a c. di D'EPISCOPO, Edizioni Ripostes, Salerno 1993).

¹⁴ GATTO, *Il catalogo è questo*, cit., pp. 86, 31, 44. L'«iterazione» è, d'altronde, una componente propria della poesia gattiana: le immagini analogiche dei suoi versi sono spesso costruite su «una trama verbale fondamentalmente iterativa» (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'invenzione assoluta di Alfonso Gatto*, in *Il primato della cultura*, a c. di G. SCARSI, Edizioni Sottotraccia, Salerno 1996, p. 397).

I cataloghi (a parte queste incursioni del lirismo melodico-patetico di Gatto), che vanno, dunque, considerati in sintonia con le *Rime di viaggio* e con gli acquerelli, ai fini di una conoscenza più completa della sua produzione artistica di questo periodo, sono ancora più utili per individuare le sue riflessioni sulla poesia e sull'arte, sostanzialmente affini alle poetiche del simbolismo europeo. Risulta evidente, proprio in questi scritti, la tendenza di Gatto a esibire strumenti culturali di tipo europeo, a comportarsi, anche attraverso delle semplici prose d'occasione, legate spesso agli eventi contingenti di una città della provincia meridionale, da scrittore cosmopolita, al di là e al di sopra di una cultura strettamente nazionale e soprattutto regionale e municipale: nelle componenti della sua poetica si possono meglio cogliere le suggestioni del simbolismo francese, perché si manifestano in maniera più scoperta e insistita rispetto ad altre prose critiche.

Un dato costante del suo discorso è la "memoria evocante" di chiara ascendenza proustiana: la memoria è ricerca del tempo perduto, è involontaria e folgorante evocazione degli attimi trascorsi, attraverso le "intermittenze del cuore", che epifanizzano la realtà fenomenica. Accentuata è anche la componente di veggenza, propria dell'artista, secondo la concezione rimbaldiana del poeta *voyant*: il termine «visionario» ricorre più volte, riferito al pittore e implicitamente anche al poeta¹⁵. Infatti, il rapporto poesia-pittura è considerato da Gatto strettissimo e il loro punto comune di riferimento è posto nel «processo di sviluppo del dato memoriale». Quella della pittura, «è la stessa incontentabile natura della poesia: l'ineffabile, pago di sé, che pure deve comunicare, e affidarsi ai mezzi più impervi e più ostili, della parola, del segno, del colore»¹⁶. L'artista ha il compito di decifrare la «foresta di simboli», come voleva Baudelaire; egli è il «veggenza» che deve esprimere l'inesprimibile, deve comunque tendere a esprimerlo, nonostante l'inferiorità dei mezzi linguistici a disposizione.

Anche la concezione del disegno come partitura, «strumentazione di un concerto grafico»¹⁷, implica l'equazione pittura=poesia=musica, ossia la corrispondenza profonda delle arti e dei sensi, intuita nelle *Correspondances* da Baudelaire e avvalorata dallo stesso Rimbaud che aveva dato il colore alle vocali. La supremazia della musica anche nei versi e nei colori, sostenuta da Verlaine, è naturalmente implicita nel discorso di Gatto.

¹⁵ *Ivi*, pp. 25, 29, 64 e anche «veggenza» (pp. 30, 37), «visione ... di sensi» (p. 36).

¹⁶ *Ivi*, p. 51.

¹⁷ *Ivi*, p. 15.

Inoltre, nel catalogo di presentazione dei suoi quadri, *Del perché dipingo*, il poeta si chiede: «Che la mia “pittura” sia solo questa salvezza di credere agli occhi?»; e aggiunge: «Ad occhi chiusi nel sogno, continua la nostra meraviglia del vedere»¹⁸. Quella degli «occhi chiusi» è la metafora stessa dell’arte moderna: come nel mito edipico, proprio la cecità, l’incapacità a vedere il mondo esterno e naturalistico, acuisce per compensazione la veggenza interiore, l’energia onirica, la possibilità di liberare le pulsioni subliminali. Che Gatto volesse intendere proprio questo, è evidente quando afferma nello stesso scritto:

Chiedo al colore di dirmi e di dire qualcosa [...] ho cercato anche col colore di dire tutto quello che non so di me e tuttavia un presagio, un barlume, che vale più di una notizia¹⁹.

Il colore come il verso, l’arte insomma, attraverso la freudiana sublimazione, rivela il desiderio inconscio, l’Altro da sé, l’altra parte dell’Io, che si sottrae al controllo della ragione. Gatto non dice qualche cosa di sé nell’opera, ma anzi vuole che proprio la sua opera gli riveli il lato nascosto, la zona in ombra di se stesso: «quello che non so di me». L’arte, quando è autenticamente «sorgiva», è «sempre in attesa del proprio evento»; l’artista è colui che «aspetta ancora se stesso»; «ogni giorno ci sorprende e rimette in gioco, nel suo cocente non-sapere, tutto quello che sa», scrutando il «segreto degli eventi che stanno per accadere» nell’oggetto visivo; la pittura è «tesa a essere se stessa e altro da sé»: le preferenze del poeta, quindi, vanno a un’arte che «dice», ma «tra il dire e il non dire»²⁰.

Tutti questi riscontri testuali attestano chiaramente come la concezione gattiana dell’arte ruoti intorno all’idea di ambiguità, di ineffabilità del fatto artistico, librato tra il dire e il non-dire, magico rivelatore di ciò che l’artista ancora non sa di se stesso, e, soprattutto, evento, che deve essere evocato perché accada. Vi è, quindi, in Gatto una visione non programmata e preordinata dell’opera, poetica o pittorica che sia: il fatto che in essa debbano accadere l’imprevedibile e il sorprendente viene più volte sottolineato. Tenendo presente Mallarmé, accenna al «mai-detto-prima» della poesia, all’«aperta sintassi delle energie che liberano e spingono altri significati dalle stesse parole»²¹, con una chiara allusione alla non-univocità, alla polisemia della parola poe-

¹⁸ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁹ *Ivi*, pp. 50, 52.

²⁰ *Ivi*, pp. 31, 37, 21, 24.

²¹ *Ivi*, p. 15.

tica, in cui proprio il significante, con uno scarto rispetto al denotato, libera tutte le possibili sfumature di connotazione, in cui consiste la peculiarità e il fascino dell'arte.

Lo *shock* semantico, la sorpresa, provocata dall'automatismo fonico dei segni verbali, secondo l'indicazione surrealista, sono fondamentali per Gatto, nella cui poesia anche l'uso costante e classico della rima non è mai vincolante, non cristallizza la strofe, si propaga come un'onda in zone semantiche sempre inattese e diverse. Pertanto, la definizione forse più completa della sua poetica è quella formulata a Ferdinando Camon:

Alla poesia come puro atto di cultura non ho mai creduto. Io ho sempre creduto alla poesia come a un fatto fisico. In questo senso la poesia nei suoi risultati deve poter esistere con una esemplarità naturale²².

Allo stesso modo, la pittura

non è solo l'atto della mano, e nemmeno l'esperienza del fare e dell'ideare, ma un sistema di contemplazione e di armonia nel quale urgono tutte le occasioni del sentimento e del risentimento umano, proprie di un poeta che esce alla luce della sua verità e se ne investe²³.

Così avviene anche nella sua esperienza di pittore:

Io parto dalla prima stesura del colore, dal primo segno, così come parto dal primo verso, per imbrogliarmi e sbrogliarmi da me, per uscire all'aperto della mia sorpresa emotiva, della mia sintassi che incontra tutti i rapporti che cerco di avere con me²⁴.

L'inventore per Gatto è, dunque, un «naufrago», pronto a giocare di azzardo e a rimettere sempre tutto in gioco; egli deve «viaggiare» nell'opera, a cui nessun ordine preesiste, perché l'ordine è una sua legge interna e solo da essa nasce²⁵. L'artista è *chemineau*, vagabondo, come Rimbaud, che, nel *dérèglement de tous les sens*, compone il suo *Bateau ivre*²⁶. L'arte, come aveva

²² GATTO, *Autoritratto critico*, in *Il mestiere di poeta*, a c. di F. CAMON, Garzanti, Milano 1965, p. 122.

²³ GATTO, *Il catalogo è questo*, cit., p. 29.

²⁴ *Ivi*, p. 52.

²⁵ *Ivi*, pp. 16, 24, 31, 45.

²⁶ Un tema questo ripreso, su certe preziose indicazioni di Albert Thibaudet, da S. SOLMI, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, Torino 1974. Sull'influsso di Rimbaud, ancora una volta, Maria

insegnato Cézanne, il “suo” Cézanne, va oltre le «usurate suggestioni», perché distrugge il mondo abituale di figure e cose, creandone un altro, in cui queste vengono percepite nella loro profonda realtà vissuta: emblematico e suggestivo è anche il titolo del saggio su Cézanne, *Occhio che vede dentro il suo vedere*²⁷. Su questa «forza pervasiva del colore» in Gatto, già evidenziata da Andrea Zanzotto²⁸, e soprattutto sul rapporto arte-poesia, ha osservato Maria Corti:

La poesia e la pittura sono dei valori squisitamente formali nell'atto finale della realizzazione, sia che usino segni verbali sia iconici per offrirci la figurazione del reale. Il confronto fra testi poetici e testi pittorici con analoghe fonti fa evitare il pericolo di quello che Alain Arias-Misson, pittore del movimento “poesia visuale”, chiama la «rapida emozione retinica dell'occhio pigro». L'intesa fra le due serie formali, la verbale e la pittorica, dà una forma lirica al quadrato²⁹.

Come i colori, il rosso, l'azzurro, nella scala cromatica dei suoi versi, e le immagini architettoniche, stanze aperte, terrazze, loggiati, nel suo immaginario poetico, sono presenze ineliminabili, così l'interesse di Gatto per le arti visive fu negli anni costante: dagli interventi (1934-1935) sulla rivista «Domus» di Edoardo Persico alla rubrica, «Cronaca dell'architettura», di «Casabella» (1937); da Carrà (1937) e Rosai (1941) a Cagli, a Sironi (1969) e, fin dal 1934, ad Atanasio Soldati, su cui scrisse con Leonardo Sinisgalli una monografia pubblicata a Milano³⁰. Anche il poeta di Montemurro, pur con una solida

Corti (discorrendo dei cartigli del poeta): «Sono cartigli tesi alla riduzione in noi di uno sguardo razionale a favore di una contemplazione più emotiva o ludica. Il lettore scoprirà l'influsso che sull'immaginario di Gatto esercitò Rimbaud, anche là dove il poeta spiega al figlio bambino il significato da dare nelle cose del mondo ai colori, in particolare al rosso e all'azzurro» (CORTI, *La rosa di Gatto*, cit.). Sui colori nei versi gattiani (il verde, il bianco, il rosso, soprattutto l'azzurro) ha indagato G. CAVALLINI, *I colori nella poesia di Alfonso Gatto*, in Id., «La scintilla che dice». *Nuovi studi e postille di Letteratura italiana*, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, Genova 2001, pp. 93-108 (cfr. anche il suo commento alla lirica gattiana, *Il 4 è rosso*, in CAVALLINI - L. MARGUATI, *La poesia italiana contemporanea*, Bulgarini, Firenze 1972, in partic. la nota di p. 184, in cui – a proposito dell'aggettivo *azzurra* – Giorgio Cavallini definisce questo come «il colore fondamentale» della poesia di Gatto).

²⁷ Cfr. GATTO, *Occhio che vede dentro il suo vedere*. *Presentazione dell'Opera completa di Cézanne*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 5-9.

²⁸ A. ZANZOTTO, *Gatto: eterno fanciullo, randagio e selvatico*, in «Corriere della sera», 7 maggio 1996.

²⁹ CORTI, *La rosa di Gatto*, cit.

³⁰ Cfr. GATTO - SINISGALLI, A. *Atanasio Soldati*, Edizioni di Campo Grafico, Milano 1934. Gli interventi di *Cronaca dell'architettura*, rubrica di «Casabella», sono stati raccolti e pubblicati, a c. di E. AJELLO, *Ordine degli Architetti della Provincia di Salerno*, Salerno 1992. Vd., inoltre, di GATTO: Carrà, in «Il Bargello», 26 dicembre 1937; Ottone Rosai, Vallecchi, Firenze 1941;

formazione scientifica, essendo laureato in ingegneria, aveva avvertito, nel corso della sua formazione giovanile, l'attrazione per la poesia e per l'arte: non solo Severi e Levi-Civita, i suoi maestri universitari, ma anche l'incontro in una saletta del Caffè Aragno con un "maestro" di poesia, Giuseppe Ungaretti; non solo Castelnuevo e Fantappiè, ma anche l'amicizia con De Libero e Scipione.

A emblemizzare la precocità di questa vocazione artistico-letteraria e, allo stesso tempo, la contemporaneità, la nascita all'unisono, con gli altrettanto appassionati ed entusiastici studi matematici – per cui si può ben dire che in Sinisgalli le due culture presentano una simbiosi aurorale –, è un anno, il 1925, quando, in una vetrina romana (come ricorda in un elzeviro, pubblicato su «Il Mattino» del 23 giugno 1977, *Via delle Convertite*), vede esposti gli *Charmes* di Valéry, li acquista, spendendo i pochi soldi a disposizione, li legge e, da quel momento, se li porta «sempre appresso, una reliquia squinternata, come il Laforgue del "Mercure de France", e il Rimbaud con la prefazione di Claudel, che recano la mia firma svolazzante ed estroversa di ragazzo». Nello stesso articolo, Sinisgalli elenca altre fondamentali letture:

[...] qualche poema di Michaux e le indimenticabili traduzioni delle poesie popolari del Madagascar fatte da Paulhan. Contemporaneamente su «Le roseau d'or» uscì l'*Inno a Caino* di Ungaretti, scritto in francese, che suggerì a Scipione il motivo degli *Uomini che si voltano*, il celebre quadro che volle davanti sul letto di morte, che anticipa misteriosamente le figure stravolte di Bacon. Scipione, Mafai e Mazzacurati con l'aiuto di Diemoz e di Mezio diedero vita a una rivista, «Fronte», di cui uscirono soltanto due numeri in gran parte dedicati alla giubilazione di Ungaretti e di Cardarelli. Leggemmo su quelle pagine la traduzione mirabile dell'*Anabase* di S. J. Perse fatta da Ungaretti,

Cagli. *Opera grafica*, Rizzoli, Milano 1969; *Sironi il liberatore. Introduzione alla mostra di Mario Sironi*, Firenze 1969. Per il rapporto del poeta con la pittura, l'architettura e le arti visive in genere, cfr. *Alfonso Gatto: poesia e arti figurative*, fascicolo monografico di «Riscontri», I, 4, ottobre-dicembre 1979; D'EPISCOPO, *Alfonso Gatto, (poeta e) critico d'arte*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, cit., pp. 215-229; ID., *Alfonso Gatto: oltre la letteratura (poesia e arti figurative)*, Cuzzola, Salerno 1983; *Alfonso Gatto. Poesia e arti figurative: una prospettiva critica*, Municipio di Salerno, Salerno 1985; *Le parole dipinte. Omaggio ad Alfonso Gatto*, a c. di AJELLO, Franco Maria Ricci, Milano 1988; *Immagini di Gatto*, Atti del Convegno di Studi, Salerno, 8 marzo 1986, a c. di ID., Salerno 1990; D'EPISCOPO, *Introduzione a GATTO, Modelli d'arte*, a c. di ID., Ripostes, Salerno-Roma 1996; ID., *L'«architettura» della poesia. Alfonso Gatto, Wright, Cézanne*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a c. di M. CICCUTO e A. ZINGONE, Mauro Baroni Editore, Viareggio-Lucca 1998, pp. 433-460; F. NAPOLI, *Vedere per poesia: la pittura verbale di Alfonso Gatto*, ivi, pp. 461-466; L. SURDICH, *Alfonso Gatto, la poesia come «freschezza»* e M. CICCUTO, *Immagini e suggestioni figurative nella cultura di Alfonso Gatto*, in «Trasparenze», 11, 2001, numero monografico dell'Edizioni San Marco dei Giustiniani in Genova, pp. 3-16 e 91-99.

che, intanto, in un'intervista esaltava la grandezza di William Blake e dei *Canti dell'innocenza e dell'esperienza*, pubblicati allora in due volumi, in una traduzione francese.

Il suo lavoro più importante si svolgerà, com'è noto, nell'ufficio pubblicità e propaganda della Finmeccanica, raggiungendo uno dei suoi momenti più alti e giustamente celebri nell'ideazione e direzione di «Civiltà delle macchine», sostenuta dal direttore generale della finanziaria di Stato, Giuseppe Luraghi. Della rivista, che cominciò a uscire nel gennaio-febbraio 1953, Sinisgalli traccia un breve e denso profilo (*Civiltà delle macchine*, «Il Mattino», 10 giugno 1978), e ne ricorda subito la novità principale: i suoi collaboratori non dovevano pubblicare scritti frammentari, infarciti di sfoghi e di umori personali, ma «riflessioni, indagini esaurienti». Né trascura alcune singolari operazioni culturali: ad esempio, l'uscita in un fascicolo di un romanzo inedito, «il primo e ultimo romanzo cibernetico italiano, forse mondiale»; la pubblicazione, in un altro numero, della traduzione e del commento, da parte di uno stratega dello Stato Maggiore, di tutti i capitoli del *De bello gallico* sull'assedio di Avarico e la vittoria di Giulio Cesare su Vercingetorige. Entrando nello specifico della rivista, scrive, con una punta di orgoglio, che, fin dalle prime uscite, «si cominciò a parlare di elettronica e delle sue applicazioni, di cibernetica, di missilistica, di astronautica»; furono, inoltre, messe in evidenza le analogie tra l'arte moderna e «quelle strabilianti tavole o lastre o diagrammi provenienti dagli istituti di ricerca». Punto fermo era che la rivista non si rivolgeva solo agli intellettuali, ma a un pubblico di lettori attenti e interessati alle novità delle due culture, la scientifico-tecnologica e l'artistico-letteraria, e si basava, pertanto, su un programma, implicante, certo, il rispetto della pagina scritta, ma finalizzato soprattutto alla chiarezza delle idee, tanto da presentare scritti rigorosi nelle diverse discipline, dalle traduzioni di Esiodo e di Lucrezio alle antologie dei poeti futuristi, dalle acute analisi delle teorie di Einstein e dai metodi per risolvere alcuni complessi problemi di alta meccanica alle applicazioni di statistica matematica all'industria³¹.

³¹ Cfr. l'Antologia (1953-1957) di «Civiltà delle macchine» della Finmeccanica, a c. di V. SCHEIWILLER, *Introduzione* di G. DORFLES, *Prefazione* di G. GLISENTI, Scheiwiller, Milano 1989, con impostazione tematica degli articoli: aerospazio, agricoltura, architettura e urbanistica, arte, automobile, cibernetica, *design*, economia, energia, fabbrica, filosofia della tecnica, fisica e matematica, industria, macchine, navi, pubblicità. Le sezioni, disposte in ordine alfabetico, presentano interventi non solo di Sinisgalli, ma di altri collaboratori; precedono le lettere alla rivista di Ungaretti, Gadda, Moravia, Ferrata, Tofanelli, Luraghi e Buzzati.

Tra tutti questi preziosi contributi e tra le molteplici iniziative, di cui si rese promotrice «Civiltà delle macchine», Sinisgalli, proprio nella parte centrale dell'elzeviro, ricorda, come un fiore all'occhiello, l'idea forse più suggestiva, che assurge a modello poi imitato da tutti,

di mandare gruppi di bambini in visita alle fabbriche. Fu l'avvio di una impresa indimenticabile che diede frutti meravigliosi di cui gratificano ancora oggi gli studiosi di pedagogia, di psicologia, di arte infantile. Le scuole elementari o di avviamento [...] piccole scuole di borgo, frequentate da bimbi contadini, condotte da maestri geniali e umili, vissero un'avventura che si dovrebbe chiamare storica: l'incontro dell'innocenza col miracolo del lavoro moderno di officina e di cantiere. Fu stampato al torchio un libro a Verona, *I bambini e le macchine*, diventato rarissimo: erano incisioni su linoleum, macchinette e ferri casalinghi o di bottega, che reggono ancora il confronto con Arp, con Picasso. Serrate in nero sul bianco quelle sagome di vecchi arnesi incantano come simboli sacri.

Come nelle creazioni dell'arte, anche nei congegni della tecnologia moderna si avverte qualcosa di sacro: quando va a visitare la Scuola di addestramento di Capodichino, Sinisgalli chiama la tettoia, la lunga campata sorretta dai pilastri dei capannoni polverosi, «navata», epiteto che si addice a un tempio (*Emozione del collaudo*, «Il Mattino», 16 maggio 1978); esaminando minuziosamente la costruzione dei velivoli, ne orchestra una descrizione che può benissimo adattarsi a un'opera d'arte:

Pensavo al giuoco dei reciproci rapporti tra forze e forme, all'idea dell'arco, all'idea del traliccio, e alle lunghe analisi che l'intelligenza aveva operato nella discriminazione dei tormenti, flessione, trazione, torsione, taglio. Il costruire con ardimento comporta la conoscenza di questa sintassi.

Vi è anche una spia illuminante a convalidare questa ipotesi: poco più avanti nell'articolo, il poeta non può fare a meno di osservare che la vista di quegli ordigni lo aveva indotto a «pensare a Kafka», essendogli sembrate presenze stranianti, se, a colpo d'occhio, era rimasto disorientato per l'incredibile sproporzione tra il loro «mastodontico» corpo e «gli spessori della delicatissima ala», che ne consentiva il decollo.

In uno dei passaggi di *Emozione del collaudo*, illustrando i «velivoli bianchi» da lui visti a Capodichino, osserva che «la virtù di quei manufatti derivava, sì, da un'attitudine intrinseca alla materia, al metallo, ma soprattutto dal disegno della forma»: un'illuminante rivelazione non solo del Sinisgalli artista e critico

d'arte, ma della sua autentica *Passione del disegno*, così il titolo delle tre colonne («Il Mattino», 9 febbraio 1977), in cui ricorda le continue esercitazioni con mezzi di «fortuna, biro, stilografiche, pennarelli» e come proprio il disegno gli sia venuto «in soccorso, con una generosità che la poesia, sempre più avara col passare degli anni», si era «guardata bene» di dimostrare³². Qualche mese dopo (8 aprile) ritorna, infatti, nello stesso quotidiano, sul disegno, ma, questa volta, sull'*industrial design*, tracciando un breve ma esauriente profilo delle idee di uno dei protagonisti della *querelle* arte-industria in *Chi è Maldonado?*

Maldonado sostiene che una scuola di *Design* non deve solo formare uomini che sappiano creare ed esprimere se stessi; deve, sì, indicare il cammino da seguire per raggiungere il più alto livello di creatività, ma, allo stesso tempo, deve mostrare la finalità sociale di questa creatività, cioè scegliere quali sono le forme che meritano di essere create e quali no. Il fattore estetico, sostiene Maldonado, è solo uno fra i tanti con cui ha a che fare il disegnatore industriale. Ma non è il principale, né il predominante. Accanto ad esso coesistono i fattori produttivo, costruttivo, economico, e anche simbolico.

Sinisgalli ne ricorda anche la visita, anni prima, ai redattori di «Civiltà delle macchine», in cui uscì in esclusiva il saggio del critico inglese Reyner Banham, *Industrial design e arte popolare*, che solleciterà la «memorabile confutazione» di Maldonado, *Il Design e le nuove prospettive industriali*, denuncia delle contraddizioni insite nel lavoro dei *designers*, «quando si illudono di far convergere gli interessi produttivistici del neocapitalismo con l'interesse degli utenti». L'idea sinisgalliana di *design* è che questo deve anzitutto essere «un correttivo della retorica, della faciloneria, del divismo», riprendendo l'ampio dibattito che aveva coinvolto Argan e Dorfles, Eco e Fossati, Assunto e Menna. Proprio Filiberto Menna, in un'inchiesta sull'*Industrial design*, condotta quindici anni prima dell'articolo di Sinisgalli, aveva lucidamente sintetizzato la questione: «L'*industrial design*, inteso nel suo senso più largo, come pro-

³² Sinisgalli teneva molto a questo scritto, tanto da ripubblicarlo, come lettera al figliastro Filippo, in occasione della sua ultima personale nella galleria romana da lui diretta «Il Millennio»; la morte lo colse proprio mentre era ancora in corso l'esposizione (31 gennaio 1981). La lettera, in forma di biglietto anepigrafo, che accompagna in un port-folio cinque riproduzioni a colori di suoi disegni, si trova anche ristampata, a c. di R. AYMONE, in una raccolta di scritti sinisgalliani, *L'odor moro* (Avagliano, Cava de' Tirreni 1990, pp. 45-49). Nella *Nota* ai testi, il curatore non cita l'articolo del «Mattino», ma fa giustamente riferimento (pp.88-89) a *Piccoli viaggi* (ivi ristampato alle pp. 31-35), con cui presenta «una trama comune di puntuali motivi e sottomotivi tematici». *Piccoli viaggi*, come informa Aymone (pp. 87-88), è un racconto (probabilmente degli anni Sessanta, ai tempi dell'insorgere della «passione» per il disegno), tratto dal «Bollettino» della Biblioteca Provinciale di Matera (III, 4, 1982).

gettazione qualificata dell'intero ambiente umano, rappresenta il tentativo perseguito dall'architettura moderna di riunire arte e società, allo scopo di risolvere l'antinomia, sorta con l'avvento della civiltà industriale, tra la tecnica di produzione quantitativa, da una parte, e la tecnica artistica, dall'altra: un'antinomia che aveva separato l'utile dall'estetico»³³. Si trattava, quindi, di riprodurre l'oggetto di serie senza fargli perdere le qualità estetiche del modello, rendendolo non immediatamente consumabile, né puramente funzionale, sulla base delle teorie di «De Stijl» e del «Bauhaus», forse utopistiche, ma valide, quanto al postulato fondamentale sulla possibilità di «padroneggiare la macchina e di piegarla alla nostra esigenza di forma».

Naturalmente il *design* non può avere come obiettivo di sostituirsi all'arte, perché – come scrive Fossati nella sua *Storia*, riassumendo proprio la tesi di Maldonado – «nessun oggetto prodotto industrialmente può assumere il ruolo che è dell'arte». All'altezza dell'uscita dell'articolo, 1977, si è ormai esaurita la fase più significativa del *design*: «le indagini critiche ed erudite sono state notevolissime», osserva Sinisgalli; la stessa inchiesta di Menna risale al 1962. I tempi sono ora cambiati: le grandi industrie italiane (Olivetti, Pirelli, Necchi), che pure avevano promosso iniziative d'avanguardia a livello mondiale, attraversano una fase «prosaica» e i nostri prodotti più celebri sono tornati «anonimi». Pertanto, potrebbe darsi che il disegno degli oggetti d'uso «debba dopo tante esaltazioni narcisistiche tornare alla *routine*» e Sinisgalli non può fare a meno di ricordare quando le signore della buona borghesia di Milano provarono uno *choc* alla vista del campione «di una lucernetta di latta costruita in serie da uno stagnino lucano», esposto da Elena Pirelli nella sua casa³⁴. L'ipotesi sinisgalliana si fonda, dunque, su un recupero dell'esperienza artigianale, su una riproposizione della componente umanizzante nella macchina della grande industria. Recupero, quindi, non sostituzione: sono ben lungi da Sinisgalli uno sterile rimpianto del passato, un ripudio della grande rivoluzione che «ha trasformato le botteghe in officine», un «moralismo moderno di tipo romantico-conservatore»³⁵. Non vi

³³ F. MENNA, Introduzione a *Industrial design*, inchiesta a c. di Id., Quaderni di Arte oggi, Villar, Roma 1962, pp. 5-11: 5.

³⁴ Lo stagnino di Montemurro si chiamava Giacinto Fanuele, della «stirpe dei calderai» lucani, come ricorda Sinisgalli: *Una lucerna, una lanterna, un'oliera*, in «Civiltà delle macchine», marzo 1953 (ora anche nell'Antologia della rivista, cit., pp. 214-216, con in epigrafe: «Alla grande tesi dell'*Industrial design* questi tre oggetti tagliati dallo stagnino di un vecchio borgo italiota portano un modesto ma preciso contributo storico»).

³⁵ Il tradizionale lavoro artigianale è visto come residuo mitico nel poeta lucano da R. AYMONE, *Il poeta e l'artigiano*, in Id., *Le Muse appollaiate. Saggio su Sinisgalli*, Avagliano, Cava de' Tirreni 1988, pp. 131-184.

è «la pretesa di fermare la storia», perché «Sinisgalli, che proviene da zona di fiorente attività artigianale e visse al Nord il trapasso del dopoguerra, assorbe il dualismo presente in Calvino, per cui l'artigianato assume *valore* sia come fatto di natura socio-economica che nei risvolti compositivi dell'opera d'arte»³⁶.

Questo spiega perché Sinisgalli, in un intervento ampio e meditato su *I poeti e la poesia* («Il Mattino», 29 marzo 1977), riprende le tesi principali, sostenute in un'intervista rilasciata a Paolo Ruffilli per la rivista «Quinta generazione», in risposta al quesito: «qual è il futuro del poeta e della poesia». La sua argomentazione, traendo spunto dall'*art brut*, con cui Jean Dubuffet aveva indicato un nuovo genere, spontaneo e immediato, privo di sovrastrutture culturali ed estetiche, preconizza «la fine del poeta-critico, della poesia-saggio, del poema-elzeviro, e l'avvento del poeta-artista (brutta parola, ma necessaria), del poeta-fanciullo: di Pascoli, tanto bistrattato dagli intellettuali, del Virgilio delle *Ecloghe*, del Lautrèamont dei *Canti*, e non di Petrarca o di Pound, poeti troppo eruditi, col loro latino e col plurilinguismo». La nuova generazione, formata spesso da dilettanti – sulla base anche dei nuovi modelli e dei rinnovati strumenti offerti dalla pittura, ormai in anticipo sulla letteratura –, si sta orientando a recuperare «il flusso, la vena», in una fase in cui la scrittura, raggiunta «la cima del suo splendore», rischia l'«estinzione», e «la saturazione del linguaggio scritto ha portato in poesia all'illegibilità»: non più, dunque, il poeta simbolista, «superbo del suo mestiere, convinto di una investitura quasi soprannaturale», ma il poeta *povero*, che «non ama le alchimie, le manipolazioni», «teme il Mito e la Mistica», e si riprende «i diritti del canto, dell'avventura». Tre poesie di Sinisgalli (*La stella del mattino*, *In memoria*, *Il sogno*), così piccole da parere meschine, possono rappresentare uno *specimen* di questo nuovo modo di fare poesia, poiché non «puntano a creare un'aura, un alone, un incanto, ma a lasciare nella memoria del lettore qualcosa che assomiglia a un pegno, a una reliquia»: la poesia, pertanto, «passa da una mano all'altra, è uno scambio fraterno di cose, non di allegorie, certo anche di segni, ma inequivocabili»³⁷.

La concezione sinisgalliana del *design* come antidoto alla retorica e all'improvvisazione viene ribadita nel profilo di Bruno Caruso (*Un disegnatore*, «Il Mattino», 19 novembre 1978), il cui segno grafico è «artigianale» o anche «tecni-

³⁶ F. VITELLI, *Il Granchio e l'Aragosta. Studi ai confini della letteratura*, Pensa MultiMedia, Lecce 2003, p. 43; ma cfr. tutta l'argomentazione dell'autore, pp. 36-52, e le relative note, in particolare la 144 di p. 65, dove discute la tesi di Aymone.

³⁷ Le tre poesie di Sinisgalli sono nella sesta sezione («Nodi scorsi») di *Dimenticatoio* (Mondadori, Milano 1978), che, nella nona, ha anche la breve lirica, *I tuoi segni* (vd. pp. 63, 64, 65; 109).

co», analogo a una «parola impoetica, che scalza il sentimentalismo, il tenerume, e li sostituisce col calcolo, il rigore»; e, pertanto, questo artista siciliano si è riuscito a inserire nello «straordinario evento che provocò come una saldatura tra due civiltà, quella del disegno e quella del *design*, e la sintesi di ispirazione e progetto». Di conseguenza, la sua originalità consiste nel rifiutare il vago e l'ineffabile, perché non intende incantare e trascinare, ma capire e riferire, attraverso un linguaggio logico, razionale, dimostrativo, manovrando penna o pennello come se fossero una tenaglia o una falce. Sul rapporto tra «ispirazione» e «progetto» Sinisgalli era stato abbastanza esplicito in conclusione di un ritratto, tra luci e ombre, dell'illustre critico d'arte studioso di Gropius, stilato sullo stesso giornale (7 maggio 1977), *Argan per noi*, dove aveva confermato la sua diffidenza verso l'arte programmata e, quindi, l'avversione allo «scambio», ossia alla sostituzione, dell'atto inventivo con l'ideazione progettuale: tra invenzione e progetto deve esserci sintesi, perché l'uno non può sostituirsi e prendere completamente il posto dell'altra. Non basta «fare per illudersi di creare», perché esiste una «componente insopprimibile del lavoro dell'uomo – arte o mestiere –: il giuoco, la gratuità» e, pertanto, l'arte, la poesia hanno sempre qualcosa di «imprevedibile», non si lasciano «mettere in trappola da nessuno», nemmeno dai critici più agguerriti o dai lettori più avveduti, conservano sempre, come nel celebre verso di Ungaretti, un «inesauribile mistero»³⁸. E questo vale anche per l'architettura: ad esempio, per Le Corbusier, la cui «metrica» è ancora «euclidea»; è «la metrica del sublime» (*Le Corbusiana*, «Il Mattino», 3 luglio 1977).

Più versatile, più artista di Gropius e perfino di Wright, Le Corbusier aveva imboccato la strada dello stile, aveva raggiunto risultati semplici e incantevoli, era riuscito intorno a qualche opera a creare un'aureola di silenzio e di stupore e quel magico impasto di memoria e di sgomenti che ti colpisce quando ti muovi dentro e fuori la bella architettura, palazzo, tempio, piazza, città: fu soggiogato anche lui dal *deux ex machina*, dal demone dell'improvvisazione, del giuoco.

Come gli edifici di Eupalinos, che – secondo Valéry – «cantano», così «il segreto» del Seagram, il grattacielo costruito a New York da Mies Van der Rohe (*La torre nera*, «Il Mattino», 3 gennaio 1978), «sta nella sua capacità di parlare alla nostra anima più che al nostro intelletto». Opera di natura europea e, dunque, euclidea, platonica e cartesiana (ma anche cristiana), il suo enigma non può essere risolto dalle sole capacità visive e logiche, perché questo segreto è «timbrico», «mistico», pur avendo l'architetto «piena fiducia nello strumento

³⁸ Su questo aspetto dell'operazione critica, cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, p. 700: Debenedetti cita proprio il verso di Ungaretti.

del calcolo e nei materiali», nel lavoro di cantiere e di squadra. Come per l'*industrial design* e il «segno» di Caruso, anche per Le Corbusier e Van der Rohe, ritornano alcune parole-chiave della critica sinisgalliana, affidata agli illuminanti frammenti giornalistici: l'invenzione, l'imprevedibile, l'ungarettiano mistero³⁹.

In articoli, usciti sempre sullo stesso quotidiano, prevalentemente nel corso del 1976 (*Picabia e l'anti-arte*: 29 febbraio, *Continua il boom naïf*: 10 ottobre), Sinisgalli si sofferma su alcuni aspetti particolari: di Picabia ammira la grafia luminosa, «scarna» e cerebralmente «impoetica» dei diciotto disegni con gruppi di parole intercalate, che accompagnano i poemi del suo libro stampato a Losanna nel 1918, *Poèmes et dessins de la Fille née sans mère*; della pittura naïve afferma di non sentire il fascino (e, allo stesso modo, di avere in sospetto la poesia dialettale), ma ne riassume articolatamente i tratti distintivi, che vanno dalla sua indubbia e non inconsapevole raffinatezza al suo essere arte di «intellettuali poveri» e manifestazione di avanguardia proveniente «dal basso». Più frequenti gli elzeviri di critica d'arte, pubblicati su «Il Mattino» nel biennio 1977-78 – con qualche presenza nell'anno successivo –, che toccano punte alte di penetranti giudizi e di suggestiva ermeneutica, come nella parte centrale e più densa delle tre colonne di *Picassiana* (19 aprile 1977):

Il divario tra il lavoro di Picasso e quello degli impressionisti è davvero enorme. L'ottica di Picasso è mentale, la luce di Picasso è artificiale, non ha nessuna fisicità. I suoi corpi sono stagliati in un'atmosfera senza tempo, forse un tempo remoto, quello degli egizi o dei selvaggi. Come abbia fatto in un certo momento a mettersi al passo con la storia mi sembra un enigma. Come abbia fatto la sua mitologia personale a trasformarsi in epica è un mistero. Resta il fatto che di tutta l'arte *engagée* quella di Picasso (e ci riferiamo naturalmente a *Guernica* che è il suo grande poema) è l'unica che non resta illustrativa e ingenua, e, peggio ancora popolare, com'è quella dei suoi imitatori di parte, messicani, brasiliani, italiani.

Tra gli italiani si trovano tuttavia pittori, come Mauro Masi, che, pur influenzati da Picasso e dai maestri messicani dei *murales*, nei suoi polittici non è mai neorealisticamente descrittivo, ma dipinge immagini trasfigurate e plasticamente seducenti, avendo subito anche il fascino ideologico dell'*Angelus Novus* di Walter Benjamin, originariamente, invenzione di Paul Klee, probabile simbolo della «castità del poeta che viene tradita dal Male del mondo, dalla crudeltà della vita, dalla presunzione della scienza» (*Angelus Novus*, 19 maggio 1977). E, per

³⁹ Cfr. riferimenti (*passim*) a questi artisti anche in SINISGALLI, *Promenades architecturales*, con *Introduzione* di P. PORTOGHESI, Lubrina, Bergamo 1987.

Sinisgalli, il genio di Klee ha una «componente puerile», nonostante la cultura tecnico-scientifica che sostiene la sua arte; pertanto, il suo *Angelus Novus*

potrebbe significare la fine dell'innocenza, ribadire la vittoria del Negativo, che tiene allacciati Leopardi e Baudelaire, Kierkegaard e Sartre; potrebbe essere la remora più netta al trionfalismo delle «magnifiche sorti e progressive», viste con allucinante chiarezza da Giacomo moribondo sulle pendici di ginestre del Vesuvio.

Nel secondo articolo dedicato all'artista (*Il professore Klee*, 23 agosto dello stesso anno), discorrendo delle sue lezioni e ricordando un'osservazione di Eliot sulla mentalità preadolescente delle forme preferite da Poe (crittogrammi, cifrari, indovinelli, labirinti, automi), ipotizza che la sua opera, *Teoria della forma e della figurazione*, potrebbe avere un indubbio precedente nella celebre *Filosofia della composizione*, di fondamentale importanza soprattutto per la poesia europea, in quanto la pittura di Klee, come la poesia pura, è «svincolata dai fini, ma attentissima ai procedimenti»: consigliava, infatti, agli allievi di disegnare «più sul violino che il violino», più sulla sua costruzione, la sua sostanza, che sull'apparenza ottica, non lo strumento-macchina, ma il violino come forma compiuta, come opera d'arte. La meditazione sulla morte dell'infanzia nel mondo, sul «male di vivere» e sulla corrosione esistenziale è anche nelle opere di Waschimps (*Pittore a Napoli*, 13 ottobre 1977), che, ammirato da Sinisgalli e stimato da Roberto Longhi, non usa colori mimetici, ma psichici, colori di atmosfere nel rappresentare «quanta crudeltà, quanta paura» si celino «dietro i giuochi rituali dei bambini», sposando «il Cielo con l'Inferno, l'Innocenza con il Crimine» e toccando, in tal modo, le corde segrete della nostra sensibilità «alterata e contraddittoria». Come, richiamando Poe, aveva collegato analogicamente la pittura di Klee alla poesia pura del Novecento, così, in un ricordo di Lucio Fontana (*I buchi e i tagli*, 7 dicembre 1978), Sinisgalli osserva che «il "primario" di Fontana, quelle ricerche di sillabe plastiche, sembrano giuochi, e, invece, sono contemporanee della poetica della parola e della migliore pronuncia ermetica». Nell'*Ode a Lucio Fontana* aveva anche detto che «le sue esplorazioni sconfinavano nell'anti-mondo, nell'anti-materia, nella dannata non-poesia che ci affratellava»⁴⁰.

Più sfumati alcuni articoli, usciti, ancora sul giornale napoletano, nei primi mesi del 1979 (*Dechirichiana*, 13 febbraio, *Il cammino di Cantatore*, 14 maggio): siamo in una fase in cui si va ormai esaurendo la collaborazione sinisgalliana al

⁴⁰ Nell'*Ode a Lucio Fontana* (in *L'età della luna*, Mondadori, Milano 1962) la breve strofa finale ha questi due versi: *Ti basta l'antimateria, / l'antimondo, la non-poesia.*

«Mattino» e alcuni argomenti, svolti in altri tempi e in altri contesti, tendono a ripetersi con maggiore frequenza. Nel primo, l'autore si sofferma sulla tesi di Velso Mucci, che aveva rintracciato il seme della pittura metafisica non tanto negli scritti di Nietzsche o di Schopenhauer quanto in alcuni passi dello *Zibaldone* leopardiano, e sulla *querelle* De Chirico-Breton, per spiegare come i surrealisti siano passati dalle «folli esaltazioni» dell'artista italiano alla sua «condanna e al dileggio»; ma già in un saggio, *Breton, il surrealismo e la pittura*, ripreso da un pezzo uscito su «Tempo illustrato» e ristampato in *I martedì colorati* del 1967, aveva accennato al loro breve «idillio»: Breton nel 1928 accusa De Chirico di essere falsario e ridicolo; De Chirico in *Ebdòmero* «lo ripaga con la stessa moneta»; eppure, «il mondo degli enigmi dechirichiani affascinò i surrealisti. Si può dire che tutta la pittura surrealista, da Ernst a Dalì, a Magritte, ha attinto da De Chirico la carica di meraviglia e di mistero»⁴¹.

L'altro articolo mostra un Cantatore – che tra il 1934 e il 1940 aveva vissuto a Milano i suoi anni migliori – in età matura, in grado di dipingere con maggiore sicurezza di timbro e di taglio paesaggi «leggeri e intensi», ritrovando come «frutto della sua pazienza il bene più difficile, il più lontano dalle manipolazioni, dalle macchinazioni, dalle simulazioni: l'innocenza». Memore dell'intenso sodalizio con Domenico Cantatore negli anni milanesi, Sinisgalli va inevitabilmente sopra le righe nell'elogio di «un artista tutto sommato di secondo piano, certamente legato ad una pratica pittorica tradizionale, espressione di contenuti e valori etici piuttosto che di azzardi e sperimentazioni formali»⁴². Con un giudizio molto più equilibrato, espresso tre anni prima, su un altro artista suo amico, Afro, aveva rilevato la contemporaneità tra le sue «asimmetrie» e le «conquiste di alcuni poeti ermetici dotati di un nuovo istinto ritmico», nonché «il trasporto per schemi geometrici», dinamicamente simpatetici con la meccanica futurista, fino al distacco dall'oggetto, come operazione di scoperta «delle sue estasi, alogiche e astoriche con abbreviazioni prospettiche che sembrano alludere allo scompiglio della doppia dimensione spazio-tempo» (*Afro, memoria e oblio*, «Il Mattino», 2 ottobre, 1976). Della cosiddetta “Scuola romana”, oltre ad Afro, vanno, a questo punto, ricordati almeno Scipione (a cui è dedicato il volume mondadoriano del 1975, *Un disegno di Scipione e altri racconti*), Mafai, Capogrossi, Mazzacurati, le due donne, Pincherle e Rafael, tutti legati da vincoli di amicizia e di arte con il poeta di Montemurro.

⁴¹ SINISGALLI, *Breton, il surrealismo e la pittura*, in ID., *I Martedì colorati*, Immordino, Genova 1967, p. 77.

⁴² S. ZULIANI, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Guerini, Milano 1997, p. 73.

Con un “colpo d’occhio” più ampio, andando oltre le esperienze scientifiche e artistiche nazionali, Sinisgalli constatata che l’arte di avanguardia e la scienza hanno ormai superato «i confini del visibile, i limiti delle figure» e contestualmente indagano «il dominio delle strutture più che degli involucri, delle forze più che delle forme», per cui al centro del lavoro del fisico, del filosofo, del poeta è senz’altro l’immaginazione ed è dalla loro sinergia che deve nascere una cultura nuova e autonoma. Su questi temi ritorna più volte nella sua assidua collaborazione a «Il Mattino», rivelatasi illuminante e utilissima per chiarire e approfondire tanti aspetti del suo ininterrotto discorso sulla poesia, l’arte, la scienza. «È molto arduo e faticoso farci un’idea dell’Unità» – scrive alla fine dell’articolo, *Geometria barocca* (14 settembre 1977), discorrendo proprio dell’«uomo nuovo, nato dalle equazioni di Einstein e dalle ricerche di Kandinsky», e ripetendo significativamente le stesse parole dell’intervento su *Natura calcolo fantasia*, uscito (maggio-giugno 1951) nella rivista «Pirelli»⁴³ –, «non possiamo che ricomporla dai cocci del Molteplice»: un’operazione complessa, dunque, valida sia per la scienza, sia per la poesia, perché in cima all’una e all’altra è la «scommessa, il pari e dispari»; non solo l’arte, dunque, ma anche «la scienza siderurgica» – aggiunge in *Visita all’acciaieria* (8 gennaio 1978) – «non ha sacrificato l’istinto al calcolo, la mitologia al laboratorio» e, pertanto, «ogni partita che si giuoca può essere vinta e può essere perduta».

Dinanzi allo splendido volo di uno dei primi caccia a reazione italiano, a cui assiste ammirato, da una risposta apparentemente sibillina del suo accompagnatore («l’apparecchio si stacca da terra quando se la sente») comprende che vi è un attimo in cui il pilota «sente di poter mollare le briglie al cavallo alato, sente che il peso di tre tonnellate è minore del peso di una piuma o di una foglia» (*Il Sagittario*, 18 aprile 1978); comprende, dunque, che la sua osservazione sulla miracolosa applicazione della scienza è fatalmente vera: anche nel volo di quell’aereo era adombrata una pericolosa partita da giocare, una scommessa che si poteva vincere o perdere. Si tratta sempre dell’alternarsi, dell’incomponibile dialettica del pari e del dispari: in edizione pregiata e più rara della successiva, pubblicata, insieme con *Belliboschi*, nel 1964, presso la Leonardo da Vinci di Bari, un libro mondadoriano di Sinisgalli, esce fin dal 1945, proprio con il titolo significativo di *Fiori pari Fiori dispari*.

⁴³ L’articolo, uscito sul «Mattino», *Geometria barocca*, fonde con varianti un intervento dello stesso titolo e *Natura calcolo fantasia*, pubblicati su «Pirelli», rispettivamente, nel maggio-giugno 1950 (pp. 44-45) e maggio-giugno 1951 (pp. 54-55): cfr. ora i due articoli in SINISGALLI, *Pneumatica*, con *Introduzione* di F. VITELLI, Edizioni 10/17, Salerno 2003, pp. 37-39; 41-45.

Matteo Grassano

DA NOVARO A MONTALE. MURMURI ED ECHI PER LA CASA DEI DOGANIERI

Chi si tenne sempre lontano da questa Musa è un altro poeta ligure appena conosciuto, Mario Novaro, che non dev'essere confuso con l'autore del *Fabbro armonioso*. Mario Novaro è un poeta-filosofo al quale si deve anche uno studio in lingua tedesca sul Malebranche.

La sua poesia, quando è tale, è volutamente sfatta grezza affannosa, espressione di un animo turbato e rivolto agli interessi supremi. Più frequente è in lui quella rarefazione di cui abbiamo recato un esempio di Ceccardo: «Liquido respiro aperto, alterno / di liscio mare ferrigno / con pigra una barca là nell'infinito / donde immensa volta di cielo s'inarca»; o, con più forza ritmica, e con un senso di smarrimento che è la chiave di volta di questa ispirazione: «Pentecoste / campane del pomeriggio / lucido verde al sole / turchino di mare con sparse vele / nuvole chiare / delle selve d'ulivi respiro mite // e le campane / con tocchi chiari blandi / oh come tutto sarebbe felice / se potesse vanire / nel blando suono / delle campane».

E questo è un paese da impressionista francese, che so, un Monet con una ruga più pensosa che lo fa "nostro"; un quadro che porremo nella mostra del nostro "novecento poetico" quando ci decideremo ad inaugurarla. Il Novaro vive a Oneglia e questa sua poesia, della quale del resto egli ha dato troppi rari esempi, ha l'ondulazione e l'argenteo grigiore di quel tratto della riviera di ponente. Ansiosa è la sua poesia ma non mai scabra come quella del Boine e dello Sbarbaro; anzi segnata da un gusto di leggerezza, da uno spirituale desiderio di scelta: «Nell'aria fredda sottile / è un sentore d'arancio / che punge il cuore; / il mare nell'aria lieve invernale / à un suono più chiaro / più prossimo all'anima»¹.

¹ E. MONTALE, *Poeti e paesaggi di Liguria*, in *Atlas*, pubblicazione illustrata della Società "Atlantic", a c. di M. PARENTI, Tipografia d'Arte Lucini & C., Milano 1927, pp. 45-46 e 51-54; ora, corretto sull'autografo, si può leggere in *Un uomo di lettere. Mario Parenti e il suo epistolario*, a c. di A. D'ORSI, Quaderni della biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "Giuseppe Grosso", Torino 2001, pp. 105-114 (il passo è alle pp. 106-107).

Così scriveva Montale a metà degli anni venti a proposito di Novaro, in un intervento che delineava il profilo di alcuni poeti contemporanei e ne analizzava l'opera in rapporto alla rappresentazione del paesaggio ligure. Il testo, stampato nel 1927 con il titolo *Poeti e paesaggi di Liguria* su *Atlas*, pubblicazione illustrata della Società "Atlantic", è stato ripubblicato nel 2001, dopo essere stato riveduto sull'autografo, a cura e con un'introduzione di Franco Contorbia².

Al fine di chiarire i rapporti tra Montale e Novaro e di capire al contempo l'influenza che un componimento di quest'ultimo può aver esercitato sulla *Casa dei doganieri*, il brano riportato si presenta come un importante punto di partenza. In primo luogo, si tratta dell'intervento più articolato di Montale sulla poesia novariana, dal quale emerge come, verso la metà degli anni venti, questi avesse ormai una conoscenza meditata dell'opera lirica del «poeta-filosofo» onegliese; un dato forse scontato, ma che altrimenti andrebbe ricostruito "a ritroso", e con un minore grado di sicurezza, sulla base di successive pagine e dichiarazioni dell'autore³.

In secondo luogo, si consideri il parallelo con la pittura di Monet: è un rimando significativo, se si ipotizza che le tele dell'impressionista francese, realizzate nel 1882 e nel 1897 presso Varengeville-sur-mer, e intitolate, con lievi varianti, *La cabane des douaniers*, abbiano influenzato in qualche modo la scelta del soggetto e del titolo, appunto, della *Casa dei doganieri*⁴.

Infine, prima di proseguire servirà fare ancora una brevissima annotazione filologica: la lezione delle tre poesie citate da Montale non è quella della

² F. CONTORBIA, *Montale: ultima lettera da Genova*, in *Un uomo di lettere*. Mario Parenti e il suo epistolario, cit., pp. 93-104.

³ Tra gli interventi degli anni precedenti, trovo riferimenti diretti a Novaro, in particolare alla poesia *Infelici i morti*, in un solo scritto montaliano: si tratta di un duro intervento sul libro di C. PELLIZZI, *Gli Spiriti della vigilia*. Carlo Michelstaedter. Giovanni Boine. Renato Serra, Vallecchi, Firenze 1924, inviato, nel marzo 1925, alla rivista milanese «Il Convegno» e respinto dal direttore Renzo Ferrieri: «Leggendo questo libro ci venne in mente il titolo di una breve poesia di Mario Novaro, che al Boine fu assai legato: *Infelici i morti*. Infelici davvero questi morti ai quali non fu risparmiato, finalmente, l'ineffabile omaggio di Pangloss» (MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a c. di G. ZAMPA, voll. 2, Mondadori, Milano 1996, p. 1964).

⁴ Per la proposta si veda L. ZAMPESE, «Desolata t'attende...» («La casa dei doganieri» di Montale), «Per leggere», (Atti del convegno "Per leggere i classici", Ginevra, 23-24 ottobre 2007, parte I), IX, 17, 2009, p. 198.

«Riviera Ligure», rivista sulla quale erano apparse tra il 1911 e il 1917⁵, ma quella della terza edizione di *Murmuri ed echi*, pubblicata nel 1919⁶.

L'incontro con Mario Novaro era avvenuto, tuttavia, proprio attraverso la «Riviera Ligure», pubblicazione che Montale iniziò presto a leggere e su cui avrebbe voluto scrivere⁷. La critica ha da tempo evidenziato il ruolo della rivista onegliese nell'apprendistato letterario montaliano⁸: come ha scritto d'altronde lo stesso autore nel 1968, fu sulle pagine della «Riviera Ligure» che egli conobbe alcuni importanti poeti:

Debbo molta gratitudine alla «Riviera Ligure», rivista dell'Olio Sasso che scopersi per caso. Vi lessi pagine di scrittori liguri di cui a Genova pochi conoscevano l'esistenza: Mario Novaro, alto poeta oggi inspiegabilmente dimenticato, Giovanni Boine e Camillo Sbarbaro, il solo che visse a Genova⁹.

Si noti anche qui il giudizio positivo, e certo non gratuito, riservato a Novaro poeta; un riconoscimento cui ne andrà aggiunto ancora un altro di due anni successivo:

Ceccardo, che tentò di farci credere di essere stato a Parigi, e Sbarbaro, che lasciò raramente la Liguria ma pubblicò il suo libro a Firenze, ospite della

⁵ Nell'ordine in cui sono citate: *Oppio*, «La Riviera Ligure», XXII, 51, 4ª serie, marzo 1916, p. 510; *Pentecoste*, «La Riviera Ligure», XXI, 44, 4ª serie, agosto 1915, p. 439; *Sera d'inverno*, «La Riviera Ligure», XVIII, 3, 4ª serie, marzo 1912, p. 21.

⁶ M. NOVARO, *Murmuri ed Echi*, Nuova edizione, Vallecchi, Firenze 1919. Proprio in questa terza edizione *Oppio* e *Sera d'inverno* compaiono per la prima volta versificate.

⁷ Cfr. MONTALE, *Montale segreto. Intervista di P. Bernobini* (1966), in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a c. di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1996, p. 1655: «No, la «Riviera Ligure» morì prima che io osassi mandare qualche campione di queste mie produzioni. Sono stato lettore della «Riviera Ligure», non collaboratore!»; e poi ID., *Quaderno genovese*, a c. di L. BARILE, Mondadori, Milano 1983, p. 156, n. 157: ««Ero un lettore della «Riviera Ligure», ha detto Montale in un colloquio del 3.7.1981 con chi scrive, «avrei voluto scrivere lì, ma mi pareva a un livello troppo alto»».

⁸ Rimando qui solo a G.A. PERITORE, *Le prime letture di Eugenio Montale*, «Belfagor», XIX, 1964, p. 290; F. CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Edizioni Costa & Nolan, Genova 1990, pp. 7-11; G. TAFFON, *L'Atelier di Montale*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1990, pp. 105-111 (capitolo *Su Montale «ligustico»*); e soprattutto a N. SCAFFAI, *Montale e «La Riviera Ligure»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», II, 2, serie 4ª, 1997, pp. 713-734.

⁹ MONTALE, *Genova nei ricordi di un esule* (1968), in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., p. 2875.

«Voce», trovarono poi onori e accoglienza nella «Riviera ligure» di Mario Novaro, industriale e poeta di grande sensibilità [...]»¹⁰.

Nelle pagine del “secondo mestiere” Montale cita altre volte il nome dello scrittore onegliese, non riferendosi più alla sua attività poetica, ma solo a quella di direttore della «Riviera Ligure». Pur nella sua brevità, la rassegna proposta finora prova che, se da un lato l’ammirazione per l’autore di *Murmuri ed echi* rimane salda nel corso degli anni, dall’altro lato è a metà degli anni venti che la poesia di Novaro cattura maggiormente l’attenzione di Montale e ne stimola, come si è visto, una più approfondita riflessione critica.

Vale la pena ricordare ancora che le relazioni tra i due poeti rimasero sempre affidate ai loro scritti o a comuni amicizie. Non sembra, infatti, che Montale e Novaro si siano mai conosciuti di persona. A conferma di ciò si può citare una lettera novariana, indirizzata a Ennio Contini e datata 31 maggio 1942. Dopo aver dato alcune informazioni sulla propria attività letteraria e poetica, l’autore conclude menzionando un articolo di Montale, *Sosta a Imperia*¹¹, pubblicato sul «Tempo» qualche mese prima:

A proposito della “Riviera Ligure”, qualche mese fa, sul “Tempo” Montale (io lo conosco solo di nome) scrisse in *Sosta a Imperia*: «Imperia è una sua tradizione letteraria, fondata tutta sulla “Riviera Ligure” di Mario Novaro, che per molti anni fu la sola rivista di pura poesia che si pubblicasse in Italia»¹².

Nonostante manchi ancora uno studio approfondito sull’intertestualità Novaro-Montale, gli studiosi hanno evidenziato nel corso degli anni una serie di tangenze tematiche e testuali tra alcune liriche dei due autori. Una rassegna abbastanza esauriente si può leggere ora nell’introduzione alla recente edizione critica di *Murmuri ed echi*, curata da Veronica Pesce, e sembra perciò inutile ripercorrerla tutta in questa sede¹³. Servirà, invece, fare qualche considerazione specifica e soffermarsi su esempi particolari.

¹⁰ Id., *La Riviera di Ciceri (e la mia)* (1970), in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1460.

¹¹ Id., *Sosta a Imperia* (1942), in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., p. 566.

¹² M. NOVARO, *Giudizi e precisazioni*, «La Riviera Ligure», Quaderni della Fondazione Mario Novaro, XIX, 57, settembre-dicembre 2008, p. 82. Sul mancato incontro tra i due poeti si veda anche P. BOERO, *Un incontro mancato: i fratelli Novaro*, in AA.VV., *La Liguria di Montale*, Atti del convegno di studi (La Spezia-Monterosso al mare, 11-13 ottobre 1991), a c. di F. CONTORBIA e L. SURDICH, Sabatelli, Savona 1996, pp. 137-146.

¹³ Mi limito a segnalare qui i rimandi principali, alcuni non riportati da Veronica Pesce (NOVARO, *Murmuri ed Echi*, edizione critica a c. di V. PESCE, prefazione di G. FICARA, Edizioni

Innanzitutto, i rimandi segnalati dalla critica interessano in maniera quasi esclusiva gli *Ossi di seppia*, confermando quanto detto sopra a proposito della centralità degli anni venti per la lettura e l'assimilazione da parte di Montale della lirica novariana.

Va poi detto che il lungo poemetto *Murmuri ed echi*, che dà il nome alla raccolta di Novaro, risulta essere, dalle segnalazioni dei critici, uno dei testi che hanno maggiormente colpito la memoria montaliana. Non sarà estraneo a tutto ciò il fatto che, come ha scritto Franco Croce:

In un rapporto – non più di gara, come per d'Annunzio, ma di affinità – gli *Ossi* del '25 possono essere accostati alla serie *Murmuri ed echi*, al nucleo centrale cioè (e più felice) dell'omonimo libro di Mario Novaro. // La formula è simile: memorie e interrogativi metafisici, affidati all'evocazione di un paesaggio ligure tra monti e mare. Ma ben diverso è il linguaggio e ben diversa la visione della vita e della natura¹⁴.

Croce ha così sottolineato come in Montale alcuni temi novariani siano stati rivitalizzati da una nuova energia poetica: per esempio, il generale fluire di *Murmuri ed echi* («anche noi balzammo fluimmo senza chiedere, senza sapere, senza vedere, spezzate l'ancore via rapinati per dove? come? quando?»)¹⁵ si sarebbe condensato nella montaliana *Flussi* («E tutto scorre nella gran discesa / e fiotta il fosso impetuoso tal che / s'increspano i suoi specchi»); mentre le «lacune e i salti della natura», insieme ai «generosi sovrani dispregi / della meschina miope / uguaglianza uniformità coerenza»¹⁶, sarebbero diventati,

San Marco dei Giustiniani, Genova 2011, pp. 23-24); G. MARIANI, *Mario Novaro*, in ID., *Poesia e tecnica nella poesia del Novecento*, Liviana, Padova 1958, p. 141; G. CAPRONI, *Passa e fiorisce in Liguria la grande poesia contemporanea. Mario Novaro*, «Corriere mercantile», 4 agosto 1959; ora con il titolo *Il presentimento del «realismo emblematico»*, «La Riviera Ligure», Quaderni della Fondazione Mario Novaro, XIX, 57, settembre-dicembre 2008, pp. 67-72; M. MARCHI, *Sul primo Montale*, Vallecchi, Firenze 1978, p. 54; V. COLETTI, *Mario Novaro: l'esitazione della poesia*, «Resine», 33, 2, 1987, p. 9; G. BARBERI SQUAROTTI, *La poesia di Mario Novaro*, in AA.VV., *Mario Novaro tra poesia e cultura*, Atti del primo Convegno di studi svoltosi a Imperia dal 3 al 5 aprile 1987, Le Monnier, Firenze 1988, pp. 115-116; G. BERTONE, *Tre note su Mario Novaro e una postilla*, in AA.VV., *Mario Novaro tra poesia e cultura*, cit., pp. 187-188; CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, cit.; BOERO, *Un incontro mancato: i fratelli Novaro*, cit.; SCAFFAI, *Montale e «La Riviera Ligure»*, cit.; V. FAGGI, *Da Novaro a Montale*, in ID., *Scrivere teatro*, Le Mani, Recco 2007, pp. 59-64.

¹⁴ CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 14.

¹⁵ NOVARO, *Murmuri ed Echi*, cit., p. 126. Qui come in seguito la lezione citata è quella del 1919.

¹⁶ *Ivi*, p. 132.

con una maggiore forza metafisica e stilistica, le cose «vicine / a tradire il loro ultimo segreto», «lo sbaglio di natura», «il punto morto del mondo» di Montale (*I limoni*).

D'altronde, i «salti della natura» di Novaro avevano, insieme ad altre immagini, attirato l'attenzione di Caproni già nel 1956. Il poeta, deciso a sostenere pur con qualche forzatura la continuità di intenti e di sensibilità della poesia ligustica, scriveva, dopo aver riportato alcuni passi del poemetto *Murmuri ed echi*:

[...] esiste in lui [Novaro] – nelle sue cogitanti rappresentazioni – addirittura il presentimento del «realismo emblematico» di Eugenio Montale, com'è facile notare sol che si ripensi un poco a quella sua «tela materiale degli eventi», a quei «giuochi indifferenti di cangiamento, di equivalenza di essa realtà materiale», alle «lacune», ai «salti della natura» (altrove parlerà di «strappi del tempo»), all'intrico di «fili che tessono la tela dell'esistenza», e infine a quel suo «nient'altro chiedere che di vanire». // «Svanire è la ventura delle venture», canterà il primo Montale degli *Ossi di seppia* (1925). Né c'è bisogno di ricordare i montaliani «fili che si asserpano», «gli sbagli della natura», il «bene lo so, bruciare, questo, non altro, è il mio significato», raccordabile sempre al novariano «infinito lume che ti brucia» non ché tante altre immagini-chiave della fisica-metafisica montaliana [...]¹⁷.

Non senza ragione ci si è soffermati sulla critica relativa al componimento *Murmuri ed echi*. Proprio a questo lungo poemetto in prosa (versificato nella quarta edizione, 1938) appartiene, infatti, il passo che si proporrà come possibile «luogo di memoria» per *La casa dei doganieri*. È opportuno però rileggere prima il testo montaliano:

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

¹⁷ CAPRONI, *Il presentimento del «realismo emblematico»*, cit., p. 69.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
 la casa e in cima al tetto la banderuola
 affumicata gira senza pietà.
 Ne tengo un capo; ma tu resti sola
 né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
 rara la luce della petroliera!
 Il varco è qui? (Ripullula il frangente
 ancora sulla balza che scoscende...).
 Tu non ricordi la casa di questa
 mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Il componimento, scritto nel 1930, fu pubblicato per la prima volta il 28 settembre dello stesso anno sull'«Italia letteraria»; nel 1932 diede poi il titolo alla *plaquette*, stampata da Vallecchi, *La casa dei doganieri e altri versi*; e infine nel 1939 entrò a far parte, con due varianti¹⁸, della prima edizione delle *Occasioni*. La lirica rappresenta, come è noto, a livello tematico e stilistico, un momento di passaggio tra la poetica degli *Ossi di seppia* e quella delle *Occasioni*. La sua importanza è, non a caso, dimostrata da una lunga storia di analisi critiche: nel corso del tempo l'esegesi e lo studio del testo hanno tentato di illuminarne, tra i vari aspetti, anche l'ampia zona di intertestualità; un'intertestualità sia interna, ossia relativa ad altre liriche montaliane¹⁹, sia esterna. Proprio su quest'ultima è ora utile soffermarsi, per dare un'idea della molteplicità dei rimandi proposti.

Già si è detto dell'importanza che alcune tele di Monet, intitolate *La cabane des douaniers*, possono avere avuto nella scelta del soggetto e del titolo della *Casa dei doganieri*. D'altronde, il fatto che Montale, nel testo riportato in apertura del 1927, citi Monet è una spia del suo interesse per l'opera del pittore impressionista verso la metà degli anni venti²⁰.

¹⁸ Ossia al v. 11 «memoria:» per «memoria;» e al v. 17 «Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende» per «Oh il segno dell'ocaso dove s'accende».

¹⁹ Cfr. A. GAREFFI, *La casa dei doganieri*, Edizioni Studium, Roma 2000.

²⁰ A questo proposito si può ricordare un passo dell'*Intervista immaginaria* del 1946: «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*. E avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica» (MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1475). Si veda anche L. MENEGHELLO, *Il dispatrio*, Rizzoli, Milano 2007, p. 104: «Sulla sponda del Tamigi, seduti su una panchina appena più su del ponte di Caversham, [Montale] additava

Passando al corpo del testo, canonico, per quanto riguarda l'incipit, è il riferimento al leopardiano «Silvia, rimembri ancora»²¹, cui bisogna aggiungere anche quello a *Vischio* di Pascoli: «Non li ricordi più, dunque, i mattini, meravigliosi?», con ripresa in III, 1: «Ricordi?»; e in IV, 1: «(io dissi: non ricordi?)»²².

Per la qualificazione della casa come *desolata*, unita al tema dell'attesa, si sono proposti rimandi a d'Annunzio (*Figlia di Iorio*, a. 2, s. 4: «Dalla mia casa desolata / venni, dove si piange e perisce» o *Trionfo della morte*, Libro V, 2: «la casa deserta, desolata, silenziosa, aspettante l'estrema visitatrice Morte [...]») e a Corazzini (*La finestra aperta sul mare*, in *Le aureole*, vv. 9-11: «Era / la finestra di una torre in mezzo al mare, desolata / terribile nel crepuscolo»)²³.

«Lo sciame dei tuoi pensieri», v. 4, è stato invece ricondotto da Zoboli ad alcuni versi baudelairiani (*Le Crépuscule du matin*, in *Les fleurs du mal*, vv. 3-4: «C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants / Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents»), forse con la mediazione di Rimbaud (*Les Chercheuses de poux*, vv. 1-2: «Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes, / Implore l'essaim blanc des rêves indistincts»)²⁴.

Numerosi le immagini e gli oggetti emblematici della *Casa dei doganieri* che si sono prestati a una serie di rimandi, oltre che di interpretazioni.

Si può iniziare dal «calcolo dei dadi che non torna», v. 9, a proposito del quale se Marchese ha segnalato un ricordo del poemetto di Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*²⁵, Zoboli ha preferito rinviare ai «Babylonios numeros» tentati da Leuconoe nella proverbiale ode oraziana; il componimento classico avrebbe, inoltre, attraverso la mediazione del sonetto di Ceccardo *Ombra d'amore*, esercitato la sua influenza sulla *Casa dei doganieri* anche in altri punti²⁶.

le piante sull'altra sponda, il lieve tumulto della luce e dei colori, e diceva che noi vediamo la natura così perché gli impressionisti l'hanno dipinta così».

²¹ G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 113 e sgg.

²² G. PASCOLI, *Poesie*, II, a c. di F. LATINI, UTET, Torino 2008, p. 95.

²³ ZAMPESE, «*Desolata t'attende...*» («*La casa dei doganieri*» di Montale), cit., p. 202, in cui si trovano anche altri esempi di Corazzini, qui non riportati.

²⁴ P. ZOBOLI, *Il guindolo del tempo: appunti per «La casa dei doganieri»*, in E. BELLINI - M.T. GIRARDI - U. MOTTA (a c. di), *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, V&P, Milano 2010, p. 945.

²⁵ MONTALE, *Poesie*, a c. di A. MARCHESE, Mondadori, Milano 2001, p. 103.

²⁶ ZOBOLI, *Il guindolo del tempo: appunti per «La casa dei doganieri»*, cit., pp. 947-949.

Al v. 11 si ha l'immagine del filo. Innanzitutto, si è ravvisato un duplice riferimento mitologico: da un lato, il filo delle Parche, ossia della vita²⁷; dall'altro lato, quello di Arianna, qui rivisitato in negativo²⁸. Si sono fatti poi i nomi di Bergson²⁹, di Browning con la sua *Two in the Campagna*³⁰ e, infine, di Baudelaire (*De profundis clamavi*, in *Les fleurs du mal*, v. 14: «Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!»)³¹.

Ai vv. 13-14 troviamo il memorabile correlativo oggettivo della «banderuola affumicata». Blasucci ha giustamente evidenziato con efficacia il legame con l'immagine-topos govoniana delle *rosse ventarole*³². Vanno ricordate però anche la proposta di Mengaldo per un'ascendenza hölderliniana (*Metà della vita*, vv. 12-14: «I muri s'ergono / muti e gelidi, nel vento / stridono le banderuole») e leopardiana dell'espressione (*Zibaldone* 47: «Stridore notturno delle banderuole traendo il vento»)³³; la proposta di Nava, che rimanda a «ecco la cigolante banderuola» di Pascoli (*La Pieve*, v. 7)³⁴, e ancora quella di Isella che, come per l'immagine del filo, rinvia a Baudelaire (*Brumes et pluies*, in *Les fleurs du mal*, vv. 5-6: «Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue, / Où par les longues nuits la girouette s'enroue»)³⁵. Infine, pare interessante la recente proposta di Zampese³⁶: in un passo del racconto *Cose* di Alberto Carocci, pubblicato nel 1929 nel volume *Il paradiso perduto* (il quale sarà recensito da Montale)³⁷, si legge: «Sul tetto certo le banderuole arrugginite stridevano». Oltretutto, poche righe prima ci si imbatte in «impetuosi venti di sud-ovest», in «caldi venti libici» e poi in nubi che non lasciano più «che per

²⁷ MONTALE, *Le occasioni*, a c. di D. ISELLA, Einaudi, Torino 1996, p. 145.

²⁸ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Gli Inferi e il Labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974, pp. 218 e sgg.; e P. CATALDI, *Eugenio Montale*, in R. LUPERINI - P. CATALDI - F. D'AMELY, *Poeti italiani: Il Novecento*, Palumbo, Palermo 1994, p. 263.

²⁹ ZAMPESE, «Desolata t'attende...» («La casa dei doganieri» di Montale), cit., p. 209.

³⁰ LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, cit., pp. 112-120.

³¹ MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 145.

³² L. BLASUCCI, *Montale, Govoni, e l'«oggetto povero»* (1990), in ID., *Gli oggetti di Montale*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 32-35.

³³ P.V. MENGALDO, *Annetta-Arletta. «La casa dei doganieri» da «Le occasioni»*, in ID., *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Carocci, Firenze 2008, p. 192.

³⁴ PASCOLI, *Myricae*, a c. di G. NAVA, Salerno, Roma 1991, p. 205.

³⁵ MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 145.

³⁶ ZAMPESE, *Una fonte solariana della «Casa dei doganieri»*, «Studi novecenteschi», XXXIV, 73, 2007, pp. 141-168 e ID., «Desolata t'attende...» («La casa dei doganieri» di Montale), cit., pp. 228-230.

³⁷ La recensione apparve su «L'Italia letteraria», II, 18, 4 maggio 1930, p. 8 (ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., pp. 413-416).

rari squarci intravedere la luna»³⁸. Insomma, immagini che secondo il critico richiamano da un lato il «Libeccio» che «sferza da anni le vecchie mura», v. 6; dall'altro lato, il «rara la luce della petroliera», v. 18; e al contempo l'idea del varco, v. 19.

Il nome di Leopardi ritorna anche a proposito delle espressioni «Altro tempo» del v. 10 e dell'appena citata luce *rara* della petroliera, rispettivamente ricondotte a *Le ricordanze*, vv. 148-149 («Altro tempo. I giorni tuoi / furo, mio dolce amor. Passasti») ³⁹ e, attraverso un retroterra classico, alla *Sera del dì di festa*, v. 6 («[...] già tace ogni sentiero, e pei balconi / rara traluce la notturna lampa») ⁴⁰.

Per l'uso di *petroliera* servirà ancora ricordare che il termine era già stato sfruttato e potenziato a livello evocativo da Sbarbaro (*Spotorno*, sulla «Riviera Ligure», marzo 1917: «Passa al largo il guscio rossastro della petroliera») ⁴¹.

Tornano, infine, i nomi di Rimbaud e di Baudelaire per quanto riguarda l'immagine dell'«orizzonte in fuga», v. 17, (*Soleil et chair*, III, 110: «Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle!») ⁴² e per la chiusa «Ed io non so chi va e chi resta» (*A une passante*, in *Les fleurs du mal*, v. 13: «Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais») ⁴³.

Per concludere questa schematica lista di rimandi, occorre menzionare ancora lo stesso Novaro. Scaffai ha difatti segnalato come l'incipit della poesia *Libeccio* («Libeccio furioso sfrenato, tu che curvi durevolmente gli ulivi») ⁴⁴ sia relazionabile al v. 6 della *Casa dei doganieri* («Libeccio sferza da anni le vecchie mura») ⁴⁵. Il rimando assume una sua rilevanza se, con Veronica Pesce, si considera che «*Libeccio* è forse il componimento [novariano] che più ha fatto evocare il nome di Eugenio Montale» ⁴⁶. Faggi e Bertone hanno, infatti,

³⁸ Tutto il passo si legge in A. CAROCCI, *Il paradiso perduto*, Edizioni di Solaria, Firenze 1929, pp. 121-122.

³⁹ MONTALE, *Poesie*, cit., p. 104; e in particolare F. NOSENZO, *Storia di Arletta: la figura della "fanciulla morta" nella «Bufera»*, «Lingua e letteratura», 19, 24-25, 1995, p. 95, all'interno di una costellazione di riferimenti legati alla rievocazione di Nerina.

⁴⁰ G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, cit., p. 113 e G. BRUGNOLI, *La sera del dì di festa nella «Casa dei doganieri»*, in G. BRUGNOLI – R. REA, *Studi leopardiani*, ETS, Pisa 2000, pp. 39-52.

⁴¹ SCAFFAI, *Montale e «La Riviera Ligure»*, cit., p. 728.

⁴² R. BETTARINI, *Appunti sul «Taccuino» del 1926 di E. M.*, «Studi di Filologia Italiana», XXXVI, 1976, p. 482.

⁴³ ZOBOLI, *Il guindolo del tempo: appunti per «La casa dei doganieri»*, cit., p. 956.

⁴⁴ Cito qui la prima edizione di *Murmuri ed echi* (NOVARO, *Murmuri ed Echi*, Ricciardi, Napoli 1912): il componimento non è, infatti, presente nella terza edizione.

⁴⁵ SCAFFAI, *Montale e «La Riviera Ligure»*, cit., p. 727.

⁴⁶ NOVARO, *Murmuri ed Echi*, cit., p. 243.

evidenziato alcune analogie strutturali e sintattiche tra il testo di Novaro e i montaliani *Scirocco*, *Mediterraneo* (secondo movimento) e *Corno inglese*⁴⁷.

Si consideri ora il passo di *Murmuri ed echi* che si propone qui come ulteriore fonte per *La casa dei doganieri*. Il testo è trascritto integralmente dalla terza edizione della raccolta (1919), ossia dall'edizione che, come si è visto, Montale cita nel suo scritto del 1927:

La casa alla marina, dove tuo padre sempre ricordava trascorsi, con tua madre e con voi piccoli bimbi, gli anni suoi più lieti! – Riso suono perpetuo di mare, così dolce – anche inavvertita – frangia alla vita: più dolce alla sera più dolce alla notte (oh dove il caro sonno è più soave?) e ancora più dolce al mattino!

(... Oh quando tutto balzò crollò fluì, anche noi balzammo fluimmo senza chiedere, senza sapere, senza vedere, spezzate l'ancora via rapinati per dove? come? quando? sani? feriti? nel sonno? nella veglia?)

Dove imparasti a nuotare, o giuocasti la sera con i compagni rumorosi sulla piazza; o inalzasti nel cielo l'aquilone che tanto filo rubava: o curioso pescasti sul molo o fra gli scogli; e, calando il sole, mangiasti il pane saporito, condito di spicchi di riccio di mare.

O curioso cercasti le conchiglie polite, nella rena alla riva del mare, mentre l'onda sottile lambiva il tuo piede con mobile orlo di spuma.

(Cose tutte a me care, ricordi, non vi affollate soverchio: lasciate ch'io scelga tra voi per questo mio mazzo che serbi che odori la vita!)

Quali sensi quali tumulti ti destò un suono o un canto; o la fanfara de' soldati che sonavan in piazza, la sera, fra un lieto strepito di giuochi e di salti!

E la vista delle alpi lontane – prode del cielo! – quando dapprima vi salì solo il pensiero! – (Sull'alte cime bianche, terribile l'azzurro, un dì ti stupirà).

O dove alla spiaggia del mare fosti con tuo padre tua madre e i fratelli a cenare, e il buio vi fasciò al ritorno pieno di sonno e di mistero.

E le lucciole erranti le sere di maggio sul colle, e i gridi e i canti che le rincorrevano! E anche le rane, dal rio, empiean l'aria di canto!

⁴⁷ BERTONE, *Tre note su Mario Novaro e una postilla*, cit.; e FAGGI, *Da Novaro a Montale*, cit..

O lontano un paese straniero che salutasti dalla tua nave, pensando che forse non l'avresti riveduto mai più, e lo lasciavi chi sa con quali genti quali gioie, quali dolori, o con quale irrecuperabile amico.

O quando tornasti dopo lunga assenza alla tua casa, e l'affanno del primo abbraccio tolse il respiro a tua madre, che dall'ansia dell'attesa non aveva, la notte, potuto dormire.

Quando ti giunse di nuovo l'odore salso del mare che non troppo lungi – avido, trepido – rivedesti turchino all'orizzonte ritremolare; o quando, navigando, in fresco mattino levandoti, giunse a te sull'onde la ricca ampia fragranza della terra lontana, appena appena intraveduta, fragranza divina che colma il cuore di tanta delizia che se ne langue⁴⁸.

Innanzitutto, è chiaro che, in rapporto alla *Casa dei doganieri*, i primi tre paragrafi del testo riportato hanno una rilevanza maggiore rispetto agli altri. Tuttavia, anche i successivi offrono elementi di contatto con il testo montaliano, andando a creare un contesto limitrofo di rimandi che avvalorano l'importanza della fonte.

Occorre ricordare subito come il confronto si possa proporre su tre livelli: lessicale, strutturale e tematico-concettuale.

Per il primo si può segnalare una lunga serie di rimandi: in primo luogo, «La casa alla marina» e la voce verbale *ricordava*, un'unione che rinvia al primo verso della lirica montaliana («Tu non ricordi la casa dei doganieri»); poi il passaggio «gli anni suoi più lieti! – Riso suono perpetuo di mare», che si collega, invece, ai vv. 6-7 («Libeccio sferza da anni le vecchie mura / e il suono del tuo riso non è più lieto»). Il «suono perpetuo di mare» può a sua volta legarsi al ripullulare del frangente di Montale del v. 19 («Ripullula il frangente») per l'idea di ininterrotta continuità. Il primo paragrafo si conclude, rimandando a vari momenti della giornata, tra cui la sera e la notte; due momenti che sono ben presenti, seppur con valore metaforico, nel testo montaliano (v. 3 *sera*, v. 16 *oscurità*, v. 22 *sera*).

Una nuova corrispondenza presenta l'apertura del secondo paragrafo con l'interiezione *Oh* («Oh quando tutto balzò») con quella dell'ultima strofe della *Casa dei doganieri* («Oh, l'orizzonte in fuga»). Seguono subito dopo il duplice rimando al balzare (*balzò*, *balzammo*), rapportabile alla *balza* del v. 20 («ancora sulla balza che scoscende»), e il *senza sapere*, riferibile alla chiusura di Montale («Ed io non so chi va e chi resta»).

⁴⁸ NOVARO, *Murmuri ed Echi*, cit., pp. 126-127.

Acquistano a questo punto una loro rilevanza alcune immagini dei paragrafi successivi, a partire da quella dell'«aquilone che tanto filo rubava» del terzo, che andrà collegata al *filo* del v. 11 («un filo s'addipana»). Allo stesso modo «quando dapprima vi salì solo il pensiero!» (par. 7) e «dopo lunga assenza alla tua casa [...] l'ansia dell'attesa» (par. 11) si possono ricondurre ai vv. 3-4 di Montale («desolata t'attende dalla sera / in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri»).

Per concludere, si segnalano ancora, senza indicare i passi della *Casa dei doganieri*, una serie di parole e immagini, nuove o già citate, che servono a completare il quadro dell'intertestualità lessicale. Innanzitutto, le voci relative al paesaggio marino (par. 3: *scogli*; par. 4: *alla riva del mare, onda, spuma*; par. 8: *alla spiaggia del mare*; par. 12: *mare, orizzonte, onde*); poi, quelle legate alla notte e all'oscurità (par. 3 e 6: *sera*; par. 8: *il buio vi fasciò*; par. 9: *sere*; par. 11: *notte*). Infine, nel sesto paragrafo ritornano le parole *suono* e *lieto*, mentre nel quinto e nell'undicesimo troviamo i sostantivi *ricordi* e *respiro*.

Per quanto riguarda gli altri due livelli di analisi, servirà concentrarsi in particolare sui primi due paragrafi del passo di *Murmuri ed echi*. Al contempo, si tenga presente che, se da un punto di vista strutturale è possibile ritrovare una similarità, da un punto di vista tematico, o meglio concettuale, la corrispondenza si realizza solo in una prospettiva antifrastica.

Il primo paragrafo novariano può essere messo in relazione con le prime tre strofe della *Casa dei doganieri*. In queste parti entrambi i poeti danno conto di una situazione, delineando i rapporti dei vari personaggi con la rispettiva casa sul mare. La descrizione di Montale è caratterizzata da una sorta di «monotonia assertiva»⁴⁹ in cui frasi e immagini si susseguono in un discorso tanto lucido quanto freddo. In Novaro vi è chiaramente (come dimostrano le due esclamative e la domanda retorica) un maggiore trasporto emozionale; tuttavia, rispetto al parossismo sintattico del paragrafo che segue, il primo ha invece un respiro enunciativo.

Grande è in ogni caso la distanza tra le situazioni descritte. Due tinte caratterizzano il quadro di Novaro: la vitalità e la positività, appena velate dalla malinconia. «La casa alla marina», insieme agli anni passati, costituisce l'oggetto di un ricordo sicuro, sia da parte del padre, di cui si dice che «sempre ricordava», sia implicitamente da parte del tu, il quale si identifica con l'io del poeta. Oltre a non essere fragili, minacciati dall'oblio, i ricordi dell'autore sono rigogliosi, tanto sovrabbondanti da costringerlo a fare una scelta, come si legge nel paragrafo quinto («Cose tutte a me care, ricordi, non vi affollate

⁴⁹ ZAMPESE, «Desolata t'attende...» («La casa dei doganieri» di Montale), cit., p. 212.

soverchio: lasciate ch'io scelga tra voi per questo mio mazzo che serbi che odori la vita!»). Anche da quest'ultima citazione si capisce che il ricordo ha poi un forte valore positivo. Difatti, gli anni sono *lieti*, il suono del mare è un *riso*, e il mare stesso una «dolce frangia alla vita»; *dolce* è poi anche la sera, come la notte e il mattino; mentre il sonno è *caro* e *soave*.

È quasi inutile ricordare come nella *Casa dei doganieri* tutto sia diverso. Qui il ricordo è fragile, smarrito ormai dalla memoria della donna e affidato unicamente a quella instabile del poeta: condizione che, oltre a minare lo stesso ricordo, mina l'oggettività e l'esistenza degli stessi fatti ricordati. Il filo, per usare la metafora montaliana, è tenuto solo più dal poeta, mentre, dall'estremità opposta, è frastornato dalla tempesta del tempo, con il rischio di venire definitivamente strappato. Su tutte le prime tre strofe pende un'atmosfera di desolata attesa, di imminente oblio e di oscurità che ha piuttosto i tratti della morte che non quelli della vita.

L'ultima strofa della *Casa dei doganieri*, così come il secondo paragrafo del brano dei *Murmuri*, presenta uno scarto rispetto a quanto precede. Infatti, nell'ordine, si hanno un'esclamativa, un'interrogativa e una parentetica. È stato giustamente notato che «l'effetto immediato è di un aumento della concitazione che interrompe il ritmo piano del ricordo e il carattere riflessivo della precedente sequenza»⁵⁰.

Un cambiamento simile di sintassi e di ritmo si ha anche nel secondo paragrafo del testo di Novaro, in cui la semplice giustapposizione dei verbi, dei complementi e di numerose interrogative minimali dà vita a un discorso rapido e incalzante. Tale intensa concitazione rappresenta un movimento che è al contempo metafisico, in quanto manifestazione dell'intrinseca vitalità del mondo, e gnoseologico, in quanto capacità del pensiero di scorrere attraverso la fenomenologia della realtà in senso spaziale e temporale. D'altronde, vista l'opportunità di organizzare il reale, il ricordo altro non è che una forma di conoscenza. In Novaro tutto è in movimento, così come tutto, pur con le sue infinite particolarità, si lega in un'unità che lo sottende. Non sorprende perciò che al balzare e fluire della realtà – che è anche mentale – («Oh quando tutto balzò crollò fluì») segua il movimento del poeta («anche noi balzammo fluimmo»). Lo spostamento è evidente. Tuttavia, esso non avviene come adeguamento razionale, atto volontaristico, ma piuttosto quale abbandono inconsapevole al flusso vitale del mondo («senza chiedere, senza sapere, senza vedere, spezzate l'ancora via rapinati per dove? come? quando? sani? feriti? nel sonno? nella veglia?»). Insomma, si potrebbe dire che la sintonia

⁵⁰ *Ivi*, p. 213.

tra poeta e realtà, che è allo stesso tempo legame tra particolare e universale, tra soggettivo e oggettivo, in Novaro sia salva, benché possa salvarsi solo in virtù d'un mistero cui la ragione non ha accesso.

Nell'ultima strofe della *Casa dei doganieri*, come del resto in quelle precedenti, sarà più facile, invece, riconoscere il paradigma dell'immobilità. Innanzitutto, l'inserito parentetico («Ripullula il frangente / ancora sulla balza che scoscende») ribadisce la monotona immobilità dell'io, che anche in Montale è naturalmente metafisica e gnoseologica, e aggiunge l'idea del limite oltre cui non è possibile andare. Al contempo, il "non sapere" della chiusa montaliana non è, come in Novaro, prevalenza di un'istanza irrazionale ed empatica, né banale inconsapevolezza riguardo alla sorte sua e della donna, ma piuttosto esempio di una conoscenza claudicante, incapace di muoversi con sicurezza tra i salti dello spazio e del tempo, emblema conoscitivo dell'«immoto andare».

Certo, l'ultima strofe si caratterizza, come è stato detto, per uno scarto rispetto a tutto questo. Ai vv. 17-19 («Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende / rara la luce della petroliera! / Il varco è qui?») si delinea, infatti, all'orizzonte una possibilità di fuga, di movimento. Eppure è un'ipotesi remota, lontana dal poeta che si trova a riva, e al tempo stesso labile: compare e scompare come al largo la luce di una petroliera. Il varco montaliano è per postulazione poetica invalicabile dal poeta stesso. La speranza, la possibilità di oltrepassarlo e la salvezza che forse ciò comporta sono affidate ad altri, come Montale ha cantato anche in un'altra *Casa* («Vorrei dirti che no, che ti s'appressa / l'ora che passerai di là dal tempo; / forse solo chi vuole s'infinita, / e questo tu potrai, chissà, non io. / Penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno, / passi il varco, qual volle si ritrovi»).

In conclusione, proprio il paradigma movimento *vs* immobilità, inteso in termini conoscitivi e metafisici, può costituire uno dei possibili punti di arrivo del confronto qui proposto tra *Murmuri ed echi* di Mario Novaro e *La casa dei doganieri* di Eugenio Montale. È un'opposizione profonda, sintomo di due sensibilità storiche e poetiche diverse; eppure, è anche un'opposizione che nasconde al suo interno un legame intertestuale, le tracce di un dialogo che è possibile ripercorrere.

Enza Lamberti

LONDRA «CITTÀ MISTERIOSA».
IL VIAGGIO TRA REALTÀ E IMMAGINAZIONE IN ITALO SVEVO

Se è vero – come afferma Eugenio Montale nel *Secondo mestiere* – che Svevo «pareva dedurre *immediatamente* dalla sua città e persino dal suo ambiente sociale la materia dei suoi libri»¹, Trieste si configura come la città italiana di provincia in cui si sviluppano le relazioni erotiche della maggior parte dei protagonisti dei suoi romanzi². Il «Giardino pubblico» triestino rappresenta l'«anticamera» degli appuntamenti erotici di Emilio e Angiolina in *Senilità*³, nella *Coscienza* sarà lo scenario di tradimento per Zeno e Carla⁴, in *Una vita* i personaggi saranno il riflesso della stessa città, tanto che ancora Montale ha parlato di «personaggi-città», mentre Alfonso sarà il mediatore tra la nuova città, identificabile con casa Maller, e la vecchia, rintracciabile in casa Lanucci⁵. Non mancheranno, poi, espliciti riferimenti nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, in cui le scene sono ambientate tra il viale di Sant'Andrea, il Palazzo del Tergesteo e la via Campo Marzio, o nelle *pièces* teatrali come *Il ladro in casa* in cui uno dei protagonisti, Ignazio, si nasconde all'Hôtel de la

¹ E. MONTALE, *Il secondo mestiere* (Prose 1920-1979), a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, I, p.106.

² Cfr. G.A. CAMERINO, *Trieste nel secolo presente*, in «Critica letteraria», V, 4, 17, 1977 e VII, 4, 25, 1979; B. MOLONEY, *Svevo e Schmitz in Inghilterra*, in *Italo Svevo narratore*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 1998, pp.157-169; F. HOPE (a c. di), «È tanto differente questa Inghilterra...». *Gli scritti londinesi di Italo Svevo*, Museo Sveviano, Trieste 2003, pp. 13-20 e 155-165; G. MUGHINI, *In una città atta agli eroi e ai suicidi. Trieste e il caso Svevo*, Bompiani, Milano 2011; D. MARANI, *A Trieste con Svevo*, Bompiani, Milano 2012, p. 96.

³ Cfr. R, p. 447. L'edizione critica di tutte le opere di I. SVEVO, da cui si cita, è quella dei Meridiani Mondadori, Milano 2004, con *Introduzioni* e cronologia di M. LAVAGETTO, apparati genetici e commenti: *Teatro e Saggi*, a c. di F. BERTONI (contrassegnato dalla sigla Ts); *Racconti e Scritti Autobiografici*, a c. di C. BERTONI (Rsa); *Romanzi e «Continuazioni»*, a c. di N. PALMIERI e F. VITTORINI (R).

⁴ Cfr. *ivi*, p. 889.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 28.

ville, tra i più celebri e antichi alberghi della vecchia Trieste⁶. A volte, si tratta, ed è il caso dell'*Avventura di Maria*, di una città solo immaginata, difficile da delineare geograficamente, ma specchio di tutte le caratteristiche della città natia dell'autore⁷.

È a partire dal 1901 che lo scenario della poetica sveviana subisce un mutamento: è il periodo dei suoi primi soggiorni in Inghilterra, effettuati per seguire le trattative con l'Ammiragliato britannico al fine di aprire una filiale dell'industria di vernici, poi inaugurata a Charlton. Anche se, come emerge da alcune lettere scambiate con la moglie, Livia Veneziani⁸, inizialmente il «cerimoniale inglese affaticava il suo spirito libero», proprio la terra anglosassone farà da sfondo alla maggior parte della sua critica saggistica che si sviluppa a partire dal primo decennio del Novecento. Ne costituisce un valido esempio il primo testo del cosiddetto «filone londinese», *Uomini e cose in un dist[retto] di Londra*, il cui periodo di composizione risalirebbe al 1913. Lo scritto, pubblicato postumo dall'Apollonio, e a metà strada tra il diario di viaggio e il saggio di costume, è un'indagine accurata ed esaustiva del *modus vivendi* inglese: l'architettura, la linea ferroviaria, la lingua, la politica, il teatro, gli usi e i costumi costituiscono la materia prima dell'analisi sveviana. Un viaggio occasionale – spiega lo scrittore nell'*incipit* del saggio – che viene compiuto per affari all'età di quarant'anni; mentre «un giovanotto che vada in Inghilterra per un paio di mesi spesso cessa di sorprendersi; s'anglicizza e guarda le cose con occhio indifferente come se le avesse fatte lui», lo scrittore, invece, guarda «con occhio sempre sorpreso mormorando i suoi giudizi»⁹. Rimarrà colpito dal rispetto per i *policemen*, dai lussuosi *music-halls*, dagli eleganti prodotti esotici venduti al mercato di Covent Garden, dall'ordine con cui la folla si muoveva lungo le strade.

All'epoca del suo viaggio, non esisteva la trazione a petrolio e l'avvento dell'automobile era stato ostacolato dalle leggi o da regolamenti locali, per cui le strade erano attraversate dai *cabs*, una sorta di carrozzelle, che rendevano l'attraversamento pedonale meno pericoloso di quello triestino, nelle cui piazze ormai avevano preso il sopravvento i pericolosi «ordigni»¹⁰. L'ammirazione per la maestosità delle strade, lunghe e larghe, provocava in chi le guardava

⁶ Cfr. *ivi*, p. 125. Si ricordi anche nell'altra commedia, *La parola*, via del Bosco nella zona orientale di Trieste, in cui desiderava recarsi, per far visita al Dottor Seppi, il protagonista Silvio Arcetri.

⁷ *Ivi*, p. 192.

⁸ Cfr. I. SVEVO, *Epistolario*, a c. di B. MAYER, Dall'Oglio, Milano 1966, V, p. 68.

⁹ Cfr. *TS*, p. 851.

¹⁰ *Ibidem*.

da lontano l'impressione di trovarsi di fronte a una processione interminabile, diretta dagli ordini dei poliziotti che controllavano il transito dei *motor-car* e degli *auto-bus*, il cui petrolio faceva piangere la popolazione come se fosse stata colpita da un'immane disgrazia nazionale. Come meglio farà poi in un articolo del 1920, *Le comunicazioni*, lo scrittore tocca anche argomenti più complessi riguardanti il mercato e l'economia: le automobili erano state inizialmente vietate in Inghilterra per la salvaguardia della salute, a causa del loro alto rischio di smog e incidenti, mentre gli altri paesi, come la Francia, la Germania e l'America, avevano preferito concorrere al primato della vendita, anche per intensificare lo sviluppo dell'industria di pneumatici e di carburante. La revoca fu dovuta al fatto che tutti i londinesi si accorsero della celerità delle comunicazioni, per cui le strade di campagna furono asfaltate per garantire una corsa veloce e liscia alle autovetture¹¹.

Se l'Inghilterra stava subendo una fase di mutamento, da cui Svevo rimaneva ammirato, la Francia era in uno stadio molto più avanzato. È così che dopo un *excursus* sui sostenitori e i denigratori della razza inglese, tra i primi, Ferrero e Carducci, tra i secondi Heine e Bernard Shaw¹², lo scrittore cambia opinione sul popolo inglese, ora giudicandolo degno successore di quello romano ora un serpente che minaccia la civiltà. Ciò che cattura all'arrivo – racconta l'autore di *Una vita* – è l'«aria frizzante della libertà», che poi subito si infrange con le regole imposte dagli amministratori. Ma questa indecisione, invece di turbare Svevo, lo rende felice, perché consapevole della mancanza della sua Trieste, sebbene in essa domini il grigiore della nebbia, da lui chiamata semplicemente «cappa». Non mancarono i problemi con la lingua, in particolare il dialetto parlato nelle zone centrali di Londra, il *Cockney*, incomprensibile – secondo Svevo – per un triestino, perfino con una semplice telefonata, per cui ci si nasconde attraverso un vergognoso *spelling*. Ciò che maggiormente lo colpisce è l'arredamento delle case lungo la strada di Church Lane: casette ospitanti botteghe in cui lavorano macellai, lattai, tabaccai, giornalisti e lavoratori di tele. Ogni casa è provvista di cucina, due camere da letto, una stanza per il ricevimento stretta e angusta; il retro, invece, è dotato di un giardinetto mentre, se si procede sulla parte alta della strada, alcune case sono dotate di doppio giardino. Dopo un paio di chilometri si arriva a Blackheath, la città che ha rifiutato il passaggio delle automobili, ma

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 852-853.

¹² G. FERRERO, *L'Europa giovine. Studi e viaggi nei paesi del Nord*, Treves, Milano 1897. H. HEINE, *Lutezia*, Utet, Torino 1969. G.B. SHAW, *Preface for Politicians*, in *John Bull's Other Island*, Constable and Company, London 1931.

che prima o poi si lascerà travolgere dalla «marea industriale proveniente dal Tamigi e perderà la sua eleganza e la sua quiete. Le case più grandi sono disabitate, perché in Inghilterra si paga un'imposta in base alla sue dimensioni e, mentre nel nostro paese si presuppone che comprando un campo di patate vi si possa costruire una casa, in Inghilterra è più difficile speculare sui fondi¹³. Il concetto britannico di lusso è identico per il povero e il ricco perché tutti si danno da fare per il benessere collettivo. La cultura economica dilaga nelle biblioteche di Woolwich, mentre sono trascurati il romanzo e la novella, né Svevo risparmia descrizioni riguardanti la stazione di Church Lane affollata già di buon'ora da operai diretti al Cantiere militare di Woolwich e da impiegati della City:

Insomma Church Lane col suo dislivello fisico e morale pare un'altalena per ora immobile. In su la ricchezza, in basso Woolwich road, che taglia Church Lane formando con essa una croce bizantina. Woolwich-road è una fiumana umana¹⁴.

Il secondo saggio dedicato all'Inghilterra, *Soggiorno londinese*¹⁵, scritto tra il 1924 e il 1926, nacque per sollecitazione di Enzo Ferrieri¹⁶, direttore del «Convegno», che ne curò la pubblicazione e incoraggiò Svevo a parlare di sé stesso. Non a caso in tale scritto l'autore chiarisce ai lettori il suo rapporto con la psicanalisi: se la lettura di Freud è avvenuta nel 1900, come può – si chiede – aver influenzato il romanzo *Senilità* del 1898? Se proprio si vuole rintracciare una fonte, la si può scorgere nelle lezioni di Charcot, il dottore esperto di ipnotismo, seguito dallo stesso Freud, tanto da dedicargli un necrologio alla sua morte. Solo due elementi derivano da una matrice freudiana: nella *Coscienza* lo sbaglio di Zeno di recarsi al funerale di uno sconosciuto, la cui meraviglia scatena nel protagonista una risata interminabile¹⁷, e nell'ultimo capitolo, *Psico-analisi*, il sogno di avvenimenti lontani oniricamente alterati da Zeno, come vorrebbe accadessero realmente¹⁸. Dopo ben venticinque anni di silenzio, Svevo pubblica la *Coscienza* riscuotendo un «silenzio sepolcrale», tanto da convincersi che la «letteratura non fa per vecchi». La fama e il suc-

¹³ Cfr. *TS*, pp. 855-856.

¹⁴ *Ivi*, p. 858.

¹⁵ *Ivi*, pp. 893-910 (*Introduzione*, pp. 1680-1684).

¹⁶ E. Ferrieri (1896-1975), letterato, regista e critico nonché direttore della rivista «Convegno», i cui collaboratori di spicco furono Debenedetti, Montale e Cecchi.

¹⁷ *R*, p. 1036.

¹⁸ *Ivi*, pp. 1050-1051.

cesso arrivano nel momento in cui chiarisce con l'amico Weiss che il medico psicanalista di cui si burla nel romanzo non è lui, perché a quei tempi non aveva ancora praticato la sua disciplina a Trieste. Chiarito l'equivoco Svevo ha la possibilità di vedere pubblicato su una rivista mondiale, diretta da Weiss, il suo sfortunato e incompreso romanzo¹⁹. In effetti Weiss era discepolo di Freud e fu il primo a introdurre la psicoanalisi a Trieste e, probabilmente, svolse il ruolo di mediatore tra Svevo e Freud. Se è il filosofo a ispirare l'artista, è pur vero – precisa lo scrittore triestino – che l'artista potrebbe essere incompreso dal suo ispiratore: è il caso di d'Annunzio, verso cui l'antipatia di Svevo è palese, che introduce in Italia una teoria del superuomo «gabellata». Questo rapporto intimo tra filosofo e artista è un «rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli... Ma io sono convinto che talvolta anche l'opera dell'artista può promuovere il pensiero del filosofo»²⁰. A volte capita che, come nel caso di Leopardi, un artista giunga alla filosofia ignorando il filosofo: Schopenhauer, infatti, sembra essere la fonte ispiratrice dell'opera leopardiana, invece si può parlare solo di coincidenza di riflessioni, perché il *Mondo come volontà e rappresentazione* è del 1818, ma fu solo a partire dal 1848 che si diffuse oltre la Germania²¹.

La conoscenza di Freud avvenne nel momento in cui il cognato, Bruno Veneziani, nel saggio denominato «amico» per non destare sospetti e ricorrere a censura, omosessuale e tossicodipendente, fu portato a cura da Freud: del Freud delle *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (*Introduzione alla psicoanalisi*), tenute all'Università di Vienna, Svevo critica lo stile «esitante, contorto, preciso con fatica»²². Questo ambivalente rapporto tra Svevo e Freud può essere definito, con termini freudiani, di «reticenza», perché, se da una parte, lo scrittore triestino nutre «antipatia» verso quel professore che sarebbe stato in grado di curare anche la sua malattia, cioè l'«inettitudine», dall'altra, sente la necessità di conoscere fino in fondo la sua teoria. C'era, però, una tentazione ancor più grave di ogni sostanza: la letteratura che Svevo aveva deciso di abbandonare, in seguito all'insuccesso di *Senilità*, ma che dopo ben 30 anni lo coinvolgerà di nuovo con la *Coscienza di Zeno*. Un altro dei motivi

¹⁹ Si veda la lettera a Valerio Jahier del 10 febbraio 1928 (*E*, p. 863).

²⁰ *Ivi*, p. 896.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 897.

²² *Ibidem*.

per cui dovette abbandonare la letteratura fu lo studio della lingua inglese, i cui risultati furono di «insuccesso», a causa del tardo approccio²³:

Così quando vado ad una commedia inglese sono sempre dolorosamente sorpreso che anche il secondo atto – con un'ostinazione incredibile – sia detto in inglese, perché la fatica d'intendere il primo m'esaurì.

A Charlton, il sobborgo di Londra, non si trovavano molti passatempi, tanto che Svevo trascorreva le serate a leggere alcuni giornali locali, in cui si raccontavano spiacevoli eventi e processi; insomma, la «materia grezza» per la letteratura che tanto lo «perseguitava»²⁴. Non a caso Svevo, nel menzionare un fatto di cronaca²⁵, ne parla così vivamente da far subito scoprire la sua vocazione di letterato o magari il suo coinvolgimento nell'omicidio che sta raccontando. Il suo genio letterario stimolava l'attenzione per la vita politica degli anglosassoni, spesso ritenuti gli eredi del popolo romano. «Talvolta la politica non è nient'altro che letteratura. Ma è più letteratura quando la si studia, senz'alcun intuizione di parteciparvi»: se non fosse per la nostalgia della propria nazione, l'autore avrebbe potuto fare il politico nel paese che lo aveva accolto, visto che conosceva bene la politica inglese interna ed esterna. Così Svevo, non parteggiando per nessun partito, ebbe per maestri proprio i giornali tanto da leggerli tutti senza distinzione ideologica. La piccolissima borghesia inglese industriale era gente modesta e aveva viaggiato solo in Canada o in Australia, «attaccatissima al suo pezzetto di terra, alla sua casetta, al Parlamento, alla religione di solito alla setta e mai alla High Church, e in ultimo anche al suo vetusto comune di Greenwich»²⁶. Qui Svevo si imbatte in discorsi religiosi e, da buon conoscitore della religione anglicana, ci tiene a chiarire che essa prevedeva una distinzione tra High Church, attenta agli aspetti liturgici e rituali, e Low Church, privilegiante i dogmi evangelici. Perspicuo osservatore della vita politica inglese, riportando il *credo* politico del padrone della fabbrica Richards, ammette che gli Inglesi sono più semplici degli Italiani e confuta le diffamazioni più note del popolo anglosassone, come la calunnia secondo cui «la vita di un inglese si compone di due parti: nella prima conquista il denaro e la seconda è dedicata a fare testamento»²⁷.

²³ Il soggiorno sveviano in Inghilterra va dal 1902 al 1912.

²⁴ *Ivi*, p. 899.

²⁵ Si tratta dell'assassinio, nel 1924, di una signorina assassinata in un sobborgo londinese, il cui cadavere, poi, fu ritrovato presso una galleria.

²⁶ *Ivi*, p. 902.

²⁷ *Ivi*, p. 903.

Durante il suo soggiorno londinese, ciò che più lo colpisce è l'«assenza di ogni e qualunque letteratura»: il cinematografo non esiste ancora e le biblioteche sono più ricche di opere economiche e legali che di opere letterarie. Gli anglosassoni – rivela Svevo – lo hanno «ringiovanito» o, meglio, «rasserenato» con la loro incessante necessità di attività ideale dedicata alla politica, alla legislatura o al collezionismo e alla religione, ma proprio nel praticare quest'ultima diventano «aggressivi» e «riformatori»²⁸. Molti abitanti uscivano dalla United Church per convertirsi al Metodismo wesleyano o al Presbiterianismo, ammettendo la necessità di una riforma con la costruzione di una chiesa in un posto ameno, senza mediatore e con l'abolizione o la correzione del libro di preghiere. Tutti i seguaci di tale credo venivano denominati «conscientious objector», perché sottostavano a un'unica legge, quella della propria coscienza. Svevo, in pieno accordo con Siegfried Trebitsch, traduttore in tedesco delle opere di Shaw, pensa che nel teatro londinese la letteratura sparisce per dare sfogo alle messe in scena più assurde o per leggere inutili articoli su riviste che vorrebbero imitare i più celebri rotocalchi parigini.

I minatori, il carbone e l'Italia: un «dovere inglese»

In Inghilterra il 5 novembre si celebra l'anniversario del Gunpowder Plot (la Congiura delle Polveri), ordita nel 1605 da Guy Fawkes per far decadere il Parlamento e il re Giacomo I. Svevo rimane sbalordito dai fuochi di artificio, per anni impediti a causa della guerra, il cui fumo offuscava come una fitta nebbia i sobborghi e, forse, proprio la pseudonebbia ricorda a Svevo la sua grigia Trieste. Lo scrittore allude anche allo sciopero dei minatori, durato dal 16 ottobre al 4 novembre 1920, che terminò con l'aumento dei salari concesso ai lavoratori in rivolta, tramite un accordo con il governo, il quale voleva imporre agli scioperanti un aumento immediato della paga loro spettante, con la riserva, però, di verificarne a fine anno il rendimento produttivo. Il governo proponeva inoltre la costituzione di un comitato affiancato al tribunale industriale, con il compito di controllare e giudicare l'entità del reddito pro capite in base al costo della vita. «È addirittura tragico – precisa con rammarico Svevo – che la nostra Italia abbia da soffrire in tale modo anche per competizioni economiche che non sono sue e nelle quali non ha il diritto

²⁸ *Ivi*, p. 905.

d'intervenire neppure con una parola»²⁹, ma ciò che manca è il rispetto verso la nostra nazione e la mancanza di diplomazia dell'Italia.

Londra dopo la guerra

Prima del grande incendio del 1666, il Tamigi forniva a Londra una fitta rete di comunicazioni, tanto che si era creata una «fusione» tra città e fiume che scomparve con l'introduzione del «servizio organizzato sulle ruote», portando alla perdita del carattere anfibio della città. L'antica Londra, prima dell'incendio, veniva considerata, fin dai tempi dei Romani, una città commerciale e sentita come un centro propulsore di religione. Dopo l'incendio, Christopher Wren progettò la ricostruzione di Londra secondo il gusto neoclassico. Mutata era anche l'urbanistica: prima della guerra una casa ospitava una famiglia abbiente ora, invece, ne accoglie cinque povere, «ma questa non è la storia di Londra ma di tutto il mondo»³⁰. In questa città i mezzi di comunicazione subirono delle straordinarie evoluzioni: l'amministratore delle quaranta città, il *London County Council*, ampliò la rete con l'introduzione di vaporini di fiume, che si rivelarono un fallimento perché la popolazione si ribellò alle nebbie. La rivoluzione del motore a scoppio fu, invece, fulminea: quando nel 1903 si passava dalla Francia all'Inghilterra, si aveva l'impressione di saltare da un paese inquinato dalle automobili a un altro retrogrado ma pulito, dove esistevano ancora le carrozze di Dickens. Nel giro di un anno, scomparvero pure i cavalli e le automobili e le industrie camminarono di pari passo. Durante il primo conflitto bellico, le ferrovie locali del sud gestite dalla South Eastern and Chatham Railway aumentarono i prezzi.

Nella «guerra civile fra il marciapiede e la strada»³¹ si registra anche qualche morto, vista la luce abbagliante delle automobili. Arthur Nikish – precisa Svevo nella sezione del saggio intitolata *Odio* – pur essendo uno dei più grandi direttori d'orchestra di tutti i tempi, si rifiutò di dirigere un concerto a Londra per i sentimenti antitedeschi manifestati dalla stampa e dalla popolazione londinese, ma Svevo non vuole credere che una manifestazione politica possa influire su un giudizio estetico. I programmi dei concerti alla Queen's Hall erano per tre sere della settimana dedicati ai classici tedeschi,

²⁹ *Ivi*, p. 116.

³⁰ *Ivi*, p. 119.

³¹ *Ivi*, p. 1123.

di cui una sola a Wagner, che attirava un'enorme folla. Beethoven musicò per gli Unni, pur non essendo uno di loro, a differenza di Wagner, che «esasperò il sentimento nazionale»³². Molti inglesi non volevano che si mettessero in scena opere tedesche, anche se moderne, perché una «commedia tedesca rappresenta sempre una propaganda tedesca»³³. L'odio collettivo è estraneo al carattere inglese, tanto che di fautori della *retaliation*, l'introduzione dei dazi di protezione per pagare la Germania, ve ne erano pochi e le merci tedesche erano accolte con entusiasmo. Durante la guerra, capitale e lavoro inglese si organizzarono in nuove industrie, ma il riaffiorare delle merci tedesche nel 1928 protette dal *dumping* provocò un calo dell'industria inglese, soprattutto nel campo dei giocattoli e dell'ottica.

I discendenti di Shakespeare – afferma Svevo nel capitolo quinto, *Teatro e cinematografo* – sono capaci d'immaginare e di fare teatro, ma ne risultano impediti dall'ambizione di impresari e proprietari di sale teatrali. Se in Italia la gestione del teatro era indegna, perché affidata al capocomico, a Londra era turpe, perché gestita dai consorzi industriali, attenti solo al lato economico, senza preoccuparsi dei gusti e della moda a cui è soggetta il teatro. A Londra – spiega Svevo – esistevano anche dei teatri privati in cui, per accedervi, bisognava essere soci e pagare una somma di denaro. William Archer, critico e traduttore di Ibsen, pensava che per giudicare i testi inglesi non si dovesse andare a teatro, ma leggere alcuni volumi dello Shaw. Svevo apprezzò, fra i drammi seri, solo il *Macbeth*. Il commercio della cinematografia era, invece, diventato un monopolio americano, perché «l'inglese è inferiore nella produzione dei *films*; inferiore per qualità e per quantità»³⁴. Dei film americani si può dire tutto, tranne che sono noiosi: gli attori sono raffinati ed escono da una buona scuola di recitazione e non «fanno i grandi occhi per offrirli sullo schermo con quello sforzo contro natura che tenta di supplire alla parola e falsifica anche il gesto come vediamo talvolta dagli attori cinematografici di tutti gli altri paesi»³⁵. Il gusto anglosassone, poi, è noto a tutti: un po' infantile, perché vuole che si termini senza un vero trionfo della morale. Svevo vedrebbe, nella guida della cinematografia inglese, una guida italiana, anche per imprimere sui film inglesi un'impronta storica, visto che gli italiani volgarizzano in linguaggio filmico tutte le buone qualità narrative dei romanzi francesi e russi. Ne costituisce un esempio la *Cabiria* di Giovanni Pastrone,

³² *Ivi*, p. 1126.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 1145.

³⁵ *Ibidem*.

con sottotitoli di d'Annunzio, proiettata a Torino nel 1914, poi rappresentata anche nelle sale di Londra.

L'interesse sveviano per il mondo britannico emerge fin dalle prime pagine della *Coscienza*, in cui Zeno racconta che Ada, reduce da un viaggio in Inghilterra intrapreso con il padre, rimase stupita del fatto che in quel Paese molte fanciulle conoscevano il latino³⁶. Ada racconta di quelle donne presidentesse, giornaliste, segretarie, che non solo si univano in associazioni per scopi benefici, ma salivano sul pulpito per parlare alle persone, senza vergognarsi o confondersi quando venivano interrotte dalla folla. Zeno nutriva odio per la "perfida Albione" e aveva una conoscenza molto limitata dell'inglese. Nel momento in cui si reca da un libraio per comprare un vocabolario viene graffiato da un gatto: da quel momento, non seppe sopportare la nazione che lo ospitava e se ne andò a Parigi. Qui, oltre alla contaminazione del romanzo con l'autobiografia, il gatto, che si era atteggiato a oracolo, è metafora del popolo inglese, diffidente nei confronti degli italiani. In *Corto viaggio sentimentale* il signor Aghios aveva studiato questioni politiche ed economiche solo per poter «aggredire il grande Impero il quale aveva un'organizzazione quasi perfetta ma non perfetta del tutto e non si sentivano capaci del piccolo sforzo per arrivare alla perfezione». Ad Aghios era stato raccontato che Darwin riteneva che la roccia della Gran Bretagna fosse stata trasformata in terra fertile da un vermicello microscopico. Fa riferimento all'ultima opera di Darwin riguardante l'agricoltura, in cui lo scienziato conclude che le distese dell'Inghilterra sono levigate perché i lombrichi ne hanno spianato la scabrosità³⁷. Nella *Conferenza su James Joyce*, dopo avere raccontato l'arrivo dello scrittore irlandese a Trieste, nel settembre del 1903, cita, anche se in maniera imprecisa, la fine dell'articolo, *L'ombra di Parnell*, apparso sul «Piccolo della Sera», il 16 maggio 1912, in cui si osserva che nel suo ultimo appello al popolo Parnell implora di non essere gettato in pasto ai lupi inglesi. Con tale chiusa – osserva Svevo – Joyce dimostra la sua ribellione all'Inghilterra, che tanto odia, e all'Irlanda, che desidererebbe trasformare. E si sospetta – aggiunge – che un po' di odio derivi dalla lingua inglese che, per sua natura, è "breve" e "nervosa" e che nelle sue mani diventa «rapida e dolce come un puro sangue»³⁸. Non manca, poi, una critica al fatto che i *Dublinesi* provocarono uno scandalo in Inghilterra, tanto

³⁶ Cfr. R, pp. 700-701.

³⁷ *Ivi*, p. 505. Cfr. C. DARWIN, *The Formation of Vegetable Mould through the Action of Worms* [1881]; trad. It. *La formazione della terra vegetale per l'azione dei lombrichi*, Unione Tipografica Editrice, Torino 1882, p. 130.

³⁸ TS, p. 917.

che nel 1912 il libro fu arso, mentre da noi o in Francia sarebbe stato non solo accettato ma anche ammirato.

Spesso dai viaggi realmente intrapresi si passa a quelli immaginati, fissati sulla carta: è il caso del racconto *Corto viaggio sentimentale*, pubblicato postumo, e iniziato dopo il soggiorno a Parigi del 1925, come emerge da una lettera a Valéry Larbaud del 3 novembre dello stesso anno. Costruito sul modello del *Sentimental Journey* di Sterne, il testo racconta di un viaggio apparentemente irrilevante, in cui prendono corpo la memoria e l'immaginazione del protagonista, Aghios, che si lancia incontro a disavventure e peripezie, solo per il gusto di sconfiggere la noia che alimenta la routine quotidiana. Se, da una parte, *Corto viaggio sentimentale* si svincola dal modello sterniano per il fatto che, a differenza di Yorick, Aghios è un personaggio ben inserito in un determinato contesto, quindi, non sfuggente, dall'altra, invece, esso si accosta alla letteratura di ambientazione ferroviaria³⁹. Collocato nella stazione di Milano, fin dall'*incipit* si nota il passaggio da una situazione lineare (forza centripeta) a una discontinua (forza centrifuga): con il lemma ossimorico "dolce violenza" Svevo racconta il viaggio del protagonista, che, allontanatosi dalla moglie, si tuffa tra la folla pullulante all'ingresso della stazione. Si nota subito la finzione letteraria che pervade completamente quel viaggio solo fantasticato; Aghios, infatti, immagina di sedere in treno vicino a un uomo che sorride, forse la proiezione di sé stesso, felice, perché lontano dalla moglie, a cui credeva, con la sua partenza, di fare anche un favore. Il viaggio, breve, perché parte da Milano e termina a Trieste, assume i tratti della vita⁴⁰, di un esperimento, il cui fine era quello di sentirsi più forte a contatto con l'aria "rude"⁴¹.

Il metaviaggio, intriso di tratti autobiografici, è rappresentato dall'ultimo viaggio a Londra di Svevo/Aghios, in cui aveva sofferto di solitudine, tanto che, un giorno, mentre aspettava nella stanza dell'albergo adibita alla lettura, si avvicina un bambino, che gli rivolge parole incomprensibili, perché «l'inglese dei bambini è il più difficile»⁴². Nel momento in cui accarezza i capelli del bambino e subito si presenta il padre che lo invita ad allontanarsi dal forestiero, Aghios ricorda la sua avversione alla Gran Bretagna, di cui aveva studiato questioni politiche ed economiche, ma solo per aggredirne il "grande Impero"⁴³. In viaggio – afferma Svevo – si devono acquistare amici,

³⁹ Cfr. R. CESERANI, *Treni di carta*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

⁴⁰ RSA, p. 503: «Il signor Aghios aveva bisogno di vita e perciò viaggiava solo».

⁴¹ *Ivi*, p. 504.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 505.

altrimenti la terra che si percorre non diventa la nostra vera patria, ma un luogo che disconosciamo e che a sua volta ci rifiuta. Il mezzo per attirare gli amici Aghios lo rintraccia nel pagamento delle mance ai fattorini dei treni. Tra i passeggeri di carrozza Aghios scorge una signorina, la personificazione della bellezza, una Venere terrestre⁴⁴: si tratta di un'inglesina intelligente, perché risponde con uno sguardo amorevole, un linguaggio più "comodo" del suo idioma. Nell'articolo, *Viaggiando...*, pubblicato il 30 aprile 1922 sulla «Nazione» di Trieste, Svevo si focalizza su una conversazione, in parte inventata, avvenuta durante un viaggio in treno da Amburgo a Trieste, passando per Basilea. Il breve scritto, che per la condanna della guerra si riallaccia ai saggi *Londra dopo la guerra*, al finale di *Soggiorno londinese* e a *Sulla teoria della pace*, è un inno alle facoltà salvifiche dell'Inghilterra e dell'America; con la metafora della "signora inglese", personificazione della nazione anglosassone, Svevo critica l'atteggiamento della Germania post-bellica.

⁴⁴ *Ivi*, p. 520: «Ti conosco perché sei bella».

Aldo Maria Morace

BERNARD O BERNARI?
NOTE SUL CARTEGGIO INEDITO CON ALVARO

«Sono andato a deporre un fascio di rose sulla tomba di Alvaro a Vallerano», «colte nel 'mio' giardino, un palmo di terra che circonda la 'mia' casa», quella che Alvaro lo aveva spronato a comprare, scrive Carlo Bernari in *ouverture* a *Le sue case*: un lungo affettuoso scritto che egli inserisce in *Omaggio a Corrado Alvaro*, il volume pubblicato per sua cura e per sua iniziativa nel 1957, un anno dopo la morte dello scrittore, come Supplemento al Bollettino del Sindacato nazionale degli scrittori, e che raccoglie in sei sezioni quaranta contributi di amici, critici e scrittori, oltre che del suo editore.¹

In questo scritto, più che nell'altro (*Alvaro vivo*, «Il Contemporaneo», giugno 1957), c'è in controluce tutto il rapporto fra Bernari ed Alvaro, cioè fra due scrittori che appartenevano ad una generazione diversa (Alvaro era nato nel 1895, Bernari nel 1909): la storia di un'amicizia dipanata per cenni rapidi ed intensi, per vicende appena evocate, lungo il filo conduttore delle quattro case romane abitate da Alvaro (due in via Sistina; una in Banco Santo Spirito; l'ultima, nel dopoguerra, in vicolo del Bottino, su Trinità dei Monti), partendo dall'ultima – l'urna che racchiude la spoglia di colui che è partito per il paese dal quale nessun viaggiatore ritorna, citando l'Amleto shakespeariano – per giungere infine alla casa dell'anima, quella di Vallerano, dove Alvaro amava

¹ C. BERNARI, *Le sue case*, in *Omaggio a Corrado Alvaro*, a cura di BERNARI., Supplemento al «Bollettino del Sindacato nazionale degli scrittori», Roma 1957 [saggi e testimonianze di G.B. Angioletti, M. Vinciguerra, A. Ciampi, P. Frisoli, L. Bigiaretti, G. Vigorelli, L. De Libero, C. Bernari, F. Maticotta, S. Negro, M.M. Morandi, A. Pescaroli, A. Baldini, V. Pratolini, G. De Benedetti, S. Aleramo, G. Petroni, A. Mondadori, D. Valeri, G.B. Vicari, E. Cecchi, G. De Robertis, G. Bellonci, G. Pampaloni, E.F. Accrocca, A. Camerino, C. Bo, G. Ravagnani, B. Tecchi, E. Falqui, C. Salinari, R.M. De Angelis, G. Trombatore, G. Calendoli, F. Virdia, L. Repaci, M. La Cava, A. Bocelli, A. Frateili, V. Bompiani, R. Frattarolo, C. Martini]; ed. anast., Fond. Alvaro, San Luca 2006.

rifugiarsi per vivere e scrivere, dove «sognava di chiudere i suoi quaderni» (le tante opere in gestazione) «e dove invece i suoi quaderni si chiusero a lui».²

Quando si conobbero e strinsero un rapporto amicale? I dati di cui si dispone presentano, al momento, margini di incertezza, anche se con ottima probabilità l'inizio della frequentazione dovrebbe essere ascritto al periodo immediatamente successivo al ritorno di Bernari dal soggiorno parigino (aprile 1930), quando il giovane espleta a Roma il servizio militare, decidendo di rimanervi, una volta terminato il periodo di leva, perché a Napoli l'aria era divenuta per lui pericolosa (la polizia aveva fatto irruzione nella casa paterna per cercare «chissà quali documenti che io avessi portato indietro da Parigi, quali messaggi segreti, forse quali piani strategici per una prossima rivoluzione»)³. A Roma Bernari vive precariamente entrando per pochi mesi nella redazione di «Quadrivio» e collaborando a «L'Italia vivente» e a «L'Italia letteraria» (la rivista sulle cui pagine Alvaro aveva stampato una fitta serie di corrispondenze da Berlino) per poi approdare, come schedatore, nella libreria Hoepli di via Sistina. Nello scritto necrologico viene ricordato un episodio relativo alla puntuale frequentazione, da parte di Alvaro, dei «sabati del bibliofilo», che si svolgevano in propagginazione di quelli milanesi nella sede romana della Hoepli, quando Bernari era «libraio antiquario con [Antonio] Pescarzoli». In quelle occasioni lo scrittore calabrese parlava spesso di Roma, che lo affascinava soprattutto «per la vicenda artigianale e bottegaia che si svolgeva nel cuore dell'urbe»; ed un giorno si discusse su di un libro dal titolo chilometrico sulla insalubrità dell'aria romana e del Lazio per secoli malarico, inospitale, selvaggio, e poi della redenzione dell'Agro Pontino, alla quale Alvaro – come è noto – aveva dedicato un *reportage*, poi raccolto in volume (*Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro Pontino*, 1934), e letto allora ed ora come una conversione al fascismo. Scrive Bernari: «che un intellettuale salutasse questo lavoro [*la bonifica delle paludi*] come un'opera di civiltà, Alvaro lo considerava un omaggio alla civiltà e non al fascismo», come dimostravano proprio i libri antiquari «che andavamo esponendo nei nostri sabati [...]. Ma a quel tempo eravamo, Alvaro ed io, amici da cinque anni». La conoscenza occasionale, avvenuta nella fase iniziale della permanenza di Bernari a Roma, «prima ancora che pubblicassi il mio primo libro», era

² Ivi, 31-40. Una aggiornata *Bibliografia alvariana*, a cura di A.M. Morace, è scaricabile dal sito della Fondazione Alvaro: www.fondazionecorradoalvaro.it. Per quella relativa allo scrittore napoletano: D. BERNARD, *Realtà, potere e finzione. Vita e opere di Carlo Bernari*, Ist. Ital. per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2012.

³ E. RAGNI, *Intervista a Carlo Bernari*, «Quaderni d'Italianistica», XII, 1992, 2, 280.

dunque divenuta una forma di amicizia fra la fine del 1932 e l'inizio del '33, se si recepisce questa annotazione correlandola all'assunzione presso la Hoepli (*terminus post quem*, 1936). Un giorno, poco dopo l'uscita di *Tre operai*, i due si incontrano casualmente, Alvaro loda il libro con qualche riserva, Bernari risponde piccato⁴ e lo scrittore affermato invita l'esordiente ad andare a casa sua, «per parlarne con calma». Solo alcuni mesi più tardi, sempre secondo la sua testimonianza, Bernari sale le scale di via Sistina,⁵ la prima delle due abitazioni alvariane in quella strada; e viene colpito dapprima dal tocco, breve e repulsivo, della mano dello scrittore (e solo in seguito saprà della ferita di guerra che provocava quella stretta anomala e spiazzante), poi dal cerimoniale di riordinamento dello scrittoio, per cancellare ogni traccia del lavoro compiuto fino a quel momento, secondo un rituale che si ripeterà all'inizio di ogni visita e che era riservato soltanto a «coloro che erano ammessi nella sua scabrosa intimità».⁶

La contiguità in via Sistina fra l'abitazione alvariana e la sede della Hoepli spiega l'intermittenza e la scarsità dei reperti epistolari fra i due scrittori in questa prima fase (comunque pochi, in totale: ventidue da parte di Alvaro, custoditi nell'«Archivio del Novecento»; nove per Bernari, presso la fondazione Alvaro, e non facili da sistemare cronologicamente e filologicamente, dal momento che Bernari prescinde spesso dalle date e dalle indicazioni di luogo, di contro ad Alvaro, anche in questo ordinatissimo).⁷ La prima lettera

⁴ «[...] poco dopo l'uscita del mio *Tre operai*, incontratomi per caso, egli mi fermò e mi disse: "Buono, anche se non sono d'accordo su tutto". – "Ma o si è d'accordo su tutto o su niente – ribattei con quell'improntitudine propria dei giovani perché il tutto significa il mondo operaio con i suoi problemi..."» (*Le mie case...*, 33).

⁵ Sale le scale «dopo aver sottoposto quell'invito alle più desolanti analisi: se veramente desiderava vedermi a casa sua, perché mai congedarmi con quel gesto così freddo e repentino? [...] né mai potevo supporre che un esordio come quello da me fatto all'angolo di Piazza Barberini [...] poteva diventare un capo d'accusa se captato da uno di quegli 'ascoltatori' professionali che il fascismo travestiva coi panni dello spazzino, del lustrascarpe, del signore di buona società, del turista straniero...» (ivi, 33-4).

⁶ «Egli non subì mai il tempo, né come fascino della moda, né come assillo al far presto. [...] egli poneva in ogni lavoro, per precario e durevole che fosse, la stessa caparbia lentezza, quasi avesse due vite, non una davanti a sé. Lo dimostra tutto il suo lavoro, letterario come giornalistico, lo dimostrano i numerosi inediti che egli ha lasciato incompiuti, ma in elaborazioni sempre più avanzate dopo vari ritorni sulle pagine abbandonate, lasciando traccia di ogni rilettura con un giudizio dell'opera e una data a cui quel giudizio si riferisce» (ivi, 36).

⁷ Un caldo ringraziamento va a Francesca Bernardini, per aver amicalmente ed effettivamente propugnato l'accesso alle lettere alvariane, dal quale è scaturita la mia relazione al Convegno internazionale «Carlo Bernari, nel ventennale della morte» (Roma, 10-11 dicembre 2012), rielaborata in questa sede; ed alla Fondazione Alvaro, per quelle spedite da Bernari.

di Bernari è – *more solito* – senza data (da Napoli, via Cesario Console 3) e dà le sue impressioni di rilettura su nove scritti di Alvaro, già pubblicati in giornale fra il 1929 e il '34, ed a lui – che ringrazia dell'opportunità – dati dal calabrese probabilmente in occasione di quella prima visita in via Sistina, successiva di alcuni mesi alla pubblicazione di *Tre operai* (febbraio 1934): «i due soli che non avevo letto, ossia *Sera di domenica* e *Il giardino* [...] si staccano nettamente da tutte le altre [cose]». A Roma Alvaro aveva chiesto a Bernari se avesse «mai tentato di scoprire la corda, il trucco dello scrittore»; e Carlo aveva pensato di cominciare a tentarlo proprio partendo da questa rilettura, ma vi ha subito rinunciato perché «la corda non è trovabile; [...] non esiste», essendo «la sua prosa stessa, fusa, unitaria, senza pause»; e, dopo aver posto in scala discendente gli altri sette pezzi (sul gradino più basso, *Sera a Sorrento* e *Giardini dei conventi*), chiudeva la lettera definendo il proprio non un «giudizio estetico» ma «una sincera guida critica per poter meglio capire le sue cose più recenti e future».

È il prodromo del primo intervento critico, pubblicato con le sole iniziali di firma sul «Quadrivio» del 9 dicembre 1934. Si tratta di un'attenta recensione ai quattro racconti 'lunghi' di Alvaro raccolti in quell'anno sotto il titolo di *Il mare*; in realtà, essa travalica dai confini della tipologia consueta per divenire una chiave di lettura dell'intero percorso scrittorio di Alvaro. Bernari vede interagire in Alvaro il saggista e il narratore, che in modo complementare ed antagonistico operano nella sua scrittura, la quale è continuamente in lotta con le «incrostazioni logiche che tentano di isolare il suo mondo». In *Il mare* il racconto più lirico e più poetico («e quindi per questo fatto stesso il più debole») è proprio quello eponimo: «mai la natura esterna ha così combaciato con quella interiore, mai vi è stata rappresentazione più esatta di questa rispondenza fra l'ambiente e l'uomo», che risolve tutto in poesia trasformando e deformando il mondo narrato. Gli altri due (si prescinde da *L'uomo nel labirinto*, perché di un decennio anteriore, mentre invece a Bernari interessa focalizzare lo stadio evolutivo dell'arte alvariana) costituiscono un tentativo di pervenire al saggio attraverso il racconto: in *L'ultima delle mille e una notte* l'autore poche volte si solleva dal saggio vero e proprio, come avviene nel magistrale inizio, mentre il resto manca di prospettiva e di approfondimento di caratteri; in *Solitudine* il saggio esiste ma è latente, sebbene l'autore, anche nella dolorante umanità che rappresenta, non sia riuscito a liberarsi completamente dal suo mondo didascalico. È vero, però, che esso costituisce comunque una conquista, poi-

I documenti epistolari di Alvaro erano stati dattilografati con cura da Bernari, su richiesta della Bompiani, in vista di una successiva edizione dell'*Epistolario* alvariano, mai avvenuta.

ché le pagine dense di pensieri riflessi non riescono ad ottundere il narrato con i loro intoppi concettuali: *Solitudine* segna un traguardo nel cammino dello scrittore verso la liberazione e la purificazione dalla quota debordante del saggismo.

In realtà, a dimostrazione della tesi, sarebbe stato opportuno partire proprio dall'*Uomo nel labirinto*, sperimentalmente denso di un descrittivismo oggettuale che strania il racconto e marca le solitudini. Antieroe grigio e ipocondriaco, oppresso da un'angoscia che egli imputa allo sradicamento dal paese e lo spinge a tuffarsi nevroticamente in gomitoli di strade, tra le selve dei palazzi, il Babel alvariano pratica il piacere perverso della crudeltà e della sessualità distorta, ma si appaga masochisticamente solo della propria abiezione, confinandosi in un labirinto carceriale di specchi, di simulacri, di fantasmi. È una patologia dell'anima che proietta la sua disfatta esistenziale – vitalmente influenzata da intertesti dostoevskijani – in un ipogeo metafisico, privo di contatto con la natura e la verità, ad esprimere con incisiva crudezza di logica espressiva la desolazione e la sterilità che contrassegnavano tutto un momento epocale di *hollow men*, ma anche la crisi di impotenza e di disfacimento che attanagliava l'Italia nella fase di avvento del fascismo. E se dietro questa prova c'è il contatto stimolante con la Parigi degli anni Venti, *Solitudine* ha origine dal soggiorno berlinese del 1928-29, durante il quale lo scrittore calabrese percepisce il serpeggiare dell'odio tra le razze, con la necessità di scaricare la tensione nella lotta, e l'infiltrarsi della paura in ogni manifestazione della vita quotidiana. E questo stato di disagio della civiltà viene messo a fuoco con intensità lacerante (ha ragione Bernari: siamo agli esiti espressivi più alti dell'intera narrativa alvariana per compattezza strutturale, densità tonale e coerenza di registro stilistico) ed emblemizzato nell'incontro erotico di una donna continentale e di un diasporato meridionale, che si carica di tensione disperata nel monadismo, nella reificazione e nell'enorme anonimato di una moderna metropoli. Dalla infelicità degli «animali» urbani si transita con *Il mare* – non a caso racconto eponimo – all'inquietudine del ritorno malato alla natura. Con percezione acutissima delle sensazioni e delle vibrazioni, Alvaro vi instaurava una rispondenza stregata fra il paesaggio, il mare come battito del tempo e la psicologia dei personaggi (ed anche in questo caso Bernari ha colto bene il senso vitale della narrazione): una luce metafisica candisce le persone e le chiude come in un cristallo, rivelandole nella loro inferma solitudine; e nella simbiosi con l'elemento marino la donna diviene l'immagine di un «infinito non finito», che è mistero e disperazione del possesso ed impossibilità della palingenesi nella natura.

L'anno seguente Bernari dedica allo scrittore calabrese un *Colloquio con Alvaro* («Italia letteraria», 10 novembre 1935), anche questa volta semplicemente siglato, ma a lui attribuibile filologicamente senza ombra di dubbio, poiché nella lettera del 2 novembre 1935 Alvaro chiede «qualche correzione da apportare nella nostra intervista»: una di caratura civile (da Vienna «son voluto tornare in Italia per trovarmi dentro le frontiere in un momento tanto importante per il nostro paese»);⁸ e l'altra sui poeti nuovi, ai quali è da aggiungere «uno nuovissimo: Stefano Landi». Tutte e due le integrazioni sono state puntualmente riportate nel testo pubblicato, che ha un attacco vivacemente narrativo, si svolge all'insegna del fascistico 'voi' tra i due interlocutori e tocca temi di notevole incidenza per gli studiosi alvariani: una inedita notizia su *Domani* (il romanzo mai licenziato da Alvaro e rimasto incompiuto) e sul metodo di lavoro dello scrittore; la dichiarata predilezione per il racconto, che gli appare una forma più pura rispetto al romanzo («esistono racconti di trecento pagine e romanzi di centocinquanta: cosa significa la lunghezza?»); sull'adesione al novecentismo, come un modo per rompere i moduli usurati; sulla necessità, per lo scrittore, di scegliere – e di avere – un angolo visuale, etico, filosofico, sociale, ma trasponendo liricamente questo universo logico (il richiamo alla chiave interpretativa, esposta nel precedente articolo, è palmare); sul passaggio, per reazione, dal mondo cittadino, in preda ad appetiti bassamente primitivi, di *L'uomo nel labirinto* a quello regionale, «che mi parve più ricco e più vasto», di *Gente in Aspromonte*; e, infine, sulla poesia contemporanea, e in particolare su Ungaretti, del quale Alvaro indica acutamente le fonti in d'Annunzio e Baudelaire, ma riconoscendo che la sua strada «è bloccata per ogni altro poeta, poiché egli conclude e non inizia una storia poetica».

Tre anni più tardi, nel settembre del 1938, si svolge l'episodio più importante di questo carteggio. È stato da pochissimo pubblicato *L'uomo è forte* di Alvaro, impreziosito in copertina da un disegno di Bernard,⁹ che scrive entusiasticamente all'autore – *more solito* senza data – definendolo «il più bel libro che la letteratura europea ci abbia offerto in questi ultimi dieci anni», insieme con altri tre che rappresenteranno, «di qui a qualche tempo,

⁸ Alvaro era a Vienna per coadiuvare il regista durante le riprese del film *Tagebuch der Geliebten*, diretto da Henry Koster, di cui era stato uno dei soggettisti. L'allusione, qui, è alla risoluzione della Società delle nazioni, presa il 7 ottobre 1935, con la quale l'Italia veniva dichiarato paese aggressore (dell'Etiopia), e più di cinquanta Stati (cioè tutti, ad eccezione di Austria, Albania e Ungheria) votano a favore di sanzioni economiche contro di essa.

⁹ Una marionetta disarticolata, entro il cui contorno sono iscritti i volti di una pluralità di uomini-massa, anonimi, resi insignificanti dal conformismo e dalla paura, che li privano dello *status* umano per ridurli a gregge e armento.

il panorama dei nostri giorni»: *I falsari* di André Gide, *La montagna incantata* di Thomas Mann e *Una tragedia americana* di Theodor Dreiser (tutti usciti tra il 1924 e il '25), «gli unici romanzi che esprimono quella necessità che giustifica la loro esistenza. E ciò è faccenda che riguarda la storia». Il banco di prova per giudicare un libro – secondo Bernari – è di verificare se l'autore «si solleva dall'esperienza singola (quindi della cronaca) e raggiunge i limiti dell'esperienza possibile (universale)». Nei classici si trova «la somma dell'esperienza del mondo cui partecipavano»: il romanzo di Alvaro («e già compio uno sforzo nel definirlo romanzo») raccoglie e condensa l'esperienza pratica del nostro mondo. In ciò risiede «la sua storicità», vale a dire che esso aderisce al tempo, lo accoglie e lo supera, poiché «vi giunge già trasformato dalla favola». E nell'*Uomo è forte* «i difetti che si riscontravano nei tuoi libri passati (eccesso di riflessione, eccesso di lirismo, eccesso di similitudini) [...] sono completamente risolti. C'è tutta la tua sensibilità, da quella che si rivelò con *L'uomo nel labirinto* a quella di *Gente in Aspromonte* e quella del *Mare*, ma perfettamente dosata». Da ultimo, Bernari preannunzia che scriverà del libro «nel primo articolo per Mondadori sul suo nuovo giornale»: «ci tengo a iniziare una serie di articoli critici col tuo nome». Sicuramente si tratta di «Tempo», già in gestazione; ma nei primi numeri (come è noto, la rivista – fortemente innovativa – esce il 1° giugno 1939) l'articolo non appare, né al momento abbiamo notizia di uno scritto giornalistico di Bernari in altra sede sul romanzo. Alla lettera entusiastica Alvaro risponde glissando quasi, con modestia, sulle lodi ed incentrandosi invece su quella riserva (racchiusa in un inciso parentetico) circa la piena appartenenza di *L'uomo è forte* al genere 'romanzo'; e lo fa focalizzando la carica sperimentale che era nel suo lavoro ultimo:

I pittori e i critici seguitano a chiamare figure e ritratto e paesaggio raffigurazioni che con queste denominazioni non hanno quasi più nulla da fare, e che sono riflessi d'uno stato d'animo, poiché la tecnica è la sola cosa che cambia di secolo in secolo e di decennio in decennio nelle arti [...] essendo l'uomo e la natura sempre gli stessi [*e i temi*] pochi, sempre quelli. [...] L'evoluzione delle arti nell'Ottocento, e di certe arti come il romanzo, ci è sembrata definitiva; ma pensiamo a quello che furono e perciò non pensiamo al loro divenire. Ed esse sono divenute tanto più diverse, personali, e strane in apparenza, quanta più esperienza ha avuto l'artista [*e non*] rifacendo il già fatto, ma servendosi da reagente, andando, d'istinto, proprio nell'inesplorato, nel non espresso, disprezzando le forme che i critici ci rimproverano di non rispettare, i generi che essi ci accusano di violare. Altrimenti sarebbe una noia terribile lavorare sul certo (da Santa Liberata, 20 settembre 1938).

Da inviato speciale Alvaro aveva visto (e delineato) l'URSS minacciato dall'atrofia delle facoltà creatrici, dal conformismo, dalla programmazione coatta di ogni attività della vita e della spirito. È appunto la tramatura ideologica di *L'uomo è forte*,¹⁰ il romanzo della paura che imbibisce ogni elemento dell'umano, ma non riducibile ai canoni della pura distopia per l'indovinato equilibrio, che vi s'instaura, fra istanza etico-saggistica e struttura narrativa e per la ricerca, che vi domina, di valori espressivi nello stile e nel taglio degli episodi, improntati ad una tonalità plumbea, ossessiva, allucinata. Anamnesi impietosa della follia di potenza di tutti i sistemi totalitari (compreso il fascismo), il romanzo rappresenta il momento più acuto della contestazione alvariana nei confronti della società massificata che coarta, isola ed annichilisce. Ogni aspetto della realtà kafkiana che fagocita Dale – tornato in patria perché crede nella nuova società nata dalla rivoluzione – è attanagliato dall'incubo del proibito, che stravolge le coscienze e vieta ogni forma di individualità, soprattutto l'amore, il modo più privato e resistenziale di lottare contro la solitudine «di un mondo che odora di morte». Sotto la pressione soverchiante della paura Dale e Barbara assumono la consistenza di ombre incorporee che si consegnano – con slittamento fatale – nelle mani totalizzanti del Potere: l'uno attraverso un delitto dostoevskijano, l'altra attraverso la delazione dell'amante, per salvarsi e per distaccarsi dall'abiezione di Dale, divenuto «vile come tutti gli altri», pur se quest'ultimo, dall'annichilimento di una mera esistenza biologica in una cellula nevrotica di terrore, riuscirà a salvarsi fuggendo, sopravvivendo nella speranza di un domani in cui l'uomo non sia vittima sacrificale della storia, ma soprattutto ricostituendo la propria coscienza dall'abisso della colpa e dell'alienazione.

L'anno successivo – dopo che Bernard ha richiesto l'intercessione di Alvaro per una eventuale collaborazione, allora non realizzatasi, alla «Stampa», come poi anche un incontro di Bernari con Bompiani, sempre richiesto dallo scrittore napoletano – ha inizio l'avventura di «Tempo», ricca di novità formali e contenutistiche (vi sono anche una pagina a colori e la pubblicità): primo giornale ad alta tiratura ad adottare la tecnica del *reportage* per riferire e discutere fatti d'attualità, documentati con dati d'inchiesta e con servizi fotografici spesso disposti in sequenza di racconto, insieme con brani narrativi, rubriche dedicate agli affari esteri, al cinema, al tempo libero e alla tecnica. Da Milano, dove si è trasferito nel '39, dopo essersi sposato, Bernard invita

¹⁰ Sul romanzo distopico di Alvaro: *Paura sul mondo. Per «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro* (atti dell'incontro di studio della MOD: Reggio C., 13-14 febbraio 2009), a cura di A.M. Morace e A.R. Pupino, ETS, Pisa 2013.

l'amico a collaborare e gli riferisce di aver parlato di lui in casa di Arnoldo Mondadori e di averlo giustificato per certi screzi insorti con il *board* della casa editrice. In risposta Alvaro, ringraziando delle «rettifiche mondadoriane» e delle citazioni di suoi recenti articoli da parte di Bernard, preannunzia che presto invierà alla Mondadori una novella («la prima di una certa strada che ho infilato») ed «il romanzo» (22 settembre 1939). Nella missiva seguente (5 ottobre) si specifica che il romanzo «è poi un romanzetto», mentre la novella non può essere sottratta, come aveva pensato di fare, alla «Stampa», giornale «che è stato con me di una così naturale solidarietà in questi tempi di restrizioni che bisognerà io me ne ricordi sempre». La novella è, probabilmente, *La sposa*, pubblicata infatti sulla «Stampa» del 22 novembre; il romanzetto rimane un enigma, anche perché i termini della consegna si dilatano, come vedremo; ma soprattutto, in *ouverture*, la lettera alvariana ha un caldo invito a rimanere Carlo Bernard: «pensare di modificare il cognome Bernard con un'altra desinenza lo tentammo, se ti ricordi, una volta, e non veniva bene. E mi pare troppo tardi per crearsi un nome nuovo di sana pianta. [...] Rimani Bernard e Dio ti aiuti». In *post-scriptum* aggiunge: «Abernardi, Obernardi, Libernardi, Dibernardi; ecco ancora qualche combinazione. [...] Ma più lo rigiro da tutte le parti e meno ti so consigliare». Sembra dunque, allo stato attuale della documentazione, che Alvaro sia stato tutt'altro che incline al mutamento di cognome da parte di Carlo, e forse non il suggeritore della forma adottata, come poi ha dichiarato l'interessato; e fino al '46 Alvaro continuerà pervicacemente a rivolgersi al «Caro B.», solo a partire da quell'anno convertendosi al «Caro Bernari».

Nella lettera successiva (del 28 ottobre) il calabrese chiede dilazione per la consegna di un racconto: il romanzo di argomento meridionale sta diventando «complesso» (forse il primo nucleo di quello che diventerà *L'età breve*) e gli occorrono almeno quattro o cinque mesi per completarlo. Ma l'invio viene procrastinato: Alvaro rigetta il sospetto (più che giustificato, direi) che «la rivista non m'invogli a scrivervi. La vedo tutte le settimane. Sono deciso a togliermi il debito che ho con voi» (27 luglio 1940)). Intanto, in compenso alternativo, «ho dato da leggere il tuo libro a una traduttrice svedese» [probabilmente *Quasi un secolo*] che si dichiara interessata a proporle la traduzione; e invia un pezzo sull'uva, che sta per andare in onda alla radio, da pubblicare in un numero di «Tempo». Sempre del '40, 20 maggio, è una lettera su carta intestata del «Redattore capo» della rivista, appunto Bernari, che loda la prefazione alvariana al *Novellino* («credo non si possa dire di più e di meglio») e riferisce della «profonda impressione» suscitatagli da *Incontri d'amore*, l'appena pubblicata raccolta di racconti: «mi sembra che tu abbia [...]

creato un muro, un solido muro; ci si sente la forza trascinatrice dell'artista [*che*] fissa i punti cardinali del suo mondo»; e, infatti, in una scrittura sempre più filtrata ed essenziale vi affiora ancora la Calabria primitiva e misteriosa, ancestrale e lenitiva (*La cavalla nera*; *Madre di paese*), in contrappunto con volti ed atmosfere e mascherature di solitudini urbane (*Festa borghese*; *Cinema*), così come il motivo della difficile decenza quotidiana lo è in rapporto alla immensa crudeltà della vita, ad un campionario di personaggi deprivati di un volto riconoscibile, incattiviti da un rancore senza oggetto, o sfogato sterilmente in atti gratuiti, emblemi di uno squallore doloroso e di una precarietà esistenziale che si avviluppa in incontri travolti dal flusso del tempo. Di questa raccolta Bernari vorrebbe scrivere su «Prospettiva»; anche in questo caso il proposito non giunge a compimento; ma, ancora una volta, è da rimarcare il tempismo, la generosità e la precisione di giudizio da parte di Bernari, di contro all'avarizia critica di Alvaro: nelle lettere pervenuteci non è dato estrapolare un solo rigo sull'opera narrativa dell'amico.

Sono gli ultimi scampoli del rapporto epistolare continuativo, destinato ad interrompersi con uno stacco di ben sei anni (1941-dic. 1946) per effetto dei traumi della storia e – anche – del ritorno di Bernari a Roma, quando il suo lavoro presso il «Tempo» venne a cessare, come testimoniato da Alberto Mondadori: «Dichiaro che il giornalista Carlo Bernard, redattore capo della rivista “Tempo” dal 1939 al 1941, fu costretto a lasciare il posto e ad allontanarsi da Milano in seguito ad uno scandalo politico avvenuto tra il 1940 e il 1941 nella redazione della rivista “Tempo”, allora di nostra edizione [...]. Date le attività che allora il Bernari svolgeva con i suoi compagni di partito preferì, per evitare ulteriori e più drastici provvedimenti, allontanarsi dal giornale e dalla città rifugiandosi a Roma». Dal canto suo Alvaro, molto meno esposto politicamente, ma progressivamente sempre più distanziato dal regime, va a dirigere, dal 25 luglio all'8 settembre '43, il «Popolo di Roma»; e poi deve rifugiarsi sotto falso nome a Chieti, per sfuggire ai tedeschi ed alla condanna a morte, fondando nell'autunno del 1944, dopo il ritorno nella Roma liberata dal fascismo, insieme con Francesco Jovine e Libero Bigiaretti il Sindacato Nazionale degli Scrittori, opera meritoria che assicura ad una categoria disagiata e *free-lance* un supporto assicurativo e pensionistico.

Proprio all'insegna del Sindacato è il ripristino della corrispondenza: il 31 dicembre del 1946 Alvaro scrive all'amico di non preoccuparsi se le circostanze (ovvero le precarie condizioni economiche) non gli permettono di onorare l'impegno preso con il Sindacato. È un brutto momento per Bernari, tornato a Milano per lavorare a «Milano-Sera», sulla cui carta intestata scrive una lettera accorata il 28 luglio del 1947, lamentando innanzitutto di aver

visto pubblicato sul «Risorgimento» un suo pezzo, dopo che la direzione del quotidiano era passata dal progressista Alvaro al monarchico e reazionario Alberto Consiglio,¹¹ con conseguenti sospetti di una sua possibile resa politica, e senza che egli abbia avuto notizia di questo per poter ritirare la sua collaborazione. Ma la lamentazione riguarda soprattutto la sua attuale precarietà, che potrebbe risolversi con una vittoria al premio Viareggio, che ha tra i suoi giudici Alvaro e al quale è candidato con *Prologo alle tenebre*: «sono senza casa; e fin quando non mi sarò fatto una casa, fin quando non avrò riunito i mobili e i membri della mia famiglia, non posso sperare di far nulla e non posso soddisfare i miei impegni»; la speranza è, dunque, che Alvaro legga il suo libro e, «piacendoti, per esso ti batta».

Due settimane più tardi, Alvaro chiarisce di aver mandato una lettera a tutti i collaboratori del «Risorgimento» per informarli dell'avvicendamento nella direzione («Mi rincresce quanto ti è capitato, e non per colpa mia. Io non potevo essere nella coscienza di ognuno, tanto più che avevo veduto qualcuno dei collaboratori, militante nei partiti di sinistra, che si accomodava con Consiglio, mentre gli scrittori liberali gli dichiaravano di non volerci avere niente da spartire»). Come è noto, per soli tre mesi Alvaro aveva diretto il «Risorgimento» di Napoli, trasferendosi in quella città e dando una forte impronta etico-politica al giornale: le dimissioni, come anche quelle – precedenti – dalla direzione del «Giornale-radio», erano scaturite dal coagularsi delle forze moderate e reazionarie, che avevano imposto, sotto gli auspici della chiesa napoletana, un drastico mutamento di indirizzo. Per quanto riguarda il Viareggio, Alvaro informa di essersi ritirato dalla commissione: «So che tu hai qualche rancore verso di me. Me lo spiego con tanti altri rancori che piovono sempre sullo scrittore che invecchia. [...] Mi ci avevano messo senza dirmi niente, mi sono trovato nella lista e con l'impegno di contribuire all'importo del premio coi denari del Sindacato. Ho mandato i denari, ma non volevo far parte della commissione», dovendo dare un giudizio a nome del Sindacato.

¹¹ L'avvento di Alvaro alla direzione del «Risorgimento», «giornale che, come puoi insegnarmi, ha la tradizionale funzione di guidare i medi ceti intellettuali del Meridione», aveva suscitato entusiasmo e speranze in Bernari: «Tu raccogli stima e fiducia tra i vecchi e i giovani intellettuali; puoi quindi più facilmente di un altro scrittore assolvere quel compito difficile che consiste nel fare della stampa un centro motore della vita regionale. [...] credo che una permanenza di qualche tempo in questa, chiamiamola pure vecchia, città partenopea può giovare allo scrittore quasi quanto al giornalista. Vedo, anzi, in questo tuo tuffo verso il Sud, realizzato il mio vecchio invito agli scrittori per un ritorno alla provincia» (lettera del 18 marzo 1947: già pubblicata in D. BERNARD, *Realtà, potere e finzione...*, 202). Su questa esperienza alvariana: F. FRASCANI, *Le due Napoli di Corrado Alvaro*, Berisio, Napoli 1969.

Bernari, nella controrisposta del 21 agosto, riconferma la sua «ammirazione e stima, verso l'uomo e lo scrittore», ma ne lamenta la quota di incomunicabilità, essendosi «trovato improvvisamente solo ad aspettare in una rovente Milano di ferragosto una notizia che poteva rappresentare per me la vita, la casa, la restituzione dei miei debiti», mentre già il ritiro di Alvaro troncava ogni speranza, a sua insaputa. «Un uomo, il quale guadagna sì e no cinquantamila lire al mese ed è costretto a vivere separato dalla sua famiglia, formata da quattro persone, può appena appena permettersi di morir di fame lui e i suoi. Oggi intravedo uno spiraglio, che in parte mi viene offerto proprio dalle percentuali del libro, che comincia ad andar bene». Alvaro si professa felice (5 settembre 1947) che la famiglia Bernard si sia ricongiunta, dà notizia di aver ricevuto un suo assegno di settemila lire, «che passo alla Cassa a decurtazione del tuo debito», e riconferma la sua avversione per come sono gestiti (ed assegnati) i premi letterari, che vanno agli scrittori affermati e non a quelli nuovi o non ancora largamente conosciuti: «Sono fatti che non si vedono in nessuna nazione del mondo, se non in Italia. [...] Ma fra noi il rispetto degli uomini è scarso, più scarso il rispetto verso sé stessi».

L'ultimo elemento di rilievo, nel carteggio Alvaro-Bernari, è costituito – dopo tre anni di apparente silenzio – dalle onde di propagazione originate da *Quasi una vita* (1951), il 'giornale di bordo' del moralismo alvariano, poi vincitore del premio «Strega»: uno zibaldone che si dipana diacronicamente – secondo gli spunti offerti dalle evenienze *au jour le jour* e dalle meditazioni interiori – alternando in mescolanza apparentemente casuale, e con il respiro breve dell'appunto o fulmineo dell'aforisma, spunti di poetica e descrizioni, scheletri di svolgimenti narrativi e ipotesi di romanzi e di racconti, pettegolezzi e sussulti salottieri, figure ed episodi e microfatti che illuminano l'ambiente e i sentimenti di tutta una generazione, insieme con il riapparire ad intermittenza dei più fondi motivi della tematica alvariana (l'infanzia; la donna; il mondo sommerso; i ricordi familiari e paesani). Un libro segreto in opposizione al modello dannunziano ed anche alla goethiana «biografia esemplare»; un giornale intimo, scritto da un antieroe che per un ventennio non ha avuto, non ha potuto avere, «una favola della vita» ma, di contro, ha dovuto praticare una strategia della renitenza e della sopravvivenza – fisica e psichica – in rapporto alle violenze ed alle lusinghe del potere. In controluce vi si disegna, anche, una mappa di contatti conoscitivi con la maggiore cultura europea, tracciata da un intellettuale che aveva eccezionali antenne ricettive; e vi si registra – impietosamente, ma non sprezzantemente – il proliferare del carrierismo e del conformismo, del servilismo e del provincialismo. La dignità sconvolgente di *Quasi una vita*, che si situa nella più alta tradizione del morali-

smo europeo, sta nella lucidità nutrita di solitudine con cui l'autore compone un breviario di esistenza e di resistenza all'interno di una realtà sgretolata, nella coscienza irriducibile della negatività che lo opprime; grandezza subito ben colta da Bernari, che si duole dei tagli subiti dal suo articolo: «Opere come queste – scrive in una lettera senza data – richiedono sempre un saggio e una recensione è una misura insufficiente». Si duole, ancor più, di non aver potuto dare «il giusto rilievo [...] al tempo della clandestinità» e, soprattutto, della soppressione di un «periodo nel quale accennavo alla zona in cui è nata l'esigenza del tuo “giornale”, che io dicevo intermedia tra i *Ricordi* guicciardiniani e la *Vita* alfieriana – affermazione forse un po' arrischiata ma utile a chiarirne la natura e, credo, dimostrabile». Alvaro, dopo aver ringraziato di un fatto privato (la mediazione esercitata da Bernari con De Vita in favore del figlio Massimo, che stava per essere costretto ad abbandonare il giornale in cui lavorava), passa poi al piano autoriale per esprimere riconoscenza al consenso esternato da Bernari dalle colonne del «Tempo» sul suo libro («sebbene a me non piaccia leggere delle cose private degli scrittori. [...] Tanto più che degli scrittori oggi si parla senza misteri, e io sono per il segreto elementare che ognuno difende per sé»: una *privacy* che sentiva in qualche misura intaccata dall'intervento di Bernari, che cercava di innovare il modulo tradizionale della recensione). Una lode piena va invece a quella di Vittorio Sereni (*Vita e favola di uno scrittore*, «Milano-sera», 23-24 febbraio 1951), che definisce «eccellente»: «raramente mi è accaduto di leggere una cosa tanto utile per l'autore di un libro. Vedo che i più giovani sono quelli che di questo libro scrivono le cose più sensate e acute».

È, come si è detto, l'ultimo momento di rilievo (ed anche l'ultimo reperto epistolare pervenutoci da parte di Bernari nel suo carteggio con Alvaro), trattandosi, per il resto, di generici ringraziamenti per citazioni di articoli o ricezione di libri, o di comunicazioni relative all'attività del Sindacato Scrittori, sino al biglietto finale, datato 30 dicembre 1955, in cui Alvaro ringrazia degli auguri, che ricambia con auspici di buona «salute e di buon lavoro»: proprio ciò che in lui stava drammaticamente declinando, dopo un'operazione chirurgica per asportare una massa tumorale, rivelatasi incurabile, e che lo portò alla morte l'11 giugno 1956, a sessantuno anni, quando era ancora tanto il lavoro scrittorio che attendeva di essere sviluppato e compiuto. «A sfogliare quei brogliacci – scriveva Bernari, sempre nello scritto necrologico da cui si è partiti – quelle carte, quei registri in cui egli soleva incapsulare l'opera sua, stringe il cuore: senti in quelle carte dilatarsi il respiro del tempo oltre i limiti concessi all'uomo, limiti che purtroppo furono per lui così angusti», sognando egli di chiudere nella casa di Vallerano i suoi quaderni, una volta compiuta

la parte di opera che ancora rimaneva da condurre a termine (la trilogia di Rinaldo Diacono, soprattutto; la raccolta degli articoli di passione civile; il teatro, e tanto altro ancora), mentre invece furono i suoi quaderni a chiudersi prematuramente – e per sempre – su di lui.

Antonello Perli

ASTRAZIONE E REALTÀ. LA CITTÀ DI SBARBARO

«Poema di città», *Pianissimo* – secondo quanto ha opportunamente rilevato Giorgio Bàrberi Squarotti – «è interamente ambientato nella città, come accade forse per la prima volta per un “poemetto” nella letteratura italiana»¹. Preannunciato dalla “primizia” *Organetto*², troviamo in *Pianissimo* un personaggio – la cui voce può essere intesa come quella del personaggio-narratore di un «romanzo»³ – il camminatore per le vie della città, di una anonima città prevalentemente, ma non esclusivamente, notturna: «M’incammino / pei lastrici sonori nella notte» (P4)⁴. La condizione di questo viandante è quella del «sonnambulo» (P23: «Io che come un sonnambulo cammino / per le mie trite vie quotidiane»), e si tratta di un’immagine mediante la quale il personaggio-narratore di *Pianissimo* denuncia lo svuotamento, il «deserto» dichiarato dalla metafora inaugurale (P1) del “poemetto”,

Taci, anima stanca di godere

¹ G. BARBERI SQUAROTTI, *La città di Sbarbaro*, in *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, Edizioni di Resine, Genova 1974, p. 71 e p. 61.

² Primamente pubblicata sulla «Riviera ligure» dell’ottobre 1915, la poesia *Organetto*, esclusa da *Pianissimo*, fu ristampata col titolo originario in *Primizie* (Scheiwiller, Milano 1958) e successivamente, privata del titolo, in *Poesie* (Scheiwiller, Milano 1961) e, sempre anepigrafa, nell’edizione *ne varietur*, da cui essa si cita: C. SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, a c. di G. LAGORIO e V. SCHEIWILLER, Scheiwiller-Garzanti, Milano 1985 (edizione d’ora in poi citata con la sigla OVP seguita dal numero di pagina).

³ Nel suo commento a *Pianissimo*, Lorenzo Polato ha giustamente notato «quell’unità tra i componimenti che è propria di *Pianissimo*, il suo carattere di opera o, se si vuole, di romanzo» (SBARBARO, *Pianissimo*, a c. di L. POLATO, Marsilio, Venezia 2001, p. 94. Per le citazioni dal commento di Polato si utilizzerà d’ora in poi la sigla POLATO seguita dal numero di pagina). «Poemetto o romanzo di un’educazione sentimentale» è inoltre definizione di *Pianissimo* proposta dal Bonfiglioli in P. BONFIGLIOLI e V. BOARINI, *Avanguardia e restaurazione. La cultura del Novecento: testi e interpretazione*, Zanichelli, Bologna 1979, p. 125.

⁴ Si citano le liriche di *Pianissimo*, designate con la sigla P seguita dalla numerazione progressiva dei ventinove componimenti, nel testo della *princeps* vociana (Libreria della Voce, Firenze 1914).

e di soffrire [...]

Camminiamo io e te come sonnambuli.

[...] Perduta ha la sua voce

la sirena del mondo, e il mondo è un grande

deserto. Nel deserto

io guardo con asciutti occhi me stesso⁵

ossia il proprio stato privativo di a-tonia (assenza di vitalità), di an-estesia (negazione dei sentimenti), di a-bulia (assenza di volontà), di in-coscienza (assopimento della coscienza), di in-esistenza: «Assonnato mi muovo sulla riva. / Non voglio, non desidero, neppure / penso. Mi tocco per veder se sono» (P8). L'immagine deve tuttavia essere anche rapportata ad un celebre archetipo, ossia al contesto allegorico del «sonno» di Dante nello smarrimento della «diritta» e «verace via» che prelude al ritrovarsi «per una selva oscura»: il sonno («come in sonno tra gli uomini mi muovo», P16; «Assonnato mi muovo sulla riva», P8) dell'anima ottenebrata dal peccato. Di «peccato» e di esperienza infernale si tratta infatti in *Pianissimo*, e nei primi *Trucioli* più contigui al poemetto, attraverso luoghi deputati della «perdizione» (e della tradizione poetica decadente) quali i postriboli e le taverne dei «bassifondi della città»⁶: «Esco dalla lussuria [...] Ché il mio padre e la mia sorella sono / lontani [...] Tra me e loro s'è interposto il mio / peccato» (P4)⁷; «Ma già il mio Duca dava segni d'inquietudine: finché, lemure in nero, scivolò lungo le pareti, seguito da me, sua cosa. // Fuori volli cercare il nome di quella tappa

⁵ Cfr. POLATO, p. 83: «Sbarbaro sposta l'attenzione dalle cose che non possono essere più nominate nella loro singolarità di oggetti sullo spazio del soggetto. Ma [...] lo fa per dichiarare, di questo soggetto, lo svuotamento. Paradossalmente, in un linguaggio che appartiene ancora al patetico, si dice la negazione dei sentimenti e qualcosa di più: una più radicale negatività dell'esistenza ridotta allo stato del sonnambulo, dove non solo sono cancellati i sentimenti ma è perfino assopita la coscienza. È questo il *deserto*, la grande metafora finale che visualizza l'evento».

⁶ Cfr. SBARBARO, *Trucioli* (1920), edizione critica a c. di G. COSTA, Scheiwiller, Milano 1990, p. 214. Tutte le citazioni da quest'edizione porteranno d'ora in poi la sigla COSTA, seguita dal numero di pagina (in qualche caso si rinvia ai titoli in corsivo o in maiuscolo dei testi epigrafici, e alla numerazione tra parentesi quadra dei singoli testi adottata dal curatore della succitata edizione critica).

⁷ Cfr. POLATO, p. 96: «Si annuncia fin d'ora la "saison en enfer" di Sbarbaro, mentre la vita degradata si contestualizza in direzione della vicenda familiare, dunque del racconto, della storia come narrazione e come svelamento. Il lutto, che non si riduce al presentimento della morte del padre e che, di fatto, invade l'intera scena, è anche il lutto per il sacrificio delle pulsioni, del principio del piacere».

nel mio Inferno – a poco – prezzo, e potei appena intravedere sul lamierone d'insegna “AL GRAN CAIRO” che mi trovai solo»⁸.

Il personaggio-narratore di *Pianissimo* è il protagonista di un soliloquio che ricalca il *topos* del colloquio del soggetto, dell'io, con la propria anima, di un colloquio a proposito del proprio doppio-oggetto, dell'«altro io» (come si legge in un luogo del poemetto: «quell'altro mio io il quale sempre / m'accompagna», P11). Il poemetto s'impertina dunque su un fondamentale solipsismo autoanalitico, introspettivo, a sua volta articolato su una pseudo-dialettica tra soggettivismo *concreto* di un io monologante e meditante (il personaggio come soggetto narratore, come voce narrante), e oggettivismo *astratto* di un sé altro, di un «altro io» (il personaggio come oggetto della narrazione, protagonista della vicenda) la cui presenza motiva il colloquio-soliloquio che si sviluppa nel corso di un camminare per la città in uno stato di sonnambulismo.

Lo sdoppiamento tra io-soggetto e io-oggetto si produce dunque secondo questa modalità: all'«anima» – interlocutrice privilegiata a cui viene delegata la funzione di salvaguardare l'identità reale del soggetto (o di conservarne una traccia) – il soggetto confessa la verità della propria alterità, della propria alienazione o perdita di identità o meglio ancora *perdizione*. L'«altro io» dell'«altra vita» è un io che appare quale personaggio/immagine su uno schermo dove si proietta il film della «perdizione», appunto; il ruolo del soggetto, della voce narrante, è dunque quello di raccontare il film (di raccontarlo a se stesso, cioè alla propria anima, in una «confessione fatta a fior di labbro» secondo il celebre autocommento dello scrittore)⁹, di raccontare in diretta la trama di un film, che si sta svolgendo sotto i suoi occhi, del quale è interprete protagonista l'«altro io», un film che pur essendo prevalentemente ambientato nella città, in esterni, offre qualche inquadratura di interni domestici dove compaiono i personaggi del «padre» e della «sorella», estranei alla città della perdizione, e che ignorano l'identità «altra» del rispettivo figlio e fratello. Lo sdoppiamento consente anche l'introduzione della voce fuori campo: l'io non solo racconta l'azione del film ma può anche, a suo piacimento, commentarla, e persino fermarla introducendovi flash-back.

Appare sin d'ora evidente come l'analisi della “città di Sbarbaro” non possa ermeneuticamente fondarsi sull'ambito ristretto e parziale delle categorie socio-

⁸ COSTA 226-227, AL GRAN CAIRO.

⁹ *Pianissimo*, scriveva Sbarbaro nella premessa alla ristampa del 1954 presso Neri Pozza (ora in OVP, p. 473) era «una specie di sconsolata confessione fatta a fior di labbro a me stesso, dove sull'affiorare di torbidi istinti e di nausea sessuali dominava il lutto, patito in anticipo, per la morte che vedevo prossima di mio padre».

logiche dell'alienazione e reificazione dell'individuo nella moderna metropoli, rinchiudersi cioè nel "reale" di una coscienza storico-economica e di un'ottica meramente intellettualistica: i presupposti dell'esperienza sbarbariana della città (esperienza del personaggio da Sbarbaro messo in scena nei suoi testi) non sono già quelli di una *registrazione* da parte dell'intellettuale borghese della condizione reificata dell'abitante della città moderna in essa alienato¹⁰, ma quelli di una *visione* introspettiva e introvertita, astorica, di cui è emblema l'immagine del «sonnambulismo» entro la quale la visione si trasforma in una sorta di ibrida *visionarietà* che, nella condizione di una doppia vita («Perché a me par vivendo questa mia / povera vita un'altra rasentarne / come nel sonno e che quel sonno sia / la mia vita presente», P2), congiunge chiaroveggenza e veggenza, coscienza e intuizione, consapevolezza e rivelazione¹¹.

L'esperienza sonnambulica del personaggio sbarbariano è infatti un'esperienza di sonno e allucinazione nel senso di una *astrazione dal reale* che avvolge e coinvolge non solo l'io ma anche il suo mondo circostante, ossia lo scenario, l'ambientazione del film: la «città» e la «gente» sono anch'esse immagini di un film, proiezioni iconiche del soggetto prive di una autentica autonomia oggettiva. Proprio in questo senso la città di *Pianissimo* e dei trucioli più strettamente collegati all'ideologia poetica del poemetto è una città "astratta", che gioverebbe definire *metafisica* per analogia con la pittura di un De Chirico, il quale proprio in quegli anni elaborava i suoi primi paesaggi «metafisici», così come ebbe tempestivamente a definirli l'attento Apollinaire,

¹⁰ Giorgio Bàrberi Squarotti (BARBERI SQUAROTTI, *La città di Sbarbaro*, cit.) rileva come, in *Pianissimo*, si assista al sostanziale fallimento di ogni velleità di denuncia di una condizione storica (ma questo, insistiamo, perché i presupposti sbarbariani sono estranei a questo assunto), trattandosi di una «dichiarazione sentimentale tutta rivolta verso l'interno, verso la propria anima interrogata e misurata a ogni istante» (p. 66), di una «totale interiorizzazione del discorso e del privilegio dato al sentimento e all'indagine e all'esplorazione dell'anima, così escludendo ogni possibilità di ribaltare il lamento nel supremo grido della tragedia» (p. 67), e considera altresì che «la Follia, la Perdizione [...] sono aspirazioni, fantasticazioni, sogni, non reale scelta ideologica della rivolta antiborghese, né vera trasgressione, capace di sconvolgere davvero la regola e la misura borghese» (p. 71). Risulta così inaccettabile l'impostazione del saggio del Romanello (A. ROMANELLO, *Il poeta nella grande città: introduzione a Pianissimo*, «Lettere italiane», 2, 1996) il quale applica all'analisi di *Pianissimo* categorie estranee alla poetica sbarbariana, e per il quale «oggetto della poesia di *Pianissimo* è la condizione dell'individuo nella società contemporanea, o meglio, della sua figura storica decisiva, l'abitante della grande città creata dal rapido processo di industrializzazione e dallo sviluppo dell'economia di mercato» (pp. 230-231).

¹¹ Cfr. POLATO, p. 89: «La poesia sorge come momento in cui, d'improvviso, quasi per illuminazione e con conseguente choc, la verità o l'intuizione profonda dell'essere e del proprio destino, rompe la barriera della "consuetudine", del "sonno", e si rivela».

primo critico del pittore e introduttore del fortunato epiteto, allorché recensì nel 1913 la mostra che De Chirico tenne in quell'anno nel suo studio parigino: e pensiamo a tele come *Lenigma dell'ora* (1911), come *La nostalgie de l'infini* o *Les plaisirs du poète* (1913), come *Mélancolie et mystère d'une rue* (1914). Di questo straniamento, di questa astrazione dalla realtà la fondamentale e più appariscente caratteristica è il *vuoto* (e il suo corrispettivo acustico del *silenzio*, evocato sin dalla lirica proemiale di *Pianissimo* proprio in relazione al «deserto del mondo»), termine di una cosciente esperienza del soggetto sbarbariano: «E so l'ostilità di certe vie / tozze, / la paura di certe piazze vuote» (P26): un vuoto delle piazze che Polato definisce opportunamente come «allucinato e quasi metafisico»¹².

Il personaggio cammina dunque in siffatta città, anch'egli come Dante attanagliato dalla «paura»: «Or questo camminare fra gli estranei / questo vuoto d'intorno m'impaura» (P3), «ché la città mi pare / sia fatta immensamente vasta e vuota, / una città di pietra che nessuno / abiti» e costituita di «vie simmetriche e deserte» e di «case mute» (P4); «Talor, mentre cammino per la strada / della città tumultuosa solo, / [...] guardo / la gente con aperti estranei occhi» e «in quell'attimo dentro m'impauo / a vedere che gli uomini son tanti» (P10). La gente nella città desta «un vago / senso di sofferenza e d'ansietà» (P10); percorrere le vie della città è errare alla deriva, è un «disancorato vagabondare» (come si legge nel truciolo A CARLO TOMBA) nel corso del quale il personaggio «si lascia [...] illuminare dai fanali, spingere / dalla gente che passa incurioso / come nave senz'ancora né vela» (P14) e «di chi l'urta col braccio non s'accorge» (P16). Dove va notato che la città «vuota» e «deserta» è paradossalmente popolata da presenze, ma si tratta di presenze anch'esse vuote, gli uomini della città sono, con significativa sineddoche, «fronti [...] occhi [...] facce» (P10) che della città affermano e confermano l'astrattezza, l'inconsistenza ontologica, quella stessa del soggetto, anch'esso individuo tra la «gente» («Andando per la strada così solo / tra la gente che m'urta e non mi vede / mi pare d'esser da me stesso assente», P20), gente dalla quale, nonostante l'estraneità percepita nel momento della riflessione («Or questo camminare fra gli estranei», P3; «guardo / la gente con aperti estranei occhi», P10), il personaggio è tuttavia attratto per automatismo (P4: «una

¹² POLATO, p. 151. E cfr. P. ZOBOLI, *Immagini di Genova. Campana, Sbarbaro, Montale e Caproni*, «Trasparenze», 9, 2000, p. 5: «Quella di *Pianissimo* è città angosciosamente astratta, non certamente riconoscibile per tratti definiti [...] I luoghi di Genova vengono invece frequentemente nominati, sei anni dopo (e dopo la guerra), nei *Trucioli* (1920). Sfondo del libro non è più la città metafisica, "immensamente vasta e vuota", di *Pianissimo*».

macchina io stesso che obbedisce, / come il carro e la strada necessario»), per riflesso condizionato («E m'accalco ad udire dov'è rezza / sosto dalle vetrine abbarbagliato / e mi volto al frusciare d'ogni gonna», P20).

Nel «vuoto» ecco balenare (il personaggio ne è infatti «abbarbagliato»), ecco dunque balenare, come le ombre proiettate dalla fiamma sul fondo della caverna nel famoso mito platonico¹³, apparenze dell'essere, presenze fantomatiche, apparizioni malcerte e malvive («Ombre umane informi / dietro i vetri nebbiosi dei caffè», P26), masse indistinte o esistenze-cose, («rezza», «vetrine», «gonna»), enti privi di consistenza ontologica, come il personaggio stesso: «In me stesso non guardo perché nulla / vi troverei. / E venuta la sera nel mio letto / mi stendo lungo come in una bara» (P20). E l'esperienza di chi è «come posto fuori della vita» (P4) sembrerebbe logicamente concludersi col nulla della morte. Senonché (nella seconda parte del poemetto), ecco sorgere a sorpresa, quasi per romanzesco colpo di scena, una parvenza di «vita»: «Quando traverso la città la notte / io vivo la mia vita più profonda» (P26). Si tratta, qui, del mito della *Perdizione* («Io t'aspetto allo svolto d'ogni via, / Perdizione», P25), un mito che culturalmente presuppone Baudelaire e Rimbaud (e archetipicamente lo stesso Dante, come si è visto). La città come luogo di una esperienza «infernale» è dunque anche allegoria di una condizione etico-psicologica, e il poemetto assume l'aspetto di un racconto allegorico. Il mito della «perdizione» viene narrato nel trittico costituito dalle liriche «*Nel mio povero sangue qualche volta*» (P22), «*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*» (P25) e «*Quando traverso la città la notte*» (P26). La prima poesia citata apparve originariamente su «Lacerba» (giugno 1913) col titolo di *Torbidità*, la seconda su «Quartiere Latino» (febbraio 1914) col titolo appunto di *Perdizione*, e la terza, che qui subito si trascrive per esteso, anch'essa su «Quartiere Latino» (dicembre 1913), col titolo di *Nottambulismo*:

Quando traverso la città la notte
io vivo la mia vita più profonda.
Persiane silenziose illuminate!
Finestra buja aperta nella notte!
Negli atrii di pietra voce d'acqua!
Tra le bestie squartate lumicino
alla madonna! Ombre umane informi

¹³ Cfr. POLATO, p. 89: «Il velo dell'intesa con le cose viene di colpo strappato, mostra la sua natura illusoria, per lasciar posto all'intuizione di un'altra vita (che potrebbe essere la vita vera o piena ma anche l'abisso del divenire) che scorre al di sotto, sfiora quella che è creduta vita ma è solo apparenza o, come insiste Sbarbaro, *sonno*».

dietro i vetri nebbiosi dei caffè!
 Mi trasformo nel cieco del crocicchio
 che suona ritto gli occhi vaghi al cielo.
 Voluttà d'esser solo ad ascoltarmi!
 Udire nella mia notte per ore
 avvicinarsi e dileguare i passi!
 Essere la puttana che sussurra
 la parola al passante che va oltre!
 La vecchia della porta
 che s'attacca pel soldo della grappa
 al militare ch'esce nauseato!
 E voluttà di scendere più basso!
 Rasentando le case cautamente
 io sento dietro le pareti sorde
 le generazioni respirare.
 E so l'ostilità di certe vie
 tozze
 la paura di certe piazze vuote...
 E forse inconscio m'incammino verso
 (o mia liberazione) la Follia.

Questa «vita» di *perdizione* altro non è in realtà che la forma di morte dell'io nell'esperienza del camminatore della città. La città è il luogo della morte dell'anima, o meglio della paventata e temuta morte dell'anima (P24: «A volte quando guardo la mia vita / [...] con un brivido freddo mi percorre / l'improvvisa paura di morire. / Se domani morissi, se sapessi / di morire [...] come solo sarei in faccia al nulla»), *analogon* della perdizione proprio secondo il paradigma dantesco della selva oscura, alle soglie di quell'inferno di cui veniva decretata al pellegrino la necessaria «esperienza». La città riflessa dall'ideologia poetica che sottende i versi di *Pianissimo* (e i trucioli che a quella ideologia poetica si ricollegano) è una città ontologicamente astratta, una città *metafisica*, «una metropoli di bianca pietra disabitata e lunatica» come recita un «versetto» di *Trucioli*¹⁴, una città oggettivamente inesistente. L'astrazione è il suo primo e principale fondamento, fenomenologicamente privativo, della perdita-perdizione. Chi è al pari di Dante «smarrito» («Come uno smarrimento allor mi coglie», P2) va in perdizione, «come nave senz'ancora né vela» (P 14): «perduto ha la sua voce / la sirena del mondo e il mondo è un grande / deserto» (P1). La città è una città astratta e metafisica proprio nel senso della perdita o privazione di connotati di realtà: essa è anonima, inanimata,

¹⁴ COSTA 205.

informe, incolore. Anticipando di due anni la grande metafora del «deserto» della lirica proemiale di *Pianissimo*, il «vuoto» e il «deserto» compaiono già nella poesia *Organetto*, che reca in calce la data *Savona 1910*:

Vo nella notte solo
per vicoli deserti
lungo squallide mura.
Al disorde rumor dei passi incerti
echeggiando le case come vuote,
trasalgo di paura.
[...] l'anima addosso mi pesa;
[...]
Mi vedo andare per deserte strade
vile miserabile brutto.
[...]
A me che vo vagando
solo nella mia notte
cadono sul cuore
come pietre quell'ore.

Quelle «pietre» del tempo che nel notturno vagabondare solitario per la città «cadono sul cuore» costituiscono un importante indizio ermeneutico nell'ottica di una fenomenologia della città prospettata secondo le due basilari coordinate e immagini concettuali che fanno capo all'ideologia poetica dell'astrazione metafisica, quella della *petrosità* (ricollegabile alla aridità, al «deserto», al «vuoto», al mutismo, alla sordità) e quella della *lussuria* (o *cupidigia*), entrambe ravvisabili in P4 nel contesto di un esplicito e significativo rapporto dialettico:

Esco dalla lussuria. M'incammino
per lastrici sonori nella notte.
[...] la città mi pare
sia fatta immensamente vasta e vuota,
una città di pietra che nessuno
abiti, dove la Necessità
sola conduca i carri e suoni l'ore.
A queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute sono simile.
Partecipo alla loro indifferenza,
alla loro immobilità. Mi pare
d'esser sordo ed opaco come loro,
d'esser fatto di pietra come loro.

Ché il mio padre e la mia sorella sono
 lontani, come morti da tanti anni,
 come sepolti già nella memoria.
 [...]

 Tra me e loro s'è interposto il mio
 peccato come immobile macigno.

Come ha egregiamente notato Lorenzo Polato nel suo commento a questa lirica, «in Sbarbaro l'amore appare degradato a lussuria; il vuoto, l'aridità, l'immobilità, si presentano come conseguenze della soddisfazione dei sensi, vissuta come trasgressione, come "peccato" nei confronti del padre»¹⁵. Il «peccato» della *lussuria* – il contesto allegorico dantesco si ripresenta come necessario orizzonte culturale ed ermeneutico – appare come «immobile macigno», assume cioè il carattere della «pietra», in un contesto dialettico che rinvia precisamente al campo non già del reale, dell'esperienza storica, ma dell'astrazione. La città è luogo metafisico, scenario astratto, luogo della negatività: immobilità, mutismo, sordità. Si tratta, per il soggetto o personaggio, di «guardare se stesso come "cosa"»¹⁶, ma nel senso non già, non tanto, della reificazione sociale, della condizione storico-economica dell'alienazione dell'individuo nella moderna metropoli – peraltro la anonima città di *Pianissimo* o la semianonima Genova di *Trucioli* non presentano, a differenza della Parigi di Baudelaire, nessun esplicito connotato di metropoli, di «ville énorme»¹⁷ o *tentaculaire* – bensì nel senso della teorizzazione "metafisica" della pittura secondo la quale, per De Chirico, si trattava di «sopprimere completamente l'uomo quale guida o come mezzo per esprimere dei simboli, delle sensazioni, dei pensieri, liberare la pittura una volta per tutte dall'antropomorfismo, vedere ogni cosa, anche l'uomo, nella sua qualità di "cosa"»¹⁸, ossia di «manichino», come nei celebri manichini de *Le muse inquietanti* (1916), enti "metafisici" cui

¹⁵ POLATO, p. 96.

¹⁶ POLATO, p. 83.

¹⁷ Cfr. C. BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose (le spleen de Paris)*, chronologie et introduction par M.A. RUFF, Garnier-Flammarion, Paris 1967, *A Arsène Houssaye*, p. 31: «C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports, que naît cet idéal obsédant». Quest'ideale ossessivo consiste per Baudelaire nell'«appliquer à la description de la vie moderne [...] le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyrique de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience» (*ivi*, pp. 31-32): è insomma l'ideale del *poème en prose*. La *Dédicace* o lettera-prefazione a Arsène Houssaye precedeva i 14 *Petits poèmes en prose* pubblicati sul quotidiano «La Presse» del 26 e 27 agosto 1862.

¹⁸ G. DE CHIRICO, *Noi metafisici*, in ID., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, a c. di M. FAGIOLO, Einaudi, Torino 1985, p. 31.

fa da sfondo un'irreale, onirica, spettrale città. Analogamente in *Trucioli* la reificazione espressionistica dell'umano si traduce nelle immagini dei «manichini muliebri»¹⁹, dei «fantoccini meccanici»²⁰, e già in *Pianissimo* nel «fantoccio inanimato» (P27) che annuncia l'ipostasi autobiografica centrale del racconto cittadino di *Trucioli*, quel «fantoccio la cui mano sollevata ricade» – e questi è «il mio io che mi guarda senza voce» del truciolo originariamente pubblicato col titolo *Il fantoccio*²¹ – che nel truciolo conclusivo A CARLO TOMBA verrà definito «marionetta tragicomica» e «fantoccio ebbro e tragico». Il radicamento nella città (l'adesione alla «pietra», cioè al deserto, al vuoto, cioè all'astrattezza metafisica) è collegato dialetticamente, per via di «cupidigia», all'attrazione che la città esercita così come il vuoto attrae nella patologia della vertigine, e *Vertigine* era appunto il titolo originario del truciolo [23]:

[...] scontrandomi negli esseri che la notte espelle come la pietra alzata lo
scarafaggio
rasento (m'avvedo) un mondo pauroso [...]
Vita d'inquietudine! Soprassalti nel sonno! Ossessione dell'indizio!
E: città finalmente *posseduta*!
[...]
Sfioro (dilettante!) l'osteria malfamata
i tipi che si fanno mantenere.
Ma essi non mi riconoscerebbero.
Carta da visita potrebb'essere una coltellata.
Alla vertigine m'abbandono rottame alla deriva [...]»²².

La città di pietra non è altro che il riflesso speculare dell'«anima», dell'io autocontemplativo «fatto di pietra», una proiezione metafisica del soggetto prigioniero della propria autocontemplazione. In questa città astratta le ossimoriche presenze che popolano il deserto non sono in principio che fantasmi, presenze fantomatiche («Rasento le miriadi degli esseri / sigillati in se stessi come tombe», P22; «Ombre umane informi», P26) riconducibili al livello ontologico di «cose» come, in P26, *persiane* («persiane silenziose illuminate»), *finestra* («finestra buja aperta nella notte»), *atrii* («atrii di pietra»), e in P22 *porte* («porte sconosciute») e *scale* («scale consunte»). Ed è solo l'«anima» dell'io ad *animare*, appunto, le fantomatiche presenze e a vedere in esse persone o

¹⁹ COSTA 143, [Firenze vuol dire]: «la sala di madama Saffo sottomarina coi manichini muliebri».

²⁰ COSTA 199, AI FANTOCCINI MECCANICI.

²¹ COSTA 160.

²² COSTA 183-184.

personaggi della città iscritti nella astrazione della «Perdizione» (ontologica e non etico-religiosa, s'intende), «esseri che la notte espelle» e getta nelle vie di una dantesca «città dolente», dantesca «perduta gente» dell'inferno cittadino: prostitute, ubriachi, «abietti della società»²³, reiitti vivi solo in apparenza, in realtà «popolo di automi»²⁴, figure metafisiche, «fronti» o «facce»: «Talor mentre cammino per la strada / della città tumultuosa solo [...] Fronti calve di vecchi, inconsapevoli / occhi di bimbi, facce consuete / di nati a faticare e riprodursi, / facce volpine stupide beate, / facce ambigue di preti, pitturate / facce di meretrici, entro il cervello / mi s'imprimono dolorosamente» (P10).

Nel contesto in cui l'esperienza della città si manifesta come espressione di una condizione psicologica, in *Pianissimo* l'«anima» assume il valore di correlativo-oggettivo dell'io, e in virtù di questa sua precisa funzione – che si estende ai poemetti di *Trucioli* ossia alle poesie in prosa o “liriche in corsivo” sottese dalla medesima ideologia poetica del poemetto in versi *Pianissimo* – «l'anima, oltre a essere il soggetto cui il poeta si rivolge nel parlare a sé stesso, è un soggetto che agisce per conto del poeta»²⁵; e si è detto in precedenza come ad essa sia delegata la salvaguardia dell'identità *concreta* dell'io nel corso dell'alienata esperienza di «perdizione» di cui è protagonista l'*astratto* «altro io» che cammina nell'inferno cittadino. In questo senso occorre rilevare, malgrado l'apparente contraddizione con lo stato di anestesia del soggetto ossia dell'io narrante, un “sentimento della città” che anima il personaggio, il protagonista della vicenda, un sentimento caratterizzato in origine da una ambivalenza che riproduce l'antitesi tra soggettivismo solipsistico e oggettivazione (tra vedere se stessi e vedere fuori di sé), la quale antitesi è appunto rintracciabile nelle coordinate dialettiche della petrosità²⁶ e della lussuria, del «deserto» e della «perdizione»,

²³ COSTA 315.

²⁴ COSTA 199.

²⁵ S. GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Le Lettere, Firenze 1997, p. 28.

²⁶ Cfr. L. NANNI, *L'idea di oggettivazione artistica in Sbarbaro*, Guida, Napoli 1973, pp. 137-138: «Sembra necessario soffermarci sui paesaggi, sugli oggetti cioè che si danno come paradigmatici dell'arida condizione che devono appunto rispecchiare. La città ha fra essi un posto indubbiamente preminente. E nella città acquista massimo rilievo il sottofondo *déraciné* degli ubriachi e delle prostitute. È il mondo insomma ove regna incontrastato l'artificio; il mondo più strettamente umano o, in breve, più scopertamente culturale – e in codesto senso Baudelaire gli è indubbiamente maestro – tanto che se, a volte, trasceglie a significarlo oggetti naturali, si tratta sempre di paesaggi scabrosamente aridi [...] oggetti che presuppongono, nella circolarità narcisistica che li sostiene e che per così dire li produce, una spaccatura profonda, dove Sbarbaro è tratto a forza, dalla necessità d'esistere, a scrutare quell'io, quel suo io, dal quale vorrebbe il più lontano possibile fuggire».

dell'abulia/indifferenza e della cupidigia/eros, dialettiche nella misura in cui «con una convertibilità perfetta anche l'oggetto agisce sull'io traendolo a sé con l'*aspirarlo*, con un *toccarlo*»²⁷: come si legge nel proemiale truciolo [1], «l'anima ha messo radice nella pietra della città» dove «certe intimità della via m'empiono d'una dolcezza che nessun gesto umano potrebbe darmi»²⁸. Il «lastrico» della città ispira la «cupidigia», attira verso la «lussuria», e le «vie deserte» della città sono le vie stesse del «peccato», dell'eros. La città è lo schermo su cui l'io proietta la propria derelizione, spargendovi immagini non già oggettive, ma soggettive, presenze di un mondo artificiale in cui l'io reietto e derelitto si muove e da cui questo stesso io, per consentaneità ontologica e psicologica, viene attratto tramite la «cupidigia»: «Per la voce d'un cantastorie cieco / per l'improvviso lampo d'una nuca / mi sgocciolan dagli occhi sciocche lacrime / mi s'accendon negli occhi cupidigie» (P20). Così in *Torbidità* (P22) si racconta di «oscuri desideri» suscitati dalla città (da una città che non cessa per questo d'essere «di pietra», «vuota» e «deserta»):

Nel mio povero sangue qualche volta
fermentano gli oscuri desideri.
Vado per la città solo la notte:
e l'odore dei fondaci al ricordo
vince l'odor dell'erba sotto il sole.
Rasento le miriadi degli esseri
sigillati in se stessi come tombe.
E batto a porte sconosciute. Salgo
scale consunte da generazioni.
La femmina che aspetta sulla porta
l'ubriaco che rece contro il muro
guardo con occhi di fraternità.
E certe volte subito trasalgono,
nell'andito malcerto in capo a cui
occhi di sangue pajono i fanali
le mie nari che fiutano il Delitto.
Mi cresce dentro l'ansia di morire
senza avere il godibile goduto
senza avere il soffribile sofferto
La volontà mi prende di gettare
come un ingombro inutile il mio nome.
Con per compagna la Perdizione
a cuor leggero andarmene pel mondo.

²⁷ *Ivi*, p. 78.

²⁸ COSTA 143.

Il mondo che attrae l'io non è un mondo oggettivo, ma la proiezione del soggetto stesso, che opportunamente dice di sé (nella strofe finale della lirica in cui confessava che «*gli s'accendon negli occhi cupidigia*»): «Io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa per la via». La «cupidigia» consiste allora nel riconoscimento dell'equivalenza ontologica tra l'io «fantoccio» e il «popolo di automi» costituito dai «fantocchini meccanici», e la «perdizione» consiste, di conseguenza, in una esperienza conoscitiva di autoidentificazione della propria *astrazione* di «fantoccio», di cui l'eros mercenario offre una tangibile conferma (la lussuria è vita artificiale, surrogato di vita): «Su un letto avventizio mentre stringevo senza convinzione un corpo d'estranea chiesi tra le braccia mi restasse il bambolotto di caucciù, l'oscenità del pezzo anatomico»²⁹. La «cupidigia» (eros cittadino) è maschera di un *cupio dissolvi* implicito nel soggettivismo autoanalitico: l'io poetante si vede sullo schermo e vede sullo schermo la città (entrambi, io e città-folla, proiettati dall'autoanalisi)³⁰, e cupidigia è il morboso (e sadomasochistico) compiacimento di vedere se stesso quale un reietto fra reietti. A questa risultanza concettuale corrisponde il legame simbolico città/donna che percorre il tessuto ideologico-narrativo di *Pianissimo* e dei «poemeti in prosa» di *Trucioli*, e l'ambiguo rapporto di attrazione/repulsione che lo caratterizza (amore *vs* lussuria, vita *vs* morte, voluttà di perdizione *vs* velleità di evasione) e che sta alla base di quel conflitto etico-psicologico tra imperativo morale e istinto, tra Super-ego paterno e Es delle pulsioni sessuali, dal quale trae origine l'io lacerato e derelitto, il «fantoccio la cui mano sollevata ricade»³¹.

²⁹ COSTA 186.

³⁰ Cfr. GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 65-66: «La folla cittadina della poesia moderna (moderna per Sbarbaro) non è solo *smarrimento*, *paura*, *sbigottimento*. Esiste anche una folla che significa *lussuria*, *desiderio*, *cupidigia*. È la folla che compare in P20, vv. 8-17. Dopo una partenza da perfetto *uomo della folla*, estraneo a tutto e a tutti, il personaggio-poeta confessa la voluttà di questo suo smarrimento. Adesso non siamo immersi nella folla che *impaurisce* di P10, tra gli uomini fra i quali Sbarbaro sembra guidato da una forza fatale, più forte della sua volontà. In questa poesia (che si avvicina, per l'ideologia, ai poemetti) Sbarbaro si lascia guidare da una forza ben definita (e, da questo momento, ben conosciuta): il desiderio. La cupidigia che lo aveva portato a diventare un nottambulo (ma ancora impaurito) frequentatore di postriboli, ora lo porta a gettarsi nella folla cittadina, trascinato da *lampi*, *fruscii*, *abbagli* capaci di *accendere gli occhi e l'anima*».

³¹ Cfr. P4: «Esco dalla lussuria. M'incammino / pei lastrici sonori nella notte. [...] Ché la città mi pare / sia fatta immensamente vasta e vuota, una città di pietra che nessuno / abiti [...] Ché il mio padre e la mia sorella sono / lontani, come morti da tanti anni / come sepolti già nella memoria. / Tra me e loro s'è interposto il mio / peccato come immobile macigno [...]»; P9: «Come l'amante che al risveglio spia / il volto dell'amante addormentata / e sente il freddo dell'irreparabile / ché i due corpi così vicini vede / farsi ogni giorno più tra loro estranei»;

La poetica della città si presenta in *Trucioli* sotto un aspetto meno uniforme e più variegato e criticamente complesso che non in *Pianissimo*, e tuttavia è dato assistere nella raccolta di prose liriche del '20, quantomeno in una ben definita zona poetico-ideologica di essa, ad un prolungamento dell'esperienza cittadina dell'io di *Pianissimo*, un'esperienza ora dichiaratamente "infernale" («Nel mio inferno cittadino passeggia una vecchia sguaiata [...] essa è la croce cui la mia anima ignuda è infissa», come si legge nel truciolo intitolato *La croce*)³², e questo nell'ambito di una continuità poetico-ideologica tra poesia in verso e poesia in prosa deliberatamente stabilita da Sbarbaro tramite il riecheggiamento – sul tema del "radicamento" cittadino dell'«anima» – del finale di *Pianissimo*³³ nell'apertura di *Trucioli*³⁴ ossia nel «truciolo-manifesto» originariamente intitolato *La vite*³⁵, «manifesto proemiale della raccolta vallecchiana, e prima della serie delle "liriche in corsivo" che in esemplare continuità con *Pianissimo* sancisce il radicamento nell'inferno cittadino»³⁶.

P13: «[...] il desiderio che vocifera / al canto della strada [...] il cerchio della Necessità [...] e poiché anche sento / che accettar così tutto non potrei, / la tenerezza per la mia sorella / e l'ingordo possesso della femmina»; P12: «Cogli occhi vedo che mi sei negata / gioia di voler bene a qualcheduno»; P 14: «Adesso che placata è la lussuria / io son rimasto coi miei sensi vuoti»; P22: «Nel mio povero sangue qualche volta / fermentano gli oscuri desideri. / Vado per la città solo la notte»; P23: «Io che come un sonnambulo cammino / per le mie trite vie quotidiane / vedendoti dinnanzi a me trasalgo. / Tu mi cammini innanzi lenta come / una regina [...]»; P25: «Io t'aspetto allo svolto d'ogni via / Perdizione. Ti cerco dentro gli occhi / d'ogni donna che passa»; P29: «Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli / accesi, / la mia anima torbida che cerca / chi le somigli / trova te che sull'uscio aspetti gli uomini».

³² COSTA 343. Originariamente pubblicato su «Lacerba» nel giugno 1914, questo testo non venne incluso nel volume vallecchiano del 1920 e figura pertanto nella *Appendice* dell'edizione critica curata da Giampiero Costa, il quale già lo aveva recuperato tra i trucioli dispersi (SBARBARO, «*Trucioli*» dispersi, a c. di G. COSTA e V. SCHEIWILLER, Scheiwiller, Milano 1986, p. 23).

³³ P29: «Ma poi che sento l'anima aderire / ad ogni pietra della città sorda / com'albero con tutte le radici».

³⁴ COSTA 143: «La mia anima ha messo radice nella pietra della città e altrove non potrebbe più vivere. [...] M'esalta il fanale atroce a capo del vicolo chiuso. Il mio cuore come un ex voto rimane appeso in certi sottoscala in certi crocicchi. Certe intimità della via m'empiono d'una dolcezza che nessun gesto umano potrebbe darmi. Come la vite mi cibo di aridità. Non vedo che i piedi ben calzati delle donne, i piedi ben calzati degli uomini. Più che la femmina m'attirano le sete e gli artifizii».

³⁵ Così lo definisce opportunamente Giampiero Costa in SBARBARO, *Senza rumor di parole*, antologia degli scritti in versi e in prosa a c. di COSTA, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1997, p. 55: «Nonostante i sei anni di scarto, tra l'edizione di *Pianissimo* e quella di *Trucioli* non esiste un vero intervallo, poiché l'ultima poesia di *Pianissimo* trova naturale prosecuzione, per esplicita conferma dello stesso Sbarbaro, nel truciolo-manifesto *La vite*, che apre la raccolta».

³⁶ A. PADOVANI SOLDINI, *Ho bisogno d'infelicità. Storia della poesia di Camillo Sbarbaro con testimonianze inedite*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1997, p. 94.

Novella Primo

GLI SCHERZI EPIGRAMMATICI LEOPARDIANI:
TRADUZIONE E INVENZIONE POETICA

Breve storia degli Scherzi epigrammatici: traduzione come apprendistato

Leopardi si misura con il genere dell'epigramma pochi anni prima di dare alle stampe, nel 1816, gli *Scherzi epigrammatici*, un florilegio di traduzioni che è insieme una sorta di ufficializzazione della sua attività di poeta-traduttore, cominciata nella puerizia in ambito strettamente privato, e anche la sua prima pubblicazione.

È del 1812, infatti, il *Discorso preliminare sopra l'epigramma*, a sua volta primo scritto saggistico-teorico del piccolo Giacomo che precede la traduzione di una serie di epigrammi tratti dalla letteratura greca, latina e francese. In questa introduzione, orientata prevalentemente a una contrapposizione tra la letteratura italiana, saldamente collegata alla tradizione classica, e quella francese, sono presenti alcune parole-chiave del discorso critico e poetico condotto da Leopardi in margine alle sue traduzioni¹.

Già la frase posta come esergo di questa raccolta di brevi testi richiama insieme forme e movenze, temi e personaggi che saranno degli *Scherzi*: «Omne epigramma sit instar apis; sit aculeus illi, sint sua mella, et sit corporis exigui»².

Inoltre, ricordando una definizione di Lacombe, Leopardi richiama la distinzione tra «due generi d'epigrammi. Il primo aggirasi intorno dizioni

¹ Cfr. M.A. RIGONI, *Leopardi, l'epigramma e l'aforisma* in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Bompiani, Milano 1997, pp. 189-202. Ho avuto già modo di occuparmi degli *Scherzi epigrammatici* in occasione del XIII Convegno Nazionale di Studi Leopardiani (*Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi*, Recanati, 26-28 settembre 2012) presso cui ho presentato una relazione dal titolo "Stretto tra lacci rosei". *Leopardi tra vincoli della traduzione e desiderio di poesia negli «Scherzi epigrammatici»*.

² G. LEOPARDI, *Discorso preliminare sopra l'epigramma* in ID., *Poesie e prose*, I, *Poesie*, a c. di M.A. RIGONI con un saggio di C. GALIMBERTI, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1998, p. 877. Si cita da quest'edizione.

unite o contrarie infra loro: la seconda specie consiste nel giro de' pensieri. Di questi pensieri d'epigrammi altri son vivi e sorprendono, altri son puramente natii e diletzano colla loro sola semplicità»³.

E 'semplicità' è una delle categorie interpretative più di frequente adottata dal poeta di Recanati che alla categoria del semplice contrappone quella dell'artefatto e del ricercato. Inoltre se è vero che la poesia dei *Canti* predilige forme compositive più lunghe, sicuramente, come ha notato anche Rigoni, «l'attenzione a un genere che unisce brevità e acutezza è tutt'altro che estranea al suo gusto e alla sua poetica»⁴ e verrà applicata soprattutto nella prosa frammentaria dello *Zibaldone*, nella forma breve delle *Operette Morali*, e nella successione dei *Pensieri*. I testi che saranno tradotti nel 1812 presentano alcuni elementi simili agli *Scherzi*, soprattutto nella patina arcadica apportata dal traduttore al testo originale, in alcune tematiche e nell'apparato di note posto in calce alle versioni da cui trapela il desiderio di confronto del giovane Giacomo con altri traduttori precedenti e la voglia di porsi nell'agone dei letterati.

Questo gruppo di quaranta epigrammi costituisce pertanto una sorta di 'antefatto', e insieme di esercizio preparatorio, di un altro lavoro di traduzione che costituirà l'abbrivio della costruzione di una complessa trama critica e poetica, destinata a precisarsi nel corso degli anni.

Quando Leopardi, infatti, traduce gli *Scherzi* epigrammatici, pubblicati nel 1816, ma risalenti secondo le carte autografe napoletane al 1814, compie un'operazione solo apparentemente d'occasione e disimpegnata in quanto quest'esperienza di traduzione lo pone a confronto con brevi componimenti di Anacreonte, Saffo, Teocrito e altri «exemplaria greca», la cui lettura e trasposizione dal greco all'italiano sarà davvero determinante nella sua formazione.

Il giovane traduttore si trova ad attuare una sorta di 'formazione di compromesso' tra i vincoli imposti dal lavoro minuto di adesione alla lettera del testo e la scoperta di un mondo poetico particolarmente affine al suo sentire (come ben rilevato da Franco D'Intino)⁵; la necessità di adesione al gusto del tempo, riaffiorante nel processo di arcadizzazione, ma anche, come si cercherà di dimostrare, di 'leopardizzazione' compiuto sulle sue traduzioni modellate su quelle di Broglio d'Ajano, Pagnini, De Rogati⁶, e la volontà di discostarsi dal testo-source per apportarvi delle variazioni in senso creativo.

³ *Ibidem*.

⁴ RIGONI, *Leopardi, l'epigramma e l'aforisma*, cit., p. 190.

⁵ Cfr. F. D'INTINO, *Introduzione* a LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, Salerno, Roma 1999.

⁶ La funzione di mediazione esercitata da altre traduzioni precedenti sulle versioni leopardiane è stata messa in luce nel fondamentale studio di E. BIGI, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-*

Contrariamente infatti all'idea di quanti credono che il tradurre sia per Leopardi un'esperienza legata alle sue esercitazioni scolastiche e propedeutica al suo poetare, essa si pone invece come un *continuum* lungo tutto l'arco della sua produzione, ne scandisce alcuni momenti essenziali, si pone in dialogo fecondo con la produzione creativa.

Un rapido raffronto tra queste traduzioni e il corrispondente testo originale greco potrà essere utile per farsi un'idea intorno al *modus operandi* del giovane Recanatese.

Precisiamo innanzitutto che la complessa storia editoriale degli *Scherzi epigrammatici* è stata ricostruita, seguendo prospettive diverse, da Ermanno Carini che ha ritrovato l'opuscolo del 1816 custodito presso la biblioteca di Palazzo Leopardi e da Fabiana Cacciapuoti, autrice di uno studio filologico incentrata sulle carte napoletane. A questi studi e al commento di Franco D'Intino nel suo Leopardi, *Poeti greci e latini*, si rimanda per avere le coordinate di riferimento necessarie per una disamina accurata di queste traduzioni⁷.

Ricordiamo soltanto che i primi otto componimenti furono riuniti per la prima volta nel 1816 in un opuscolo pubblicato dalla tipografia Fratini in occasione delle nozze Santacroce-Torre, anche se l'autografo napoletano (B.XI, I), dal titolo *Scherzi epigrammatici*, reca la data 1814 ed è di particolare interesse in quanto presenta, per le prime sette poesie, il testo a fronte e alcune importanti note critiche⁸. Nel libretto edito per Fratini si ritrovano invece otto traduzioni leopardiane (da Giuliano Egizio, Musicio o Platone, Anacreonte, Teocrito, Saffo e due traduzioni poetiche firmate C.L., ad opera quindi del fratello Carlo, rispettivamente dal francese di Ferrand e dall'inglese di Mylady Montagu⁹. Il volume è anche corredato da alcuni disegni e motivi decorativi ad opera dello stesso Giacomo. Da questo libretto lo stesso

1817) in ID., *La genesi del «Canto Notturmo» e altri studi sul Leopardi*, Manfredi, Palermo 1967, pp. 11-80 e poi approfondita da Carini e altri studiosi.

⁷ LEOPARDI, *Opere di G. Leopardi: 16 novembre 1816, pubblicate: traduzione di diverse odi epigrammi e frammenti dal greco [...]*, a c. di E. CARINI, presentazione di F. FOSCHI, Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati 1989; F. CACCIAPUOTI, *Leopardi traduttore. Gli autografi napoletani delle poesie di Mosco e degli Scherzi epigrammatici*, in AA.VV., *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Macchiaroli, Napoli 1989.

⁸ I testi degli originali greci tradotti negli *Scherzi* sono stati pubblicati per la prima volta da T. SMERDEL nel suo contributo *Il primissimo Leopardi nella filologia classica dell'Ottocento*, in *Leopardi e l'Ottocento*. Atti del II convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1-4 ottobre 1967), Olschki, Firenze 1970, pp. 617-622.

⁹ Cfr. G. PETROCCHI, *Ferrand, Lady Montagu e i fratelli Leopardi*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, IV, tomo II, *Tra illuminismo e romanticismo*, Olschki, Firenze 1983, pp. 783-795.

Leopardi estrapolerà le sue traduzioni riunendole in *Otto scherzi poetici intorno ad Amore*, titolo che associa saldamente il motivo del *ludus* congiunto al tormento amoroso.

In genere, nella traduzione leopardiana, prevale un ampliamento rispetto al testo di partenza, come si può rilevare semplicemente dal computo dei versi dei singoli testi.

Le poesie sono titolate, variamente rimate e, nel sottotitolo, indicate, quasi tutte, come odi (termine che nell'etimo greco richiama la componente musicale presente anche nella parola *Canti*).

La prima ode di Giuliano Egizio narra di Eros 'annegato' in una coppa di vino e successivamente bevuto come se fosse un insetto caduto in un bicchiere:

Amore annegato

Mentre un serto vo tessendo,
trovo Amor tra i fiori ascosto,
e per l'ali stretto il prendo.
Invan s'agita il meschino;
vo' affogarlo, e già tuffato
lo tracanno entro del vino.
Fra le viscere serrato,
or s'affanna e scuote l'ali
il tiranno imprigionato¹⁰.

I due periodi del testo greco sono articolati in tre sequenze che accentuano il tono narrativo del componimento.

Il participio presente *πλέκων* del primo verso dell'ode di Giuliano Egizio è espresso con la perifrasi 'andare+gerundio', scelta che rende bene l'azione durativa del verbo greco, laddove per quanto riguarda gli aoristi presenti nel testo sono resi da Leopardi con il presente indicativo e in un caso col participio passato.

Nei primi tre versi si può notare come il traduttore opti per la forma «serto» (utilizzata tuttavia in molta poesia leopardiana) rispetto al più comune 'corona, ghirlanda' espresso dal sostantivo greco. Inoltre sostituisce lo specifico 'rose' col generico «fiori» e aggiunge a Eros l'implicito attributo «ascosto» per poi

¹⁰ Le citazioni dagli *Scherzi epigrammatici* sono tratte, salvo diversa indicazione da LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, cit.; per i testi greci di riferimento si rimanda al già citato SMERDEL, *Il primissimo Leopardi*, cit.

definirlo «imprigionato» e «tiranno». Viene invece trascurato il verbo onomatopico γαργαλίζει che reca in sé il significato di ‘stuzzicare’, ‘solleticare’.

Il numero complessivo dei verbi della poesia tradotta, in italiano è quasi raddoppiato in quanto Leopardi usa spesso una coppia di verbi per definire meglio l'azione: «stretto il prendo» per rendere κατασχών, «vo' affogarlo, e già tuffato», «or s'affanna e scuote l'ali». Inoltre è ravvisabile la presenza di una catena fonica allitterante tra la dentale /t/ e la liquida /r/ nella duplice combinazione /tr/ e /rt/.

Nel secondo epigramma, intitolato *Le minacce* e attribuito a Musicio o a Platone, i quattro versi dell'ode greca diventano otto e alcune scelte portano a esplicitare il tono minatorio di questi versi. Insieme alla minaccia si aggiunge l'azione del castigare; στωμύλα che ha attinenza con l'azione del parlare, è reso con «offese», non specificando se si tratti di ammonizioni verbali o meno. Inoltre il termine παιδάριον, diminutivo di παῖς e tradotto da Leopardi con fanciullo, è unito all'aggettivo «perfido», attribuzione estranea alla leziosità dell'ode, ma che stabilisce un legame con il «tiranno» del componimento precedente.

L'ode terza è la prima delle quattro attribuite ad Anacreonte, s'intitola *Amor prigioniero* ed è collegata da Leopardi alla sua prima traduzione di Mosco, *Amor fuggitivo* con cui infatti condivide molti tratti semantici comuni: al verso 19 della versione da Mosco, ad esempio, si legge «d'ali vestito, come augel saltella».

Anche nella traduzione di questa poesia si riscontrano alcuni ampliamenti e modifiche: Eros è reso con la perifrasi «il Nume arciero», le corone diventano «lacci rosei», l'evocazione di Venere è resa con l'accusativo di relazione «mesta il ciglio», così come vi sono altri attributi aggiunti: Eros è «incauto», dovendo tradurre l'indefinito τις si assiste all'inserzione dell'aggettivo «cortese» e così via.

L'ode quarta, più lunga delle altre, racconta la storia di un amorino di cera e la traduzione presenta un andamento molto vario, contraddistinto da cambiamenti di modo e tempo: il participio aoristo παραστάς è esplicitato con un indicativo presente; l'azione del dire è triplicata dalla successione dei verbi «chiedo», «dico», «dimmi»; l'interrogativa indiretta greca diventa diretta in italiano, il verso 8 viene omesso nella traduzione e soprattutto l'espressione di sole due parole θέλω συνοικεῖν è tradotta da Leopardi con la frase: «Con Amor l'albergo, il tetto / più comuni aver non vò» (vv. 15-16) che espande l'idea del verbo συνοικέω di 'abitare insieme a'. In altri casi si assiste al consueto sdoppiamento dei verbi per cui troviamo coppie verbali come 'accendere' e 'infiammare' o 'condannare e struggere'. Si conferma la tecnica

di arricchimento del testo con l'aggettivazione per cui l'amorino è «caro», il narratore «bramoso», il venditore «amico». Ancora più pregnante risulta il fatto che la figura dell'amorino di cera è resa con «immagin» (v. 8), «idolo» (v. 11), «immagine» (v. 18), anche se i corrispondenti termini in greco non hanno esattamente lo stesso significato in quanto nel primo caso il participio greco richiama l'idea della costruzione, della fabbricazione, idolo non trova un corrispondente in greco e per l'ultima occorrenza riferibile al verso 18 della traduzione la parola greca è σύνευρον, letteralmente 'compagno di letto'.

L'ode quinta di Anacreonte, «una delle più leggiadre» secondo il giudizio di Leopardi che la traduce «a foggia di madrigale», permette al poeta di accostarsi alla tematica onirica¹¹, variamente modulata nel corso della sua produzione:

Il sogno

Sognai che d'ali armato
Correa veloce e franco:
Amor, di piombo il vago piè gravato,
m'insegue, ed in un punto
m'incalza... e già m'è presso... ah! m'ha raggiunto.
Or che mi addita il sogno? Ah forse ch'io
fra molti amori avvolto,
m'agitai, fransi i lacci, alfin disciolto
spiegai libero il volo;
ma come uscir non so da questo solo.

Rispetto al testo greco, Leopardi riesce bene, ancora una volta, a conferire movimento al testo, esprimendo attraverso le parole l'inseguimento di Amore e l'angoscia provata dall'io lirico (presente attraverso i pronomi personali ripetuti anaforicamente nella forma *m'*). In questa poesia si intrecciano i due campi semantici attorno a cui ruota questo canzoniere: da una parte il desiderio di libertà e dall'altro i vincoli propri di ogni relazione amorosa. Nella prima parte vi è il racconto del sogno, nella seconda è ravvisabile un tentativo di interpretazione di esso («Or che m'addita il sogno?», v. 6). Il poeta greco racconta di aver sognato di correre velocemente, aiutato dalle ali che portava sulle spalle, ma di essere successivamente stato fermato da Amore. La spiegazione che egli riesce a dare di questo sogno si ricollega alla sua esperienza quotidiana che lo ha visto più volte protagonista 'illeso' di vari amori, dai

¹¹ Ho già affrontato la tematica onirica tra poesia e traduzione nell'*Introduzione* a G. SAVOCA - N. PRIMO, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi*, Olschki, Firenze 2003, pp. XIX-LXIV.

quali si è sempre liberato. Solo quest'ultimo però lo ha preso talmente tanto da farlo rimanere addirittura incatenato: il sogno gli indicherebbe così il suo nuovo stato di dipendenza amorosa.

Anche a livello lessicale è possibile rilevare l'insistenza con cui si fa riferimento alle limitazioni imposte dall'amore. Basti pensare all'espressione del verso 3 «Amor di piombo, il vago piè gravato», presente pure nell'originale, che riesce ad esprimere l'idea di lentezza e di pesantezza propria di una concezione in cui l'amore è considerato un peso opprimente che conduce l'interessato a uno stato di schiavitù interiore. Rispetto all'originale greco, vi è però una maggiore ricchezza della struttura verbale connessa con le azioni di Amore personificato. Mentre Anacreonte descrive l'inseguimento di Eros con estrema precisione e con conseguente parsimonia di espressioni verbali (Ἔδισκε εἰ κίχωνεν 'inseguiva e raggiungeva', entrambi coniugati all'imperfetto, tempo tipico del racconto), nel testo di Leopardi i verbi diventano quattro e sono coniugati al tempo presente: «M'insegue, ed in un punto / m'incalza... e già m'è presso... ah! m'ha raggiunto» (vv. 4-5). In questo modo il poeta, tramite la *climax* angosciante della successione verbale, scandita dalle pause dei puntini di sospensione, riesce a comunicare anche al lettore la sensazione provata. Anche nello *Zibaldone* Leopardi rielaborerà in forma teorica quanto aveva già potuto constatare traducendo l'epigramma anacreonteo:

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in un certo modo e v'apre come il respiro e il cuore di una certa allegria, ma prima a che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità e distinguere perché vi sentivate così refrigerato, già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che a quella sensazione indefinibile e quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche, quell'arietta per così dire è fuggita, e appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi (*Zib.* 31).

E ancora:

Il piacere delle odi di Anacreonte è tanto fuggitivo, e così ribelle a ogni analisi, che per gustarlo, bisogna espressamente leggerle con una certa rapidità, e con poca o ben leggera attenzione. Chi le legge posatamente, chi si ferma sulle parti, chi esamina, chi attende, non vede nessuna bellezza non sente nessun

piacere [...] Il piacere non risulta che dall'insieme, dall'impressione improvvisa e indefinibile dell'intero (*Zib.* 4177, Bologna, 22 aprile 1826).

Se dunque Anacreonte scrive solo 'sognavo di correre' (Ἐδόκουν ὄναρ τροχάξειν), Leopardi aggiunge «veloce e franco» (v. 2): in questo modo è forse come se catturasse le immagini, entro la rete semantica del testo, che così non sfuggono come nei versi di Anacreonte. Anche nei versi 7-9 del testo leopardiano il rapido cenno del poeta di sottrarsi ai precedenti amori diventa «M'agitai, fransi i lacci, alfine disciolto, spiegai libero il volo» che ben descrive il faticoso processo che porta alla liberazione dai vincoli dell'amore. Importante è sottolineare che il motivo del volo non è presente nell'originale e riprende semmai il motivo iniziale dell'io lirico «d'ali armato».

Tematiche presenti anche nelle traduzioni anacreontee *Amore prigioniero*, *Amore di cera*, *Amore ferito*. In questo caso abbiamo l'aggiunta del motivo onirico che si ripresenterà, non solo in altre traduzioni (come l'*Idillio II* di Mosco, *Europa*), ma anche nella poesia *Il sogno*, nell'operetta *La storia del genere umano* ecc.

Nell'ode sesta, l'ultima di quelle attribuita ad Anacreonte, prevale il tono leggero e ridente. I fiori del verso 1 diventano leggiadri e sono ripetuti anche al verso 3 mentre l'ape è definita «irritato verme».

Insieme alle scelte di traduzione già riscontrate per gli altri testi, come il suggestivo sdoppiamento del participio aoristo δραμών ('correre') con i due indicativi presenti «corre [...] e vola» (significativa è proprio l'inserzione del motivo del volo tanto caro a Leopardi), scegliamo invece di soffermarci su scelte di segno opposto. Ad esempio, ai versi 8 e 9 della traduzione, Leopardi semplifica le coppie di verbi, sostituendo i tre verbi greci soltanto con «moro».

La similarità di argomento con l'ode precedente motiva la continuità nelle scelte della settima traduzione degli *Scherzi* tratta da versi attribuiti a Teocrito: la figura di Eros che si reca da Venere è intensificata dai tratti patemici delle lacrime e dal rifugiarsi del figlio nel grembo della madre per cui il termine ὀδῶνά, che esprime la sofferenza fisica, diventa «la man che brucia».

Alla fine del componimento il dolore definito «inusitato» arrecato dalla puntura dell'ape è ampliato dall'aggiunta del motivo del «pungolo» che l'ape «improvvisa» provoca «fitto» nella mano, il dito «roseo» è accostato all'«animal» «debole» e «picciolo». Infine quale conferma della continuità stabilita da Leopardi tra un'ode e l'altra vi è l'inserzione del v. 16 («Ahi, dice, io vengo men») assente nel testo greco, ma ricavato dall'ode precedente.

Segue la celeberrima trasposizione dell'ode di Saffo¹², una delle più tradotte tra le poesie della poetessa di Lesbo, basti pensare alle celebri versioni di Foscolo e di Quasimodo. Per Leopardi questo frammento è «bellissimo, e al primo istante, fa nell'anima del Leggitore sensibile una impressione tutta nuova che lo diletta e l'incanta»¹³.

Se già nelle precedenti odi, era privilegiato l'aspetto doloroso dell'amore, qui la delusione d'amore appare emblematicizzata. I quattro versi del testo greco diventano otto nella traduzione:

La impazienza

Oscuro è il ciel: nell'onde
La luna già s'asconde,
e in seno al mar le Pleiadi
già discendendo van.
È mezzanotte, e l'ora
Passa frattanto, e sola
Qui sulle piume ancora
Veglio ed attendo invan.

L'elemento equoreo costituisce un'inserzione tutta leopardiana nella prima quartina che si snoda appunto entro una suggestiva cornice marina, non presente nel testo originario e resa con l'immagine della luna che tramonta «in seno al mar» e con il sostantivo «onde» a chiusura del primo verso in rima con «s'asconde» che reca in sé tracce dello stesso significante. Assistiamo al consueto sdoppiamento del verbo *κατεύδω*, qui «veglio e attendo». In questo caso appare nitidamente il valore di mediazione compiuto dalle altre traduzioni probabilmente consultate da Leopardi, in particolare da quella del De Rogati con la «luna in grembo al mar» però mentre il De Rogati insiste sul motivo dell'amante perfido («senza sperare pietà») e Broglio d'Ajano amplifica ulteriormente questo effetto («non viene ancora / spergiuro, immemore di sua parola...»), Leopardi riesce, pur nell'ampliamento, a mantenere la levità dei versi della poetessa greca che egli stesso definiva bellissimi e tali da suscitare nel lettore «un'impressione tutta nuova che lo diletta e lo incanta». Non a caso le suggestioni di questa lirica appaiono più evidenti rispetto alle altre

¹² Cfr. G. LONARDI, *Loro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2005 (in particolare i capitoli 2, 3, 4) e G. POLICASTRO, «...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese, in <http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/auctor%20policastro.pdf>

¹³ LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, cit., p. 22.

traduzioni, non solo in riferimento all'*Ultimo canto di Saffo*, quanto soprattutto a *La sera del dì di festa* che presenta il motivo dell'insonnia d'amore reso con un'espressione simile:

Qui sulle piume ancora /veglio ed attendo invan (traduzione da Saffo)
Io doloroso in veglia, / premea le piume (v. 42-43 *Sera del dì di festa*)

Nell'autografo C.L. XI, 6 vi sono altre due traduzioni, da ritenersi appena successive a quelle sinora prese in esame: *La bufera* e *Il pesce sacro*. Ricordiamo la prima in cui il testo di partenza è un'ode in strofe alcaiche, attribuita ad Alceo. La traduzione è costituita da due quartine di settenari, ottonari e senari:

Freme di fuori il vento
Oscuro è l'aere, e piove
Gelaro i fiumi, e Giove
Gran turbin ci mandò.

Orsù fa freddo; al fuoco
Tutti sediam vicino,
tu reca legna, e il vino
mesci che bever vo'.

In essa si descrive un tipico scenario invernale nella prima strofe, mentre nella seconda vi è descritta una riunione tra amici riuniti a bere vicino al fuoco. Il motivo simposiaco si pone, in questo caso, quasi come un baluardo alle insidie della Natura, ribaltando, per certi versi il frammento di Saffo immediatamente precedente nella successione degli *Scherzi* in cui al notturno stellato fa da contraltare l'inquietudine provata dalla donna rimasta sola.

L'andamento paratattico del frammento greco è mantenuto nella trasposizione italiana, ma vi sono delle significative amplificazioni: tutto il verso 1 della traduzione, con il vento che ulula, manca in greco, ed è aggiunta anche l'immagine del cielo oscuro ed è solo dal secondo emistichio del verso 2 alla fine della quartina che abbiamo la traduzione letterale dei primi due versi del testo originale.

Da questa rapida analisi delle traduzioni inserite tra gli *Scherzi* emerge come il frequente ampliamento sintattico e lessicale si semantizzi in quanto Leopardi tende a definire e/o precisare quanto scritto nel testo greco, a volte aggiungendo temi e immagini, privi di riscontri nel testo di partenza. In alcuni casi il giovane Giacomo sceglie diversi traducenti per rendere il medesimo

lemma, come nel caso del sostantivo μελιττα che viene tradotto nell'ode sesta con ape, mentre nell'ode settima con pecchia.

Questo tipo di intervento accentua le affinità tra un componimento e un altro. Pur trattandosi, infatti, di un'antologia composta da liriche di autori diversi, leggendo le traduzioni sembrano invece scritte dallo stesso autore, in quanto le scelte del traduttore portano a omogeneizzare le differenze, ulteriormente livellate dalla patina arcadica caratterizzante questi componimenti¹⁴.

Traduzione come scrittura poetica

Se dall'analisi testuale emerge un serrato confronto con l'originale greco e insieme un dialogo con gli altri traduttori, provando a considerare le traduzioni 'autonomamente', in quanto esse stesse costituiscono come ha ben spiegato Vegliante una scrittura «entre deux»¹⁵, è possibile enucleare alcune dominanti testuali destinate a riverberarsi fecondamente sul resto della produzione letteraria di Giacomo Leopardi, ancora esordiente all'epoca degli *Scherzi*.

Possiamo dire intanto che già da una lettura d'insieme e soprattutto continua di queste traduzioni, si ricava l'impressione di un piccolo canzoniere amoroso coeso e che rivela una scelta dei componimenti, e del loro ordinamento, sicuramente non causale. Alcuni motivi come quello della sofferenza d'amore, espressa attraverso le ricorrenti immagini della prigionia o della ferita d'amore e ancora del volo, si richiamano da un testo all'altro. Tanta poesia leopardiana può d'altronde essere compresa solo attraverso la fenomenologia della prigione che diventa quasi una struttura psichica del poeta, che in casa si sente un prigioniero e tende a evadere, ma quando può allontanarsi dalla sua odiosamata Recanati non è capace di vivere. Questi dati biografici si trasferiscono nelle sue poesie in cui spesso il 'poetico' è dato da un ostacolo, come nel celeberrimo caso della siepe de *L'Infinito*, o da un altro tipo di diaframma tra lui e il mondo, come le finestre da cui avviene la contemplazione della vita

¹⁴ Negli Atti del Convegno del Centro Nazionale di Studi leopardiani, *Leopardi e il Settecento* (Olschki, Firenze 1964) sono contenuti molti riferimenti a Leopardi e l'*Arcadia*.

¹⁵ J.C. VEGLIANTE, *D'écrire la traduction*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1996. La traduzione poetica è considerata come un genere testuale a sé stante anche da A. PRETE, nel suo *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011 in cui il discorso teorico è continuamente intessuto di riferimenti alle riflessioni leopardiane sul tradurre. Simile è la prospettiva adottata da F. NASI, *Le maschere di Leopardi e l'esperienza del tradurre*, in «Studi e problemi di critica testuale», 75, 2007, pp. 117-139.

del borgo (come dai «veroni del paterno ostel» in *A Silvia* o negli altri scenari offerti nelle *Ricordanze*, nel *Sabato del villaggio* ecc.).

La rete interna dei rimandi tende allo stesso tempo ad aprirsi all'esterno, per cui la traduzione matura innanzitutto dialogando con altre versioni, in primo luogo con quelle di Mosco come molti commentatori, ma in certi casi anche lo stesso Leopardi, hanno messo in luce, considerandole parte di un progetto unitario. Infatti la terza ode *Amore prigioniero* richiama il contenuto e le movenze dell'*Amore fuggitivo* di Mosco, basti pensare al motivo del «premio» concesso da Venere come ricompensa, ma anche alla tematica della pesca presente sia ne *Il pesce sacro* che nell'idillio V di Mosco; al sogno dell'ode V di Anacreonte e ai sogni degli idilli secondo e quarto di Mosco.

Leopardi, in questa fase, dialoga anche con altre prove di traduzioni compiute poco prima, come quelle delle odi di Orazio tradotte negli anni 1809-10. Non a caso quale esergo di questo florilegio di poesie dal greco ritroviamo riportata una frase oraziana: «*Exemplaria graeca*» e chiamando odi molte delle poesie tradotte negli *Scherzi* di fatto crea un collegamento con l'esperienza delle traduzioni dei primi due libri delle *Odi* di Orazio. Inoltre, nelle annotazioni alla traduzione del nono componimento, intitolato *La bufera*, Leopardi crea esplicitamente un legame con il poeta di età augustea, dicendo che il testo greco si può a tutti gli effetti ritenere un'imitazione della nona ode di Orazio (libro I), tradotta appunto da Leopardi tra i dieci e gli undici anni, in cui si assiste alla descrizione di uno scenario di gelo invernale, tema questo che, pur non essendo prevalente nella scrittura del Recanatese, è tuttavia abbastanza significativamente rappresentato specie in relazione alle intemperie atmosferiche (*La tempesta*; *La quiete dopo la tempesta*...). Tra le scelte che maggiormente suggeriscono una nuova lettura della produzione leopardiana vi sono quelle che insistono sulle sue tonalità 'glaciali', i cui contorni sono ben stati delineati da Philippe Jaccottet e poi ripercorsi da altri poeti-traduttori francesi attraverso il campo semantico della neve¹⁶.

Del resto la stessa poesia leopardiana contiene nella sua scrittura queste tinte 'fredde' che si intrecciano proficuamente alle «vie dorate» e ad altri squarci paesistici di segno opposto.

Già in *Alla Primavera, o delle favole antiche*, Leopardi si sofferma sul passaggio, ben lumeggiato da molti traduttori francesi, dalla stagione invernale a quella primaverile che corrisponde a un progressivo disgelo del suo

¹⁶ Sull'ipotesi di una rilettura critica 'nivale' di Leopardi operata da molti letterati francesi, mi sia consentito il rimando al volume PRIMO, «*Al chiaror delle nevi*». *Poeti-traduttori francesi di Giacomo Leopardi a confronto*, Milella, Lecce 2012.

stesso «gelido cuore»; e ancora in molti altri scritti abbondano le immagini appartenenti al campo semantico del freddo: «di neve orrido mar» (*Sopra il monumento di Dante*, v. 158); «Con sua *fredda* mano / lo [il cuore] strinse la sciaura, e *in ghiaccio* è volto / nel fior degli anni» (*La vita solitaria*, vv. 41-43); «l'ombra / della *gelida* morte» (*Ultimo canto di Saffo*, v. 68); «il dolce canto / non valse a consolarti o a sciore il *gelo* / onde l'alma t'avean, ch'era sì calda, / cinta l'odio» (*Ad Angelo Mai*, vv. 124-127); «e con la mano / la *fredda* morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano» (*A Silvia*, vv. 61-63); e ancora l'Islandese del celebre dialogo delle *Operette Morali* fa riferimento a un «gran carico della neve» e nelle lettere, spesso così si esprime Leopardi: «quest'anima *assiderata e rabbrivita*» (*Lettera a Pietro Giordani*, 17 dicembre 1819); «ho l'animo così *agghiacciato e appassito* dalla continua infelicità» (*Lettera a Pietro Brighenti*, 28 agosto 1820).

La trasparenza cristallina del ghiaccio e il bianco della neve sembrano poi incarnarsi in vari passaggi della poesia leopardiana dal «vecchierel canuto e bianco» del *Canto notturno* sino alle sentenze conclusive del *Tramonto della luna* («tosto vedrete il cielo / imbiancar nuovamente, e sorger l'alba»).

Il dialogo tra traduttori, dopo ovviamente quello instaurato in primo luogo con gli autori come Pagnini, De Rogati ecc. che si erano direttamente misurati con gli stessi testi, prosegue anche col fratello Carlo, autore di altre due versioni che corredano questa piccola raccolta di componimenti amorosi.

Analogamente un'altra anticipazione di tematiche può essere riscontrata, tra gli scritti puerili leopardiani che annoverano motivi simili a quelli poi sviluppati e conosciuti attraverso gli epigrammi tradotti. Ad esempio è del 1810 un'*Anacreontica* in cui appare il motivo dei lacci qui «ferrei» (v. 69) e soprattutto si individua la propensione del giovanissimo poeta di Recanati verso Anacreonte e le imitazioni successive che tanta incidenza avranno su tutta la sua scrittura¹⁷.

Per quanto riguarda invece le irradiazioni delle traduzioni sulla scrittura poetica leopardiana, scegliamo di soffermarci, seguendo un ordinamento cronologico, sull'ode *I In Amorem* facente parte delle *Odae Adespotae* databile al 1816, in cui ritroviamo Amore avvolto in rosei lacci (Δεσμοῖσιν ροδῖνοισιν / *roseis vinculis*). Si tratta, com'è noto, di due odi anacreontiche presentate come dei rifacimenti di epoca umanistica. L'ode descrive Amore addormentato e avvinto tra lacci rosei che però il fanciullo, una volta svegliatosi, riesce a

¹⁷ Cfr. D'INTINO, *Il gusto dell'altro: la traduzione come esperienza straniera in Leopardi*, in A. FOLIN (a c. di), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 147-158.

spezzare. Tra i vari componimenti non si può pertanto non pensare all'Amore prigioniero, così finemente ritratto da Leopardi nella sua traduzione degli *Scherzi*. Con gli esempi sinora fatti, ci muoviamo comunque sempre nel campo della traduzione, sia essa autentica o apocrifa.

Ma naturalmente l'influsso di queste traduzioni va ben oltre e approda senz'altro nei *Canti*. A nostro giudizio la poesia che meglio sintetizza quanto assimilato dal giovane traduttore con il suo dono di nozze, rielaborando alcuni spunti tratti da quelle odi giovanili, è la poesia del 1817 *Il primo amore* che vogliamo considerare una sintesi, almeno a livello tematico e lessicale, dell'esperienza degli *Scherzi*. Già in occasione dei suoi primi tormenti amorosi, il poeta di Recanati aveva intuito una verità assai amara: «Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia» (v. 3)

La stessa scelta della terza rima crea un effetto musicale analogo a quello del piccolo *corpus* tradotto e ritroviamo il motivo della «battaglia d'amor», già presente nel v. 4 de *Le minacce* («d'armi rivesto Amore») che potrebbe naturalmente richiamare anche tanta alta tradizione letteraria (basti pensare all'«amore armato» del duello tassiano di Tancredi e Clorinda, ma ancor prima a Ovidio e Petrarca), la compresenza ossimorica di dolore e «desio», oltre allo stilema «in su le piume» che, presente già nella trasposizione dei versi di Saffo, sarà ben sviluppato ne *La sera del dì di festa* la cui conclusione ripropone quell'effetto di solitudine dell'io lirico e di insonnia causata da un tormento amoroso.

Nell'*Elegia II* il poeta, profondamente prostrato per la partenza della donna amata, arriva a desiderare che il suo stato di sofferenza sia soltanto un sogno e che il dolore possa sparire al suo risveglio. L'angoscia lo spinge a dire: «Amore, io ti credetti assai men duro» (v. 28) e poi «Teco, Amor combatto» (v. 33). Ritorna cioè l'idea dell'amore come una sorta di battaglia che porta l'uomo a soccombere, così come Anacreonte ne *Il sogno* si sforzava, senza riuscirci, di liberarsi dai vincoli amorosi in cui era rimasto avviluppato. Tutta la scrittura leopardiana non fa del resto che confermare un atteggiamento contraddittorio nei confronti dell'amore: se da un lato il poeta era portato a desiderare l'amore, dall'altro temeva di rimanervi intrappolato e di distruggere nella concretezza dell'affetto vissuto l'intensa spiritualità in cui lo aveva avvolto.

Inoltre a Leopardi dovette piacere il fatto che nel *sogno* anacreonteo l'esperienza sentimentale fosse vissuto in sogno, se pensiamo che nel cantore di Silvia l'amore è confinato appunto nella dimensione onirica o in quella poetica.

Altri sono naturalmente i riscontri individuabili nei *Canti*. Come, ad esempio, ne *La vita solitaria* in cui al v. 40 leggiamo «Amore... volasti dal petto mio» che riprende uno dei motivi più ricorrenti negli *Scherzi* che è proprio

quello del volo, centrale nella fantasia metamorfica del *Canto Notturmo* («forse se avess'io l'ale») e nell'operetta *Elogio degli uccelli*¹⁸.

Per ogni ode tradotta sono comunque individuabili delle parole (e non termini per dirla con Leopardi) che anticipano il poeta maturo. Il motivo della tessitura, suggerito nel primo componimento, ad esempio, rivive con *A Silvia*, il «venditor» del componimento *L'amore di cera* per certi aspetti precorre *Il venditore d'almanacchi e di un passeggiare* ecc.

La traduzione da Saffo influenza variamente la poesia dei *Canti*, basti pensare alla cantica dell'*Appressamento della morte* (soprattutto la parte inserita tra i *Canti* nel frammento XXXIX), ad *Aspasia*, all'*Elegia II* che, oltre a quelle già ricordate, affrontano il tema della sofferenza d'amore.

Infatti nel frammento XXXIX al verso 13 e al verso 45 si ritrova l'immagine marina; nel verso 28 «ecco turbar la notte e farsi oscura» riprende il primo emistichio del verso 1 della traduzione di Saffo con la rappresentazione dell'oscurità notturna, mentre al verso 25 è ripetuta la stessa immagine dei versi 5-6 in cui ci si sofferma sul fluire del tempo.

In *Aspasia* al verso 108 si ritrovano echi della traduzione giovanile «notte senza stelle a mezzo il verno» che corrisponde alla situazione di notte profonda descritta da Saffo in cui anche le Pleiadi sono tramontate, mentre al verso 42 ritorna il motivo dell'insonnia amorosa («ch'egli era spento, io doloroso, in veglia»).

Anche se si tratta di legami più labili è possibile anche individuare la suggestione di qualche stilema, soprattutto quando posto in clausola, che dalle traduzioni giunge alla poesia dei *Canti*.

Si pensi all'ode sull'Amore di cera che al verso 23 presenta la clausola «appoco appoco» e la si confronti con il verso 117 di *All'Italia* («A poco a poco vinti dalle piaghe»), il verso 45 de *La sera del dì di festa* («Lontanando morire a poco a poco») e il verso 15 del canto XXXVII del 1819 («Si spegnea annerando a poco a poco») o ancora al verso 35 del canto XXXIX («E salir su per l'aria a poco, a poco»).

Un altro sintagma che approda ai *Canti* proviene dalla traduzione dell'ode quinta: si tratta di «non so» che si ritrova internamente al verso 10.

Lo ritroviamo nei *Canti* in questi luoghi:

¹⁸ Cfr. P. POSSIEDI, *Anacreon as an Emblem in Leopardi's «Praise of the Birds»*, in *Giacomo Leopardi. Estetica e poesia*, Atti del Convegno «Giacomo Leopardi: Aesthetics and Poetry» Loyola University (Chicago, 18-19 ottobre 1991), a c. di E. SPECIALE, Longo, Ravenna 1992, pp. 101-117.

Il primo documento teorico in proposito è il *Discorso sopra Mosco*, composto nel 1815. Nel passaggio centrale di questo saggio, Leopardi si sofferma su Anacreonte, ampiamente tradotto nel quadernetto degli *Scherzi epigrammatici* che di fatto avevano sancito la sua ‘scoperta’ dei poeti greci, definendolo «il vero esemplare dell’antica semplicità». Al binomio antichità e semplicità (la natura) si contrappone la corruzione prodotta nel tempo dalla civiltà e dall’arte, per cui entro questa dicotomia, per molti aspetti di ascendenza arcadica e classicheggiante, si esplicano alcuni noti giudizi di valore leopardiani (così come nel trattato pseudolonginiano troviamo molti riferimenti ad autori della letteratura greca da Omero a Saffo...). Mosco rappresenta un punto di equilibrio tra la ricerca del naturale (mancante invece in Teocrito, definito del *Discorso* come poeta semplice, ma anche «rozzo») e la sua grazia compatibili con il gusto arcadico, un poeta insomma «civilizzato, ma non corrotto».

Il semplice compare ancora in riferimento all’ode XL di Anacreonte *Amore ferito* («lo stile semplicissimo è in tutto adattato all’argomento»²⁰) e nel *Preambolo* alla *Titanomachia* di Esiodo («la terribilità semplicissima di questo luogo»²¹) sino ad essere considerato autentico traguardo e non punto di partenza di chi scrive nelle riflessioni zibaldoniane, traguardo da raggiungere – paradossalmente – mediante *espresso artificio* e che deve essere esteso all’opera intera:

Perocché la semplicità e la chiarezza sono parti così fondamentali ed essenziali della bellezza e bontà degli scritti, ch’elle debbono essere continue, né mai per niuna ragione (se non per ischerzo o cosa tale) elle non debbono essere intermesse, né mancare a veruna, benché piccola parte del componimento. (*Zib.* 3049).

Entro queste precise dichiarazioni di poetica possiamo anche porre i giudizi leopardiani sull’anonimo autore del *Moretum*, considerato «vero esemplare dell’antica semplicità», un poeta che alla solennità virgiliana sostituisce una fine ironia e alla grazia di Mosco, una lineare essenzialità.

Non si può non ricordare come tutti gli *Scherzi* abbiano un forte impatto ritmico che conferisce al testo una grazia particolare, una galleria di immagini giocose e fanciullesche in cui anche il dolore e la sofferenza viene stemperato dalla levità dei testi. Linguaggio e moduli metrici sono arcadici e questo rende uniforme testi tra loro molto diversi l’un l’altro: si tratta di un aspetto rivelatore della poetica traduttoria adottata da Leopardi in quel periodo,

²⁰ *Ibidem*.

²¹ LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 445.

mirante a privilegiare l'omogeneità generale del gruppo di componimenti scelti, piuttosto che a cogliere le differenze tra essi.

Specie nelle traduzioni poetiche avviene sovente che il Recanatese in presenza di alcune nuclei di significazione particolarmente 'poetici' presenti nel testo di partenza, intervenga, nella sua versione, con originali scarti e variazioni, producendo dei riverberi di questi scritti tradotti anche nelle sue opere future, come avviene con testi riconducibili all'area semantica dell'infinito, del dolore, del canto.

Rispetto ai modelli classici con cui confrontarsi di volta in volta negli *Scherzi*, la scrittura leopardiana si pone come riscrittura, tendendo spesso a una rappresentazione più affettiva, coloristica e dinamica rispetto al modello. Leopardi si trova d'altronde in una fase di incessante ricerca espressiva, già orientata verso la definizione dei suoi confini, ma ancora aperta ad esperimenti e prove. La tendenza prevalente del poeta di Recanati sembra essere quella di temperare la regola con la libertà, dando ai testi di partenza un valore poetico, oltre che filologico, e soprattutto considerandoli non esterni al testo, ma interni alla sua stessa esperienza poetica.

E così quel percorso di traduzione e poesia cominciato nel lontano 1814 con a fianco il fratello Carlo, a sua volta autore di due traduzioni, e marcato dalla presenza dominante di Anacreonte, vira verso tonalità affettive e si può idealmente concludere con una lettera scritta al fratello Pierfrancesco il 6 ottobre 1826 («Se l'Anacreonte vi piace, tenetelo; e giacché credete meglio che ve lo regali, ve lo regalo, ma con patto che lo leggiate, e che lo custodiate bene, perché voglio rileggerlo anch'io se me lo permettete»), in cui Giacomo gli regala il suo volume del poeta di Teo, con l'invito a leggerlo e custodirlo con cura, quasi a voler porre una continuità tra lui e il fratello, allora tredicenne, nel segno dei classici e della poesia²².

²² ID., *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. DAMIANI, Mondadori, Milano 2006, p. 703.

Carlo Santoli

CROMATISMI VISIVI E TONALITÀ MUSICALI NEI VERSI
DI CARDUCCI, CAMPANA, REBORA

Memoria, nostalgia, tempo e stato d'animo strutturano il dettato poetico carducciano: il verso risuona di una musica lontana, in un "continuum" ritmico di immagini e figure. Il paesaggio si inverte nella parola, che il poeta riesce a scolpire con potente efficacia rappresentativa, creando una meravigliosa "fabula" scenica. Sono quadri e scorci paesistici che raffigurano una natura sempre suggestiva con toccanti accordi musicali e tonalità impressionistiche, intrise a volte di particolari uggioli e melanconici. L'opera poetica si traduce in una "dipintura" di intensa forza comunicativa tra memoria storico-autobiografica e sentimento nostalgico. Emerge la ricerca di una espressività nuova, che non deroga all'eleganza classica o ad un lezioso decorativismo stilistico, ma rivela un timbro più vibrante, in cui palpitano ricordi del passato e visioni campestri o alpine con un riferimento iconografico a *Alpe di maggio* di Giovanni Segantini.¹ La scrittura si dispiega su motivi fonici e allusivi, espressa in costanti effetti contrappuntistici.

Tutta la poesia del Carducci è sfiorata da questo trascolorare di luminosità intense e di vaporose penombre [...].²

Il testo si colora infatti di simboli di un mondo agreste, bucolico, semplice e sano, tutto conchiuso in una varietà di moduli elegiaci. Ne è significativo, nel suo assunto figurativo, il componimento *Il bove*, di là da una convenzionale costruzione bozzettistica, permeato di echi pittorici che sembrano rimandare all'arte di Giovanni Fattori (*Riposo in Maremma*), elementi e simboli che orga-

¹ MARIO TROPEA, *Carducci e le arti figurative*, in AA.VV., *Letteratura italiana e Arti figurative*, II, Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di Antonio Franceschetti, Olschki, Firenze 1988, pp. 871-885.

² GIOVANNI GETTO, *Introduzione*, a GIOSUE CARDUCCI, *Poesie*, BUR, Milano 2001, p. 37.

nizzano il registro linguistico in «un mosaico luccicante di preziose tessere».³ Non sempre però la poesia è “serena” e solenne, rappresentazione di sane e vigorose immagini di vita, molto spesso diviene invece canto di dolore, scandito da funebri ricordanze familiari: il dolore di un padre, che, al rinverdire di un melograno nella celebre ode: *Pianto antico*, rievoca con accorata nostalgia il suo amato figlio defunto. È una profonda visione pessimistica, in cui si iscrive il contrasto tra vita e morte insieme con l’inesorabile dissolvimento di ogni gioia nell’orto ormai “muto” e “solingo”. Percorsi semantici antitetici disegnano una trama di archetipi e significati referenziali.⁴ Talvolta il testo scaturisce dalla contemplazione di un quadro, che non è quello delle magnanime gesta storiche o delle meravigliose marine o ancora delle altere visioni alpine, ma quello di una realtà viva e presente, soffuso di un’alta melanconia: la melanconia dell’anima del poeta, che reca il senso di ciò che per sempre si è spento, della vanità dell’esistenza e degli umani travagli, come nella mirabile lirica: *San Martino*, in cui, pur nella sua brevità, si raffigura un mondo incantevole. Con «serrata pittura e [...] immediata evidenza»,⁵ segni di un grande artista sovrano della divina potenza della parola, ci colpisce a vivi colori un paesaggio autunnale con uno sfondo pervaso di melanconia che suole dominare negli uomini e nelle cose in questa stagione che rende una così viva immagine del triste morire.

La nebbia a gl’irti colli
Piovigginando sale,
E sotto il maestrale
Urla e biancheggia il mar.⁶

³ *Ivi*, p. 27.

⁴ «La negazione della luce e del calore rappresenta, a livello figurativo, la condizione della morte, la catabasi nella “terra”, materialisticamente determinata come separazione dalla fonte vitale, il calore e la luce della natura (“giugno”), del “sole”. E ancora, come i verbi “rinverdire” e “ristorare” attestano la polarità euforica del vitalismo naturalistico, così l’interruzione (e la privazione) di un rapporto positivo con la realtà è, al polo disforico, mancanza di gioia (“né il sol più ti rallegra”) e di amore (e si veda come l’impotenza disperata del padre si aggiunga e si sovrapponga a una cessazione di rapporti vitali naturali)» (ANGELO MARCHESE, *L’officina della poesia*, Mondadori, Milano 1985, pp. 196-199 e note).

⁵ ENRICO THOVEZ, *La secrezione mucosa*, in ID., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Ricciardi, Napoli 1911, p. 76.

⁶ Vv. 1-4, cfr. CARDUCCI, *Poesie*, cit., p. 170.

La strofe restituisce una vivace scena autunnale, a cui fa seguito l'immagine di un borgo, non più armonioso e risonante di briose voci, ma quieto e morto, confortato soltanto dall'odore del vino, che rallegra i cuori.

Nei versi conclusivi la visione si amplia per rappresentare un vasto lembo di cielo non terso e sereno, ma muto, percorso da rossastre nubi, in cui spazia lo sguardo del cacciatore rivolto a osservare stormi di uccelli neri, emigranti lontani, simili a quei mesti pensieri di nostalgico rimpianto per ciò che tristemente è trapassato e perduto. La poesia assume una identità cromatica più tenue, come nel componimento *Visione*, in cui una luminosità diffusa e un pacato svolgersi della fantasia sollecitano lentamente l'anima a una condizione interiore libera da ogni nota dolorosa, realizzando una originale tessitura lirica, «[...] composta proprio con l'intendimento di conseguire un certo effetto estetico specialmente, se non soltanto, per mezzo d'una variata armonica disposizione di sillabe, di suoni, di cadenza»⁷ e che, secondo Carducci, può tradursi anche in musica:

Però credo anch'io che possa essere musicata.⁸

A una natura georgica si unisce, nelle *Primavere elleniche*, anche il fascino della grecità classica, pervasa di romantica nostalgia. Si avverte un esotismo proprio del Secondo Impero, che «anziché riattaccarsi alla perenne tradizione

⁷ CARDUCCI, *Lettere*, XIV, Edizione Nazionale, Bologna 1952, p. 172.

⁸ *Ibid.* Cfr. AA.VV., *Qual musica attorno a Giosue. Nel centenario della morte di Carducci*, Atti del convegno (Bologna, Accademia Filarmonica, 28-29 settembre 2007), a cura di Piero Mioli, Patron Editore («Libreria Filarmonica», n. 2), Bologna 2009: BRUNO GALLOTTA, *La musica e la sorella poesia*, pp. 25-33; MARCO SIRTORI, «Oh desio di canzoni». *Presenze musicali nelle «Rime nuove» e nelle «Odi barbare»*, pp. 35-45; FABIO VITTORINI, «O vecchio cuore, batti». *Musica e orchestrazione in «Rime e ritmi»*, pp. 47-56; GHERARDO GHIRARDINI, *Dai trovatori a Gobatti. Spunti dalle prose*, pp. 57-65; GIOIA FILOCAMO, «Suona lo corno, capo caccia!»: *un'antica caccia romana in musica edita da Carducci*, pp. 67-76; CESARE ORSELLI, *Tracce carducciane e toscanismi nella librettistica del tempo*, pp. 79-90; ALBERTO MAMMARELLA, *Salotto carducciano. Esempi di musiche su versi del poco salottiero Giosue*, pp. 91-106; VITALE FANO, «Oh che sensi d'amore e di calma». *Carducci e Guido Alberto Fano*, pp. 107-120; LUIGI VERDI, *Per un archivio di musiche su testi carducciani*, pp. 127-160; LORIS MARIA MARCHETTI, *Carducci e Wagner. Un incontro europeo*, pp. 163-175; MARCO BEGHELLI, *Cimeli verdiani a casa Carducci*, pp. 251-261; FRANCESCO SABBADINI, *Voci musicali nel dizionario «Tommaseo-Bellini»*, pp. 265-272; SIMONA BONI, *Luigi Mozzi, la chitarra-lyra e l'incontro con Carducci*, pp. 273-280; ILDE ILLUMINATI, *Sulle società corali orfeoniche a Bologna nel secondo Ottocento*, pp. 281-286; FAUSTA MOLINARI - CARLO MAZZOLI, *A notte canteranno i rusignoli. Carducci, S. Vittore, una serata e qualche spunto musicale*, pp. 287-291; MIOLI, *Un verde canto tra nuove quinte. Sulla fortuna di Verdi nella dotta Bologna di Wagner e Carducci*, pp. 293-315.

alessandrina (ché a dire alessandrina si dice implicitamente romana), si riattaccava alla tradizione dei grandi romantici tedeschi. Herder, Goethe, Schiller, Hölderlin, per i quali il Mediterraneo era un sogno, il Sud, un miraggio, la mitologia un esotismo [...]».⁹ Il discorso si attaglia all'arte di Arnold Böcklin, che «esprime nelle sue opere quella linea romantica dai caratteri sconsolati e fatalistici».¹⁰ La melanconica ricordanza del passato diviene così elegia figurativa come in *Idillio maremmano*. La poesia si accresce di un importante valore pittorico e morale, espresso in *Traversando la Maremma Toscana* da «quel colorare alla Paolo Veronese o alla Rubens [...]»,¹¹ che potrebbe avere un riscontro nelle *Nozze di Cana* e nella *Festa rusticana* o ancora nella *Veduta con arcobaleno*, dove la festa del colore si compie magnificamente attraverso rapporti di toni, accordi e dissonanze. Così Carducci annota:

Ma le mie ricordanze, tristi e pur care, ma tutto il mio ideale di fanciullo, ma tutto il mio amore è per la Maremma... Quel tratto della Maremma che va da Cecina a San Vincenzo è il cerchio della mia fanciullezza e della mia prima adolescenza. Ivi vissi, o, per dir meglio, errai dal 1838 all'aprile del 1849... Quando mio padre mi sgridava un po' troppo, io fuggivo di casa e andava errando per le brughiere presso al mare e sulle colline cretacee, e facevo lunghe meditazioni su le lucertole, i biacchi e i falchetti: quel silenzio mi piaceva: Un'altra mia gran contentezza era d'alzarmi la mattina avanti al sole per menare a bere i cavalli. Che felicità a trovarmi in quell'ora fra i robusti villanzoni e i butteri.¹²

La natura risuona di voci che hanno riconosciuto il poeta e allietano la placida notte in *Davanti San Guido*. La parola illustra l'immagine, divenendo prosa d'arte nelle pagine del *Ça ira*:

[...] il paesaggio si determina in un quadro di vita campagnola, in cui è il sapore di certi macchiaioli [*Pasture in Maremma*, *L'aratura* di Giovanni Fattori].¹³

Lo scenario si trascolora però nei componimenti che celebrano la grandezza della Roma antica (fra cui «[...] l'unica che conservi un suo vigore è l'ode *Dinanzi alle Terme di Caracalla* (1877), sebbene riesca nel secondo dei

⁹ MARIO PRAZ, *Il classicismo di Carducci*, in *Gusto neoclassico*, ESI, Roma 1974², pp. 369-371, 386-387.

¹⁰ Cfr. la nota 3, *ibid.*

¹¹ CARDUCCI, *Lettere*, VIII, Zanichelli, Bologna 1942, pp. 135-136.

¹² CARDUCCI, *Lettere*, XI, Zanichelli, Bologna 1947, pp. 10 e 13-14.

¹³ GETTO, *Introduzione*, cit., pp. 14-15.

due tempi su cui è costruita, quello che inizia con l'invocazione alla Febbre, di intonazione prevalentemente oratoria. Ma nel primo tempo invece, suggestivamente si profila, sullo sfondo di quel cielo percorso da nubi incalzate dal vento e da stormi di corvi crocidanti e segnato dai monti Albani bianchi di neve, il blocco minaccioso delle rovine con a fianco la figurina della britanna vergine e l'altra del crociato, e ne viene fuori una nitida stampa del secondo Ottocento¹⁴) o quando il poeta, ricordando i momenti del passato, come in *Sogno d'estate*, si rivede fanciullo, ritrovandosi insieme con la madre e il fratello Dante, ora però defunti, nell'incanto del paesaggio maremmano, ravvivato in una sinfonia di luci e di colori dai rintocchi del Sabato Santo. Variando la gradazione cromatica, muta quindi l'atmosfera, che in *Nevicata* si apre su un paesaggio invernale, silenzioso, ombroso, intonato al suono roco delle ore e segnato dalla presenza degli uccelli raminghi. Essi picchiano ai vetri della finestra, da cui traspare una luce grigia impregnata di morte, e invitano il poeta al trapasso, pronto a seguirli con risoluta risposta:

verrò, nell'ombra riposerò.¹⁵

Non mancano infine «echi della cultura musicale ottocentesca: dal melodramma italiano agli influssi di Wagner [...]».¹⁶ Ne è testimonianza una lettera del 1883, in cui Carducci elogia l'opera del musicista tedesco:

La *Morte d'Isotta* è, per me, superiore a tutto che ho mai sentito in musica. Che grandiosità epica straziante! Che anelito, che affanno, che dolore solenne! [...] Già, io protesto che non capisco altra musica che quella del Wagner.¹⁷

In altri componimenti figurano invece citazioni che evocano melodrammi importanti. Significativa è la poesia *Cèrilo* con un riferimento alla *Gioconda* di Amilcare Ponchielli («scelta ad esempio del gusto superficiale della società culturale di quegli anni»¹⁸) e (riguardo al v. 13: «Voglio con voi, fanciulle, volare, volare a la danza [...]»¹⁹) al *Nabucco* di Verdi, in cui «[...] con espressione analoga, il protagonista [...] Solera cerca il suo cavallo “che alle battaglie anela

¹⁴ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁵ V. 10, *ivi*, p. 288.

¹⁶ MIOLI, *La musica nelle “Odi barbare” di Giosue Carducci. Le nozze di liuto e lira*, «Musica e Dossier», VII, n. 37, febbraio 1990, p. 12.

¹⁷ *Ivi*, p. 16.

¹⁸ Cfr. la nota di Guido Davico Bonino al v. 10, in CARDUCCI, *Poesie*, cit., p. 262.

¹⁹ *Ibid.*

/ come fanciulla a danze”»,²⁰ mentre il verso «Mia colomba t’involi» (in *Per le nozze di mia figlia*) ricorda un’espressione del protagonista di *Rigoletto*: «Mia colomba... lasciami non dei».²¹ Ne consegue un lirismo originale che si precisa come una pregevole “summa” artistica, dove si compendiano magistralmente una pluralità di temi e significati.

Anche in Campana la parola si rivela “pura” e “arcana”, scava nell’intimità umana per coglierne tutte le voci più recondite e avvertirne il rapporto segreto con il mondo. Essa assume una connotazione allusiva, polisemica e sinestetica, «una scrittura per apparizioni».²² L’azione descrittiva va però al di là di una semplice rappresentazione, modulandosi in una straordinaria variazione fonico-cromatica²³. Potremmo parlare di poesia “orfico-tonale”, dove la parola determina pregevoli raffigurazioni come nella prosa del *Taccuinetto faentino*, in cui il poeta rivela una «vocazione a concepire pittoricamente la scrittura letteraria»²⁴. Infatti, nel libretto afferma:

²⁰ MIOLI, *La musica nelle “Odi barbare” di Giosue Carducci. Le nozze di liuto e lira*, cit., p. 14.

²¹ *Ibid.*

²² ALFREDO GARGIULO, *Dino Campana*, «L’Italia Letteraria», IX, 1933, pp. 1-2.

«Suoni e colori si producono da motivazioni interne intensamente sentite. I suoni nascono dalle parole come i colori dai suoni. Il cosmo postsimbolico di Campana si coagula in rade accentazioni, in repentine, cupe, sonorizzazioni e fosche colorazioni. Il colore, il suono-colore, il ritmo-suono-colore si prendono un rilievo che nessuna antecedente letteraria legittima. Le parole acquistano, come avviene in tutte le mutazioni, del gesto, una valenza nuova» (FERRUCCIO ULIVI, *Dino Campana*, in AA.Vv., *Letteratura Italiana. I Contemporanei*, I, Marzorati, Milano 1969, p. 675). Cfr. anche RAFFAELLO FRANCHI, *Destino e poesia di Dino Campana*, «L’Italia letteraria», n. 23, 1932: «Spesso, una fluida musica gli nasce come l’abbandono di un adagio, da uno sforzo troppo sostenuto. Si legga, a proposito, al termine della introduzione in versi del pezzo *Ritorno* (*Canti orfici*, Editore Vallecchi, Firenze 1928) la parte in prosa che si scioglie in canto sempre più armonioso e liquido. Ma si tenga soprattutto conto dei versi, dove l’exasperazione di dar l’impressione di un’ascesa (nello spazio, fuori del tempo) è di una inaudita potenza: L’acqua il vento / La vanità delle prime cose – / Il lavoro umano sull’elemento / Liquido – la natura che conduce / Strati di rocce su alzati – il vento / Che scherza nella valle – ed ombra del vento la nuvola...»; AA.Vv., *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*, Giornate di studio (Macerata, 12-13 maggio 2005), a cura di Marcello Verdenelli, Quodlibet, Edizioni Università di Macerata 2007.

²³ Si vedano i vv. 66-67 della poesia *A M[ario] N[ovaro]*: «[...] L’oro e l’azzurro dei tramonti decrepiti si è / cambiato in verde [...]», in DINO CAMPANA, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Einaudi («ET poesia»), Torino 2003, p. 153.

²⁴ GIORGIO ZANETTI, *Campana e il mondo delle immagini*, in AA.Vv., *Dino Campana alla fine del secolo*, Atti del Convegno (Faenza, 15-16 maggio 1997), a cura di Anna Rosa Gentilini, Il Mulino, Bologna 1999, p. 136. Una lettura comparativa è presentata da ALDO MASTROPASQUA, *Per una ricerca sui rapporti tra poesia e arti visive*, in AA.Vv., *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000, pp. 572-588, p. 579.

Ad ogni poesia fare il quadro²⁵.

Un assioma estetico che attuerà proprio in *Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici*²⁶. Vi sono poi componimenti con titoli più esplicitamente ispirati a opere di pittori: *Ad un angelo del Costa* e *I capelli alla Rembrandt*, scritti rispettivamente dopo aver visto una *Madonna in trono con santi* di Lorenzo Costa e un ritratto della moglie di Rembrandt presso il Musée des Beaux Arts di Anversa. Sono “*transpositions d'art*” che Campana opera nel linguaggio figurativo e su cui interviene con acribia Marcello Ciccuto, riportando un'importante testimonianza di Giuseppe Raimondi.²⁷ La poesia diviene quindi un “taccuino

²⁵ CAMPANA, *Taccuinetto faentino*, a cura di Domenico De Robertis, prefazione di Enrico Falqui, Vallecchi, Firenze 1960, p. 51.

²⁶ Il dipinto, a cui si fa riferimento, è *Compenetrazione di piani plastici (Tarantella dei pederasti)*, cfr. CAMPANA, *Canti Orfici e altre poesie. Note ai testi*, cit., p. 166. La lirica è composta nel 1913-'14, quando viene presentata a Firenze l'esposizione futurista e che Campana visita il 4 gennaio 1914. Ardengo Soffici così ne ricorderà l'incontro: «si fermava ogni tanto a osservare con attenzione qualche dipinto, del quale diceva poi cose stranamente acute e che rivelavano in lui tutt'altro che un incompetente anche in quell'arte non sua», cfr. ARDENG SOFFICI, *Dino Campana a Firenze*, in *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Vallecchi, Firenze 1931, p. 113. L'acutezza estetica di Campana è rilevata da Emilio Cecchi che definisce così il poeta in una lettera del 1916 inviata a Giovanni Boine: «Intelgentissimo, pieno di viste fini sull'arte». Cfr. CAMPANA, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985, p. 28. Piero Cudini, esaminandone il testo, argomenta con acume: «Campana crea una sorta di linguaggio parallelo: il “dinamismo” del quadro di Soffici, ossessivamente segmentato nel vorticare luminoso di piani cui non è estranea (pur nella omogeneità della composizione a olio) una tecnica da *collage*, viene per così dire rappresentato analogicamente nelle movenze del brano poetico [...] Tutta la *Fantasia*, peraltro, è scandita con forte evidenza fonica dalla frequenza delle tronche, soprattutto in rima; ma anche dalle riprese, pure con variazioni (i vv. 3-5 che si raggruppano nei vv. 9-10; il gioco etimologico su «*tanga*»/«*tango*»; l'inconsueta rima interna “America: isterica”)». (PIETRO CUDINI, *Modi e funzione di presenze figurative nei “Canti Orfici” di Dino Campana*, in AA.VV., *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di Marcello Ciccuto e Alexandra Zingone, Mauro Baroni editore, Viareggio-Lucca 1998, pp. 88-89).

²⁷ «Della capacità di evocare indirettamente contesti iconici e sostenere quindi un fitto discorso di relazioni culturali talora insospettabili, credo sia testimonianza il ricordo di Giuseppe Raimondi circa un rapido giudizio campaniano su Gozzano (“Ho veduto, disse, in Fiandra pitture di quei pittori. Mi ricordano adesso la poesia di Gozzano. Nei quadri, erano scene, interni di case. Quadri di fiori con in mezzo delle farfalle”), sintetizzante quasi per folgorazione l'accesso al canone preraffaellita congeniale ai crepuscolari con quelle venature primitivistiche da mistico fiammingo che il poeta del *déjà vu* aveva esibito ad esempio ne *Il candore dei primitivi*». (CICCUTO, “*Les demoiselles de Gênes: Campana cubista*”, in Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Bonacci, Roma 1990, p. 298 e cfr. le note 21 e 22. La nota 21 fa riferimento a GIUSEPPE RAIMONDI, *Incontri bolognesi con*

pittorico”, presentando interessanti riferimenti iconografici. Nel v. 6 de *La Chimera* si cita la “Gioconda” di Leonardo. Ricordando la “Via Crucis della vita di S. Francesco” nel diario de *La Verna*, si menzionano gli affreschi di frate Emanuele da Como, a cui segue il rimando all'*Annunciazione* di Andrea Della Robbia. La *Notte* di Michelangelo evoca «una divina dolcezza notturna», mentre in *Ritorno* dalla Verna si ricordano il Ghirlandaio, Ribera e Dürer. “Immagini plastiche” e musicali disegnano invece il paesaggio di *Firenze* con richiami alla *Nascita di Venere* di Botticelli e alla Serenata sui Lungarni. La descrizione si snoda tra motivi barocchi nel testo di *Faenza*, facendo riferimento, nei paragrafi seguenti, anche a Puvis de Chavannes, Michelangelo e Baccarini. La trama verbale procede in una modalità filmica, registrando analiticamente i particolari come nella poesia *Il Russo*, autore di un ritratto della fanciulla d’Este. Emerge dunque una nuova forza semantica e timbrica, che con i suoi colori, i ritmi, la musica crea un’aura metafisica, sospesa tra melodia e visione. Ne consegue un tessuto figurativo fantastico scandito da note pittoriche e sonore come attestano anche le pagine delle prose: *Scirocco*, *Crepuscolo mediterraneo*, *Piazza Sarzano* e *Genova*²⁸. I colori racchiudono un significato allusivo, divenendo un importante codice esplicativo. Il testo

Dino Campana, in AA.Vv., *Dino Campana oggi*, Atti del Convegno (Firenze 18-19 marzo 1973), Vallecchi, Firenze 1973, p. 139. La nota 22 rinvia all’articolo *Il candore dei primitivi* apparso ne «Il momento» del 28 aprile 1911 e a FRANÇOIS LIVI, *La parola crepuscolare*. Corazzini, Gozzano, Moretti, IPL, Milano 1986, pp. 94 sgg.

²⁸ ALESSANDRO PARRONCHI, *Genova e il ‘senso dei colori’ nella poesia di Campana*, «Paragone», dicembre 1953, pp. 13-34 e la nota 4 a p. 292 del saggio di Marcello Ciccuto cit., che presenta opportune indicazioni bibliografiche: ALDO ROSSI, *Tre note su Campana*, 2, *Campana cubista e/o metafisico* (Costetti su Campana), «Poliorama», 2, 1983, pp. 109-114; CUDINI, *Dinamica e figuratività del linguaggio poetico. Ipotesi su ‘Genova’ di Dino Campana*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, VIII, 2, 1978, pp. 615-683; VERDENELLI, *Campana e le avanguardie*, in ANTONIO CORSARO – VERDENELLI, *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, premessa di Bonifazi, Longo, Ravenna 1985, pp. 99-129; MARIO PETRUCCIANI, *La parola, i simboli, lo spazio. Paragrafi per una ricerca su Campana*, in *Ricerche letterarie e bibliografiche in onore di Renzo Frattarolo*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 167-173. Sulla visione e descrizione del paesaggio nella poesia *Scirocco* e in altri componimenti (*Sulla Falterona*, *Giogo*, *La Verna*, *La Notte*, *La Chimera*) si veda invece CICCUTO, cit., pp. 318-319, 323-325. Marziano Guglielminetti osserva: «[...] le prose di *Crepuscolo mediterraneo* e *Piazza Sarzano* si costruiscono su un perfetto incastro cromatico-musicale. Nella seconda, in particolare, l’associazione sinestetica di elementi fonici e visivi si risolve in una sconcertante simultaneità di stati della materia, dello spazio e del colore [...]» (MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Il «gorgo canoro» di Dino Campana*, in Id., *Poeti, scrittori e movimenti culturali del primo Novecento*, cfr. AA.Vv., *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VIII, *Tra l’Otto e il Novecento*, Parte II: *Da Pascoli a Pirandello*, Il Sole 24 Ore, Milano 2005, p. 1111).

assume una singolare tessitura cromatico-musicale scandita da ricordi e stati d'animo²⁹. Soffermandosi sull'immagine di Olimpia, Campana dice al Pariani:

Una Olimpia qualunque; può essere quella di Manet. L'ho vista l'Olimpia di Manet, è al Louvre di Parigi. È un nudo di bambina. Manet è un pittore impressionista, con effetti di luce più che altro, con la tecnica speciale di un impressionista. È uno dei suoi più bei quadri³⁰.

Il discorso si connota del «senso dei colori, che prima non c'era, nella poesia italiana»³¹. Il poeta definisce così *Toscanità*:

È una fantasia pittorica, sono stati di fantasia. Sono colorismi più che altro. Sono un effetto di colore e di armonia; una armonia di colori e di assonanze³².

Note estetiche che Campana riferisce ancora al Pariani, parlando dei *Notturni*, a cui «dice di avere cercato “una poesia europea musicale colorita”. E poi precisa: “Per rendere il paesaggio [...] non basta la pittura, ci vuole [...] la melodia docile dell'acqua [...]”. Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota”. “E per musica, non si deve intendere sonorità o melodia, ma quello stato in cui si trova a volte l'anima, stato elementare armonico con tutte le cose, disinteressato, estraneo ad ogni contingenza”: dialetticamente legato, insomma, al sogno (“la divinità del sentirsi oltre la musica, nel sogno abitato di immagini plastiche!”). Sono rumori spesso lontani, telluriche melodie, aliti di vento, nenie primordiali, echi “attoniti”, canti remoti di fanciulli e “muti canti”, voci di zingare, millenarie cadenze mediterranee, “l'acuto balbettio del mare subito spento”, con la città portuale “piena di suoni sordi”, “gorgo di fremiti sordi”, “i rumori | Rauchi già di una lontana vita”, “una melodia che non si ode, si indovina solo”, “una melodia invisibile”; cui si alterano i profondi silenzi voluti dai rituali dell'iniziazione (“le silente le plus absolu” prescritto da Schuré)»³³.

Forme, accordi e tonalità che si rilevano nella poesia di Rebora, uno scenario di «intrecciate vicende», che, con una tonalità ritmica incalzante, si

²⁹ Sull'armonizzazione dei colori che Campana tenta di realizzare nelle sue composizioni, cfr. ancora CICCUTO, “*Les demoiselles de gènes: Campana cubista*”, cit., pp. 309-310.

³⁰ CARLO PARIANI, *Vite non romanzzate, di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938, pp. 83-85.

³¹ *Ivi*, p. 25.

³² *Ivi*, pp. 82-83.

³³ CAMPANA, *Canti Orfici e altre poesie*, cit., p. XL e note.

dipanano in «risonanti movenze»,³⁴ un percorso diegetico segnato da un'ambivalenza di momenti d'innalzamento e di caduta, di elevazione e di delusione. Questa dialettica non approda però ad una conciliazione, si sviluppa lungo un periplo di richiami e contrasti, volgendo verso una scrittura giocata sul contrappunto e sul «ritmo idea-suono»³⁵, come documenta il *Frammento* XLIX. Le immagini si caricano di un significato simbolico-referenziale, di là da una semplice descrizione reale, che finirebbe altrimenti per limitarne la ricchezza e la pregnanza contenutistica. Basti, ad esempio, l'accostamento tra il temporale descritto da Pascoli e quello presentato da Rebora nel *Frammento* III. Benché vi figurino motivi coloristici comuni, emergono tuttavia condizioni fenomeniche diverse: nel primo le sensazioni hanno ancora un valore impressionistico e onomatopeico, nel secondo, invece, il «turbine» esprime una sonorità verbale più dura, che «quand'urta una città / si scardina in ogni maglia»³⁶. Il paesaggio perde così la sua «bella apparenza», mostrandosi deformato, disgregato, malato, «riverso / fra piaghe e gonfiori»³⁷, convulso e gravoso, stravolto da urti e rovine, evocando quello di Campana o quello raffigurato nel quadro di Boccioni *La città che sale*, tutto conchiuso in un intricato aggrovigliarsi di forme e di linee³⁸. Un'accumulazione di verbi e di sinestesie³⁹ infittisce la trama dei componimenti, in cui il motivo della città appare più volte ripreso dall'autore. Ad una visione caotica e gravosa egli oppone l'immagine della

³⁴ *Frammento* XXXIV, vv. 20-21, in CLEMENTE REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Garzanti, Milano 1999, p. 65. Da considerare anche: MATTEO GIANCOTTI, *Saggio di un commento ai "Frammenti lirici" (VI, VII, VIII) di Clemente Rebora*, «Otto/Novecento», n. 3, 2003, pp. 161-178; MATTEO MUNARETTO, *Il libro dei "Frammenti lirici": struttura e senso poematico*, «Quaderni di critica e filologia italiana», n. 2, 2005, pp. 93-126; MARCO FASCILO, «*Frammento X*» di Clemente Rebora, «Strumenti critici», n. 2, 2008, pp. 241-269; REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2015.

³⁵ Da una lettera del 22 febbraio 1913 di Clemente Rebora ad Angelo Monteverdi, a cui vengono inviati alcuni dei *Frammenti lirici*. Cfr. REBORA, *Lettere*, I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1977.

³⁶ *Frammento* III, vv. 8-9, in REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 20.

³⁷ *Frammento* LXVIII, vv. 9-10, *ivi*, p. 124.

³⁸ Cfr. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1981, p. 251; GIANFRANCO CONTINI, *Espressionismo letterario*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1989, p. 91.

³⁹ Fernando Bandini riferisce ampiamente di «sinestesie reboriane che il più delle volte creano accostamenti tra le sensazioni della vista e dell'udito». Cfr. FERNANDO BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana Editrice, Padova 1966. Si veda anche REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 599, dove sono state riportate queste osservazioni.

campagna idillica e salubre. I *Frammenti lirici* delineano quindi una sofferta interiorità spirituale, tra meditazioni e macerazioni. Il linguaggio s'intride di uno sviluppo metrico composito, in cui «vi dominano l'endecasillabo e il settenario, con frequenti mutazioni ritmiche verso cadenze martellanti di dodici, dieci, otto sillabe»⁴⁰.

Ne consegue un paesaggio variamente animato, reso in una suggestiva orchestrazione di corrispondenze visive e sonore: «Glauc s'impiuma la terra al mattino / che respirando discioglie un beato / vortice fresco di gemme, e rosato / sembra il ciel una guancia di bambino. // Mirabilmente incedo negli arpeggi / d'amor che mi seconda il passo lento / e nei fervidi sensi di ondeggiamento / il sangue lieto suscita e gorgheggi»⁴¹, oppure: «Lontanissimo arpeggia il tramontare / al tocco delle nubi / e il nevicato pian con tenerezza / par che non visto gli rubi / in luminosa pace ogni dolcezza»⁴², o ancora: «Respira il lago un palpito sopito / e dan le stelle battiti di ciglia / divini; appare il mito / dei monti limpido, e origlia»⁴³, in cui lo scenario naturalistico sembra apparire umanizzato. Come una partitura musicale, l'opera poetica di Rebora si sviluppa tra delicati movimenti di 'adagio' e tempi ritmici più concitati: «Dall'intensa nuvolaglia / giù – brunita la corazza, / con guizzi di lucido giallo, / con suono che scoppia e si scaglia – / piomba il turbine e scorrazza / sul vento proteso a cavallo / campi e ville, e dà battaglia»⁴⁴. Si tratta di una musicalità visiva, espressa in un discorso «aspramente dissonante»⁴⁵.

Prevale un espressionismo incisivo, operante in profondità, al fine di restituire icasticamente e significativamente la scena di un'umanità oppressa e stravolta dalla tragicità della guerra. È in questa dolorosa condizione civile

⁴⁰ Cfr. MARCHESE, *Storia intertestuale della letteratura italiana*, D'Anna, Messina-Firenze 1990. È utile considerare anche l'introduzione di Clelia Martignoni alle poesie di Clemente Rebora, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Il Novecento, I, Einaudi, Torino 2003, pp. 169-171.

⁴¹ *Frammento IV*, vv. 1-8, in REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, cit., p. 21.

⁴² *Frammento XV*, vv. 1-5, *ivi*, p. 40.

⁴³ *Frammento XVIII*, vv. 1-4, *ivi*, p. 45.

⁴⁴ *Frammento III*, vv. 1-7, *ivi*, p. 20.

⁴⁵ «È un groviglio di contrasti tematici, di aggregazione e di disaggregazione dei contenuti, di uso e riuso di stilemi, di inveramento e denegazione di immagini, di proposta e di cancellazione di messaggi, di plasticità e di dissipazione formale, di linguaggio colto e di linguaggio basso, di dialettismi e di ricercatezze lessicali, di koiné e di idioletto, di incielamenti e di inabissamenti dello stile, di regolarità e di sregolatezza del verso, di cantabilità e di dissonanza, di rimozione sprezzante delle rime. La metafora della sua scrittura è proprio Rebora ad avercela offerta con l'immagine del gorgo: un flusso di materiale, ideologico e linguistico, che non può essere decantato dalla ghiera di nessun setaccio e che perciò lascia di sé impurità e detriti». (MARCELLO CARLINO, *Le parole maledette di un musicista mancato*, «Studi novecenteschi», 23 giugno 1982).

che Rebora matura l'acquisizione della Grazia, contrapponendo un'epica spiritualità ai dubbi alle incertezze, che ne pervadono l'anima. Nella sua lirica si avvertono infatti sensazioni e manifestazioni molteplici, quanto di attrazione per il prodigio dell'essere, quanto di angoscia, tedio, smarrimento o pianto, un pianto che sembra imitare le virgiliane «lacrimae rerum». Ma è comunque la grande macerazione umana, che accresce la necessità di salvezza. Si avverte una nostalgia del passato, l'eco di un tempo antico, di una natura incontaminata, come nel *Frammento* XLIV, a cui è sottesa una tensione di ascesa e di ascesi. Le notazioni dolorose, che hanno segnato i tristi eventi vissuti («Le cose battono i denti»⁴⁶, «dentro fa paura» e «fuori è rovina»), si sbiadiscono, introducendo un senso di speranza benefica. Insomma, se il primo nucleo di poesie, dai *Frammenti lirici* ai *Canti anonimi*, si rivela più vigoroso, differenzialmente modulato, le composizioni successive, quelle, per intenderci, di *Curriculum vitae* e dei *Canti dell'infermità*, racchiudono un lirismo più ridotto, quantunque esse assumano un timbro di grande spiritualità mistica.

Emerge un contenuto umano più elevato, reso più fluido, terso e disteso, con immagini paesistiche che richiamano alcuni quadri di Giovanni Segantini, dove l'iconografia del paesaggio diviene incarnazione dell'Assoluto, come documentano le tele *Le due madri* (1889), *L'ora mesta* (1892) e *L'angelo della vita. Dea cristiana* del 1894. In questo movimento ascensionale va ricercata dunque la novità della scrittura poetica, capace di far rivivere con suggestivi effetti visivi e sonori l'intero mondo umano nel suo alterno dibattersi tra felicità e inquietudine, tra immanente e trascendente.

⁴⁶ *Frammento* XLVII, v. 79, in REBORA, *Le poesie* (1913-1957), cit., p. 90.

Dario Tomasello

IL TEATRO COME APOCALISSE DELLA MEMORIA:
NOTE SULLA *MEDEA* DI CORRADO ALVARO

Nel quadro del lavoro teatrale alvariano, *La lunga notte di Medea* riveste un ruolo centrale, sia relativamente ad una scansione sincronica dell'impegno dello scrittore calabrese, sia relativamente ad una parabola diacronica di certa drammaturgia nostrana del secondo dopoguerra.

In una stagione fortemente caratterizzata, da un lato, dall'avvento inesorabile del teatro di regia¹, dall'altro dal tentativo timidamente abbozzato di alcuni narratori di costituire un tradizione drammaturgica², la sfida di Alvaro risulta ancor più improba alla luce di una specifica difficoltà del narratore

¹ Sul teatro di regia, cfr. P. BOSISIO (a c. di), *Storia del teatro di regia in Italia*, Mondadori, Milano 2003; U. ARTIOLI (a c. di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma 2004 (in particolare il saggio di S. BRUNETTI, *L'anomalia italiana*, pp. 173-185) e, soprattutto, il recentemente ristampato C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008 (1984).

² «In questo quadro si colloca la situazione della coeva drammaturgia italiana, quella degli autori viventi, non più impegnati come "poeti di compagnia", sganciati dalla prassi, dal fare teatro, e quindi sempre più spinti verso una drammaturgia di tipo "preventivo" (cioè scritta *prima*, a tavolino): impossibilitati, come in quella "consuntiva", a confrontarsi con la scrittura scenica degli attori e con la demiurgica creatività del regista; sempre rincorrenti, come voleva la critica e certo pubblico, un teorico modello di scrittura di derivazione pirandelliana, da cui ripartire per nuovi impulsi; definitivamente esclusi dalla possibilità di intervenire sui linguaggi di scena, gli autori, ancor di più se già narratori o poeti, si appiattirono su canoni di ideazione tematica e di tecnica drammaturgica piuttosto mediocri, per cui anche le eventuali eccezioni non vennero riconosciute», M. ARIANI - G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel novecento italiano*, Carocci, Roma 2001, pp. 176-177. «Ora il lamento del commediografo italiano che vede nel regista demiurgo e negli Stabili la causa del suo progressivo defilarsi rispetto alla realtà viva del palcoscenico è una topica retorica non del tutto immotivata, ma fraintesa ingenuamente nell'analisi condotta dalla categoria interessata. Le forze più ricche di talento, legato allo spettacolo, si sono in effetti *concentrate* nel momento registico e organizzativo a partire dal secondo dopoguerra, a meno che non sia il cinema a risucchiarle in quanto sceneggiatori, mentre in precedenza era la pagina, la partitura drammaturgica ad attrarle», P. PUPPA, *Il teatro dei testi*, Utet, Torino 2003, p. 127.

impegnato a esorcizzare le complicazioni di una vocazione narrativa inscritta nel *milieu* di una rinascite drammaturgia³.

La meritoria riedizione del teatro alvariano⁴, ad opera delle Fondazione omonima, consente la riscoperta di uno degli episodi salienti di questa delicata fase di passaggio.

In Alvaro le ragioni di una profonda riformulazione del nostro panorama drammaturgico (e, più complessivamente, del nostro panorama culturale) si coniugano con le istanze specifiche della propria crescita artistica.

Parlando di *Bildungsroman*, Franco Moretti esamina gli effetti della rivoluzione provocata dalla comparsa di una nuova consapevolezza e, anche, di un

³ «Quando il narratore si fa drammaturgo compie un atto di auto delimitazione e, al tempo stesso, cede a un delirio di onnipotenza: il passaggio dal tempo lungo e stratificato della diegesi al tempo breve e diretto dello stile dialogico (con le didascalie a salvare lacerti più o meno sommari di narratività) da una parte inficia i suoi mezzi, privandolo dell'onniscienza tecnica del romanziere, dall'altra ne potenzia l'illusoria demiurgia, la volontà di creare fantasmi semoventi col solo impiego della parola agita, denudata dall'invasione della narrazione. Il dialogo emerge allora come una sorta di sublimato carico di tutti i portenti dell'affabulazione: il narratore proietta nell'azione teatrale una diegesi allo stato embrionale, mimesi del grado zero del vissuto colto nell'illusoria evidenza visiva del suo accadere», *ivi*, p. 185.

⁴ C. ALVARO, *Teatro*, a c. di A.M. MORACE, Fondazione Corrado Alvaro, Nuoro 2009; «Come per i trattatisti rinascimentali, il teatro era per Alvaro «una forma della poesia, e non una forma sentimentale e vaga, ma una poesia serrata, di sentimenti assoluti, tipici, universali»: una poetica – ed un'ambizione – che pervenivano ad una prima felice concrezione nel Caffè dei naviganti (1939), una commedia in tre atti che scaturiva dalle radici stesse di Il mare, tendendo a risolversi interamente non in azione ma in clima, atmosfera, colore, natura, attraverso un procedere lento che intreccia percezioni sensitive, sottili intellettualismi e contrappunti popolareggianti. Ancora una favola teatrale, dunque, che elude l'impianto naturalistico e richiede una recitazione rarefatta, fortemente simbolizzata, funzionale ad un contrasto drammatico che non è di entità umane ma di epoche e di civiltà, tratteggiato attraverso l'arrivo ad Eraclea (paese assunto ad epicentro della civiltà mediterranea, solare e marina), di un filosofo, Rossom, e di quattro donne, anch'esse nordiche, a lui legate da complicati rapporti amorosi. Oppressi da una stanchezza che è insieme cerebrale e sentimentale, essi sono in fuga dalla storia, da una civiltà in crisi, da un mondo che abitano come una stanza d'albergo, e sognano di ritrovarsi nuovi e diversi – cadute le ipocrisie consuete delle parole – nel contatto vivificante con la natura. È l'illusione dalla quale nasce l'idillio fra Karin e il pescatore Orlando e, come tale, presto dissoltasi: il respiro eterno del mare suscita per contrasto, in Karin, il desiderio di rientrare nel presente, nella storia; e, dopo il contatto contaminante con una civiltà più evoluta e corrotta, anche per Orlando è impossibile tornare all'antica pagana sacralità di vita e di sensazioni. L'iniziale contrasto alvariano fra paese e città si è ora allargato a una contrapposizione, che è contaminazione, di epoche e di civiltà diverse, con le leggi della storia che prevalgono sul mito della naturalità primitiva e con la civiltà più evoluta e inquieta che corrompe e fagocita quella immersa nei suoi ritmi secolari», MORACE, *Corrado Alvaro*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. BORSSELLINO e W. PEDULLÀ, XI - *Il Novecento*, Motta, Milano 2000, pp. 256-257.

nuovo smarrimento nelle giovani generazioni, alle soglie dell'epoca moderna, sulla scena del vecchio continente:

Già con Wilhelm Meister l'apprendistato non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale: e sarà poi viaggio e avventura, bohème, vagabondaggio, smarrimento, parvenir. Esplorazione necessaria: perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una mobilità prima sconosciuta⁵.

Questa stessa mobilità, il dinamismo irrequieto caratteristico, negli anni dell'adolescenza di Corrado Alvaro, non sta a significare fuga dalle origini, giacché la coscienza del respiro profondamente alto delle proprie radici contribuisce, nella strategia dello scrittore calabrese, ad una più precisa definizione del proprio ruolo nel contesto ampio della civiltà europea novecentesca. È, tuttavia, una sostanziale incapacità di accontentarsi, una picaresca inquietudine che sigla la stagione giovanile alvariana: il suo romanzo di formazione. Dal collegio di Mondragone agli anni catanzaresi fino al periodo di permanenza presso l'Accademia militare di Modena, l'itinerario creativo ed esistenziale di Alvaro è modulato da un significativo girovagare. Girovagare per necessità, certo. Necessità di studi, anelito ad una dimensione culturale più idonea alle proprie esigenze. Ma anche ricerca altrettanto necessaria di una purezza originaria, di un paese innocente si potrebbe dire, di quell'armonia in fin dei conti appartenuta ad un tempo remoto, fanciullesco⁶.

⁵ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 5; Cfr. D. TOMASELLO, *Giovinetza giovinetza! La fondazione di un mito nella letteratura italiana del primo novecento*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a c. di P. PONTI, F. SERRA, Pisa-Roma 2012, pp. 321-324..

⁶ «L'oeuvre tout entière d'Alvaro est pénétrée du regret poignant de sa terre natale, et des mystères de son enfance. Il se sent en exil dans les villes qui s'offrent impudiques aux tentations de tous genres, aux risques de la culture et aux dangers du plaisir», A.C. FAITROP-PORTA, *Le paradis terrestre de Corrado Alvaro*, in AA.VV., *Le bonheur en littérature. Représentations de l'Autre et de l'Ailleurs*, Klincksieck, s.d., p. 138; «Il bisogno ossessivo di eternare gli effetti dell'offesa alla dignità umana che lo scontro bellico ha significato, l'ansia di non far rimarginare la ferita si coniugano sempre con la salvaguardia del ricordo incorrotto delle proprie origini meridionali e contadine. Entrambe queste fasi esistenziali forniscono al disegno compositivo di Alvaro un deposito ispirativo, permanentemente destinato a trovare nella poesia il lievito necessario per esprimersi in tutta la sua drammaticità», TOMASELLO, *Il viaggio di Corrado Alvaro: la poesia come romanzo di formazione*, in ID., *Poesia di narratori. Alvaro Delfini Landolfi*, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2004, p. 19.

Il sogno di un approdo pacificato al traguardo definitivo, o perlomeno definito, del proprio destino, è destinato a infrangersi sulla verità crudele della guerra, pronta a consegnare le sue vittime ad un destino di solitudine e di emarginazione: «nessuno ti vuole / né il tuo paese dal troppo sole»⁷. Dunque la guerra si pone come spartiacque decisivo tra l'incognita di un avvenire scaturito dalla violenza bellica e un vecchio mondo fatto dall'entusiasmo di instancabili vagabondaggi e di accanite letture dei testi ottocenteschi, nella cui cultura Alvaro si era formato, acquisendo soprattutto grazie agli influssi di un repertorio tardo-romantico, e decadente, di marca squisitamente francese, gli strumenti di una propria compitazione della realtà⁸.

Senza dimenticare, poi, che tra i numi tutelari della creatività alvariana, c'era il D'Annunzio, non perfettamente compreso, ma appassionatamente emulato dell'*Intermezzo di rime*, che sarebbe costato al giovane scrittore persino l'espulsione dal collegio:

Io vedevo l'arte come si vedono, a quell'età, le donne, con un sacro terrore (...) avevo scritto centinaia di poesie, racconti, e sul principio li copiavo perché non li sapevo fare, anzi una volta mi cacciarono da un collegio perché mi trovarono un manoscritto scandaloso e rimasero sbigottiti che un ragazzo di quindici anni avesse quella esperienza. Era invece la copia fedele dell' *Intermezzo di rime* di D'Annunzio in cui c'erano scritte cose che neppure io capivo⁹.

Il confronto stabilito dallo stesso autore tra il sacro terrore dell'iniziazione sessuale e il difficile esordio letterario trova, pertanto, non a caso nella testimonianza dannunziana una coerente unità di misura, un esempio destinato a pesare forse fino alla decisione presa da Alvaro di combattere per un estetiz-

⁷ ALVARO, *Ballata in cerca di padrone*, in *Il viaggio*, Morcelliana, Brescia, 1942, p. 74. La silloge alvariana è stata riedita nel 1999 dall'editore calabrese Falzea in un volume (a c. di FAITROP-PORTA) che contiene anche la prosa *Memoria e vita*, le *Poesie grigioverdi*, oltre ad un'appendice di liriche e prose poetiche disperse;

⁸ «Si deve rilevare infatti, ai fini di una maggiore intelligenza di questo testo poetico di Alvaro, che la tecnica con cui Carducci si accosta alla natura già rivela i primi accenti di un positivismo, che pur frammisto a talune interferenze idealistico-romantiche, indubbiamente risulta presente nel poeta maremmano il quale proprio lungo tali crinali riuscì a reperire il punto di riferimento che lo condusse, ormai in età matura, ad avvicinarsi alla grande poesia decadente francese, soprattutto a Baudelaire del quale sentì indubbiamente l'influsso», W. MAURO, *Invito alla lettura di Corrado Alvaro*, Mursia, Milano 1976, p. 69; «Naturalmente la critica si è affrettata a far derivare, non senza rischio, alcune componenti poetiche da Whitman, Rimbaud, Campana e D'Annunzio», D. CARA, *Corrado Alvaro*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 13.

⁹ ALVARO, *Ultimo diario*, Bompiani, Milano 1959, p. 83.

zante amor di patria nel conflitto del '15-'18¹⁰. Un conflitto vissuto e cantato da un'intera generazione di autori nati alla fine del secolo XIX, che ha pagato un altissimo tributo di sangue e di energie in quella traumatizzante svolta¹¹.

In tal senso, il primo dopoguerra è il momento di una più alta presa di responsabilità, il momento di affrontare la scena del mondo e il mondo della scena. L'esordio dello scrittore calabrese risale, infatti, all'8 marzo 1923, quando al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia si allestisce l'atto unico: *Il paese e la città*.

Nel progetto de *Il diavolo curioso* (1924-27), rimasto inedito per la scena e per la stampa, il realismo greve della prima prova trova insospettate escursioni nella vertigine di un grottesco avidamente assimilato alle fonti principali del genere:

[...] non m'è mai venuta voglia di scrivere per il teatro altro che in quei pochi anni in cui apparvero sul nostro teatro Pirandello, Rosso di San Secondo, Chiarelli. Ma allora non avrei saputo scrivere una commedia¹².

Si tratta, in realtà, di un'infatuazione destinata ad altri frutti, configurandosi come una variante ulteriore lungo la direttrice principale dell'*inventio* alvariana: la dialettica combattuta e vibrante tra un radicamento profondo nel proprio territorio e una vocazione avventurosa alla fuga che riaffiora continuamente tra prosa e drammaturgia¹³. È questo il tratto principale di opere come il *Caffè dei naviganti*, rappresentata al Teatro Eliseo di Roma il 23 febbraio 1939 con la compagnia diretta da Gino Cervi e Andreina Pagnani.

¹⁰ Quanto per Alvaro risultasse – a freddo – inutile, penosa e totalmente estranea l'esperienza della propria partecipazione alla guerra, ce lo dicono le raccolte poetiche che si cercherà appena più oltre di esaminare, ma anche la lapidaria, forse ellittica, risposta («Ognuno al suo posto», in A. L. 1932, p. 130), data dallo scrittore ad un questionario promosso dall'Almanacco Bompiani nel 1932, che aveva per titolo: «La guerra che cosa vi ha insegnato?».

¹¹ A questo proposito, cfr. AA.VV., *Le notti chiare erano tutte un'alba*, a c. di A. CORTELLESA, Bruno Mondadori, Milano 1999.

¹² *Ivi*, p. 8.

¹³ «[...] anche altre novelle alvariane sperimentano la permeabilità tra narrativa e teatro, a cominciare dalla prova giovanile *Il paese e la città*, rappresentata nel 1923 e tratta dai racconti dell'immaturo *La siepe e l'orto* del '20; o ancora, il monologo teatrale *Bellezza per vivere*, recitato da Paola Borboni nel 1954 e una seconda volta nel 1966, ha troppi punti di tangenza col racconto Monologo per non insospettire la critica», G.M. GHIONI, «Hai visto niente di male, tu?»: tra teatro, giornalismo e narrativa, la critica di Corrado Alvaro all'ambiente cinematografico, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a c. di G. BALDASSARRI, V. DI IASIO, P. PECCI, E. PIETROBON e F. TOMASI, Adi editore, Roma 2014, p. 4.

Si fa strada con chiarezza l'idea che il teatro sia destinato ad assumere, in Alvaro, sempre più la funzione di apocalisse memoriale, mettendo in scena, nelle varie declinazioni del proprio repertorio drammaturgico, la fine di un mondo, fuori da ogni metafisica possibile e dentro, invece, al tramonto inesorabile di una dimensione ancestrale dell'occidente, quasi anticipando, o comunque costeggiando, il sentiero di De Martino¹⁴.

L'innocenza dell'infanzia perduta emerge, d'altronde, a più riprese nel dettato alvariano, come da una plaga sconfinata del tempo, commemorando la stagione perduta dei propri padri in un canto spezzato, sapiente nel riepilogare l'innamorata dolcezza della propria terra e, al contempo, la ferocia barbarica del passato, il segreto misterioso dei suoi rituali. In Alvaro, il sondaggio della realtà più remota trasfigura presto i suoi dati piegandoli verso un orizzonte fiabesco, corrosivo da allucinazioni, estenuato dai fremiti dell'universo familiare che risuona ora di una nota perturbante.

Nel ritorno al padre e alla patria c'è l'inconfondibile segno di un ricongiungimento estremo con una propria origine che si tinge di magici aloni e sacri rituali in cui la figura paterna, nell'ebbrezza del ricordo, assume quasi un rilievo sacerdotale, diviene il fulcro benaugurante del ciclo vitale del villaggio:

Egli era diventato, senza rendersene conto, il regolatore di tutte le manifestazioni del nostro villaggio, e non come impresario o promotore in prima linea, ma come voce della tradizione, come testimone e fedele. Amava le tradizioni, le consuetudini, le ricorrenze, tutto ciò che è ordine e tutto quanto è memoria e vita. Dicevano che portasse fortuna con la sua presenza, e tutte le mattine del primo d'ogni mese era suo compito entrare nelle case degli amici per primo «col buon piede», *bono pede* come dicevano i Romani che avevano il medesimo rito¹⁵.

La drammaturgia diviene luogo di elezione per verificare in modi strutturati la vertigine di un passato che trascina con sé le tracce irridimibili di un attaccamento che, come un *pharmakon*, può restituire la vita o perderla per sempre. Nell'episodio di *Medea*, andato in scena per la prima volta al Teatro Nuovo di Milano l'11 luglio 1949 per la regia di Tatiana Pavlova, il tema del

¹⁴ «L'attuale congiuntura culturale dell'occidente conosce invece il tema della fine al di fuori di ogni orizzonte religioso di salvezza, e cioè come nuda e disperata presa di coscienza del mondanio "finire"», E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a c. di C. GALLINI, Einaudi, Torino 2002, p. 467.

¹⁵ ALVARO, *Memoria e vita*, in *Il viaggio*, cit., p. 12.

mito viene rievocato senza alcun intento di rielaborazione, ma con una precisa volontà di attingervi un'intatta forza primordiale.

È in quest'opera, infatti, che la caratura drammaturgica alvariana emerge con un impatto inusitato e suggestivo¹⁶.

Certo, non è possibile distinguere con chiarezza il registro della scrittura scenica di Alvaro da quella che informa la preponderante produzione letteraria. L'autore calabrese rimane, a tutti gli effetti, un letterato che lavora occasionalmente per il teatro, che vede nel teatro, sulla scorta del proprio maestro, Pirandello, un'opportunità per mettere a fuoco con più chiarezza e pertinenza la propria poetica¹⁷. Tuttavia, in questo utilizzo strumentale del teatro, si cela l'occasione felice di una drammatizzazione degli stilemi prediletti, capaci di assumere una plasticità inedita, destinati ad una coerenza che il meccanismo di rappresentazione pretende pienamente. I dispositivi del dramma, con la loro messa in questione plateale delle relazioni interumane, suggeriscono lo spettro più ampio di una campitura sociale violata e sottoposta, nel secondo dopoguerra, ai ripetuti sondaggi dello scrittore di San Luca¹⁸.

Ecco allora che, dal punto di vista dell'intreccio, la novità di maggiore impatto, nella interpretazione alvariana di Medea, è rappresentata dal movente dell'infanticidio. Qui non è la furiosa gelosia della donna barbara a concepire l'assassinio, bensì il lucido tentativo di sottrarre i propri cari ad un destino di schiavitù e di sopraffazione. La vergogna più infamante per Medea consiste

¹⁶ «È uno stile potente, fortemente ritmato e pausato che si contrae nelle massime sapienziali e si flette in esiti di dolorante elegia che ascende al *climax* della preghiera e s'indurisce nei soprassalti ferini dell'orgoglio tradito ma sempre con un tono alto, serrato, colmo d'echi e di propagginazioni anaforiche, che si dilata in uno spazio notturno animato dalla presenza stregata della luna e in una casa assorta nel battito scuro del destino che v'incombe», MORACE, *Prefazione*, in ALVARO, *Teatro*, cit., p. 12.

¹⁷ «L'interesse di Pirandello per il teatro, a ben vedere, e la sua riflessione meta-teatrale appaiono come puramente strumentali, fatte di diffidenza e di scetticismo disincantato, improntate alla fedeltà ad una poetica che ricerca il punto più radicale della propria coerenza», TOMASELLO, *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Carocci, Roma 2014, p. 12.

¹⁸ «Ecco perché ora Alvaro si volgeva intensamente al teatro: visto come il genere letterario più funzionale a stabilire un contatto diretto con la società, per impedirle di dimenticare la tragedia della dittatura e della guerra, ma soprattutto per porla di fronte a se stessa, mostrandole come in uno specchio la degradazione dell'umano, che l'eredità del recente passato ed i tempi nuovi avevano prodotto, e denunciando con alta e amarissima tensione civile il suo mancato rinnovamento», MORACE, *Prefazione*, in ALVARO, *Teatro*, cit., pp. 9-10.

nel rischio di un'esistenza errabonda, vissuta lontana dal nido che, con feroce determinazione, ha costruito¹⁹.

È la morale semplice e definitiva che Egeo ricorda dolorosamente alla stessa protagonista:

Il focolare è oggi tutto quanto uno possiede. Scacciato da quello, è scacciato dal mondo²⁰.

Nella Medea alvariana, tra raccapriccio e sgomento (non senza eventuali allusioni di carattere psicanalitico) il ritorno al «focolare» nella «lunga notte» della propria disperazione si compie come regresso mortifero e fatale:

Donne, io sola posso sopportare queste grida. E le potrò sopportare per tutta la mia vita. Ma risparmiate i ragazzi. Chiudete loro le orecchie. Se potessi farli ringoiare nell'utero materno, questo sarebbe il solo rimedio²¹.

¹⁹ «Il mito di Medea perde così la sua terribilità per essere umanizzato al massimo: grecità e modernità si fondono e si compenetrano con una compattezza di struttura e con un'essenzialità di respiro drammaturgico (vengono rispettate le unità canoniche della tragedia classica) che Alvaro non aveva mai raggiunto prima. È uno stile potente, fortemente ritmato e pausato, che si contrae nelle massime sapienziali e si flette in esiti di dolorante elegia, che ascende al climax della preghiera e s'indurisce nei soprassalti ferini dell'orgoglio tradito, ma sempre con un tono alto, serrato, colmo d'echi e di anafore, che si dilata in uno spazio notturno animato dalla presenza stregata della luna e in una casa assorta nel battito oscuro del destino che v'incombe. Su questo sfondo circoscritto e silente s'incide la figura di Medea, la più alta fra le figure femminili di Alvaro: voce fatta di respiri e di umori viventi, di gemiti e di repressi struggimenti, nel dolore della quale è la somma di tutte le angosce del mondo. In successione accelerata Medea sperimenta il tradimento, l'insulto della proscrizione, l'impossibilità di trovare un ricovero ospitale in altra terra, l'esplosione dell'odio razziale dei cittadini di Corinto, l'uccisione dei suoi figli, per salvarli dall'odio bestiale della folla impazzita. Tutta la condizione storica e psicologica del nostro secolo (il sormontare della paura, l'ossessione del potere, l'aggressività razziale, la pulsione regressiva nell'inesistenza) si coagula nella straziata umanità del personaggio alvariano; ed ancora una volta, nel conflitto tra mondi e civiltà diverse, le leggi della storia sembrano annientare – come già nel *Caffè dei naviganti* – quelle della natura, sanzionando la sconfitta dei valori connaturati al mondo delle origini», MORACE, *Corrado Alvaro*, cit., p. 260.

²⁰ *Ivi*, p. 211.

²¹ *Ivi*, p. 231. Una medesima pulsione di morte risuona, peraltro, nell'episodio estremo della riscrittura, questa volta sì in chiave moderna e borghese, dell'*Alceste* di Euripide, atto unico scritto tra il 1948 e il 1952 secondo Aldo Maria Morace, cui si deve pure l'edizione critica pubblicata in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Messina», 1, 1983, Herder, Roma, pp. 729-758; «Alla rielaborazione di un mito greco Alvaro tornava con l'*Alceste* (scritto tra il '50 e il '51), che esprimeva un incupirsi del pessimismo sul futuro della civiltà: nell'ondata di violenza che pervadeva ogni aspetto della vita associata

Alvaro, scegliendo la misura aristotelica delle tre unità, dà all'intreccio un passo cadenzato, sottraendo spazio, rispetto ad altri autori letterari prestati alla drammaturgia del primo novecento, alla didascalia²². I dialoghi, spesso interrotti dall'accensione monologante che risponde a quell'empito capace di conferire alla forma teatrale alvariana un'andatura lirica, sono tramati da una disadorna contemplazione dell'abbandono, da una notturna contemplazione del nulla, da una spaesante perdita del centro che il protagonismo talora debordante del personaggio principale ribadisce con sospirosa enfasi:

MEDEA (sola verso il cielo stellato)

Io ti supplico, fiamma divina, fuoco di Promèteo. Che col tuo tocco puoi distruggere una città. Asciugare il mare. Tramutare la pietra in pane. Il fango in oro. L'oro in cibo. Fiamma onnipotente, io non ti chiedo più cose tremende. Ti chiedo una patria lontana dagli uomini, dalle contese dei re, dalle gelosie delle città, dall'invidia degli uomini. Una casa in cui io sia padrona di me e dei miei figli, e accanto un fumicello per confine. Asciuga qualche deserta palude. Crea un angolo di terra per Medea e per i suoi figli. Superba distruttrice, che puoi schiodare dai suoi astri il cielo, questo solo ti chiedo. Fiamma portentosa, dammi un focolare. È poco. Non ti ho mai chiesto tanto poco. Non rispondi più a Medea. Non puoi, tu dici. Questo può farlo soltanto l'uomo, tu dici. Gli Dei hanno lasciato questo all'uomo. Gli Dei rispettano l'uomo. Sta a lui rispettarli dello stesso rispetto degli Dei. Tu puoi distruggere. Ma vivere umanamente, può soltanto l'uomo. La festa di questa mattina può essere spazzata via e cancellata dalla terra. Oppure rabbrivire appena del dolore di

e nella disgregazione della famiglia, Alvaro leggeva il dubbio di trovarsi alla vigilia della fine. Sulla scorta di questa patologia della civiltà contemporanea, Alvaro rivisita il soggetto euripideo senza rispettare, come nella Medea, la finzione antica: l'azione viene trasportata ai nostri giorni e borghesizzata, per meglio ancorarla alle angosce presenti della storia, come similmente avveniva negli stessi anni con Gide, Cocteau, Anouilh, Camus, Sartre. In preda ad un'avarizia ossessiva, che è provocata dalla paura di una prossima fine del mondo, Feride cede la casa in cui abita con Admeto ed Alceste, scindendo il nucleo familiare ed abiurando la sacralità della domus, poiché sente distrutta la solidarietà umana sin dalle radici, nella sfera stessa della procreazione. Il grande tema alvariano della frattura epocale impressa dal secondo conflitto mondiale perviene così ad un'alta e dolente terribilità nel cupio dissolvi di Feride, arresosi – per perdita d'amore, per disperazione della vita e dell'avvenire – alla violenza, all'egoismo ed alla solitudine di una società che vive per carica meccanica indotta senza più fede nel «domani», nel sormontare del terrore atomico (ed Alvaro è stato fra i primi a cogliere in un'opera teatrale le implicazioni etiche e psicologiche di quest'evento, fondamentale nella storia dell'umanità). Una nuova, e diversa, ed ancora più disperata «fuga senza fine» da una società avversa: a suggerire nella catarsi della conoscenza esistenziale la inquietante classicità e modernità della scrittura alvariana», A. M. MORACE, *Corrado Alvaro*, cit., p. 281.

²² C. TITOMANLIO, *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, Edizioni ETS, Pisa 2012.

Medea. Questo è buono. Questo è umano. Questo si chiama lottare. Guarda come tutto è bello attorno. Guarda la curva del golfo. E quella nave. Ascolta che silenzio di pace. Senti che fiducia nella vita. Come sono sicuri di domani. Come tutto è sicuro del tempo. Come tutto crede di essere eterno. È bello. Tu non avevi veduto mai così bello²³.

Nella teleologia alvariana, anche questo episodio trabocca di pessimismo cupo, non sfugge alla sensazione diffusa di disfacimento e di morte, riecheggia la dolente lezione manzoniana di una tetra dannazione dei potenti che l'ultima battuta consegna, con un rintocco funesto, alla sorte segnata di ogni civiltà:

Ci hanno lasciati soli. Sono andati a raccontare i nostri fatti, e a consolarsi di non essere né potenti, né ricchi, né forti (*Si avvia con passo da pellegrina, e mentre sta per scomparire, sibillina*). E dovremo vivere ancora. Toccherà ancora vivere. (*Solenne*). Solo gli Dei sanno chi per primo ha fatto il male²⁴.

²³ ALVARO, *Medea*, in *Teatro*, cit., pp. 206-207.

²⁴ *Ivi*, p. 234.

Silvia Zangrandi

LA LUNA C(ORTESE)
LUNE E LUMI IN ALCUNI SCRITTI DI ANNA MARIA ORTESE

«Se c'è qualcosa che non va?!
Dillo alla luna»
(Vasco Rossi)

Scrivo Italo Calvino: «la luna, appena s'affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo».¹ Ma nella seconda metà del Novecento, la luna non è più un mondo ineffabile e poetico: i razzi che l'hanno violata e sono giunti su di essa (si pensi agli Sputnik alla fine degli anni Cinquanta o alla passeggiata sul suolo lunare di Armstrong nel 1969) hanno cambiato radicalmente la concezione della luna inviolabile e irraggiungibile. Anna Maria Ortese ne rimane sconvolta² e scrive una lettera indirizzata a Italo Calvino sul «Corriere della Sera» del 24 dicembre 1967:

non c'è volta che sentendo parlare di lanci spaziali, di conquiste dello spazio, ecc., io non provi tristezza e fastidio; e nella tristezza c'è del timore, nel fastidio dell'irritazione, forse sgomento e ansia [...] ora, questo spazio, non importa da chi, forse da tutti i paesi progrediti, è sottratto al desiderio di riposo, di ordine, di beltà.

La straordinarietà di una conquista rischiava per Ortese di essere una perdita: la conquista della luna corrispondeva alla perdita dell'immaginazione. Ortese, fedele a una tradizione per la quale la luna è simbolo di abbandono

¹ I. CALVINO, *Lezioni americane* [1988], Mondadori, Milano 1994², p. 31.

² Nello stesso periodo, dalla parte di Ortese si schierarono diversi scrittori, accomunati da una visione catastrofica dell'impatto delle scoperte scientifico-tecnologiche sul destino dell'umanità, basti pensare a Guido Ceronetti che nel 1971 raccolse alcuni suoi scritti nel volume *Difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre*.

e fantasia, avvicina alla dimensione del sogno e del mistero, è meta di viaggi fantastici, alternativa di un altrove terrestre, emblema dell'impossibile (basti pensare al detto "volere la luna" per indicare qualcosa impossibile da realizzare), non può accettare che la luna venga violata. Violare la luna significa annullare credenze, miti, simboli che da sempre questo astro porta con sé. Calvino le risponde, sempre sul «Corriere della Sera» del 24 dicembre 1967, che è troppo riduttivo guardare il cielo per consolarsi dei mali della terra e, pur mostrandosi critico con la politica che governa le nuove scoperte, afferma che ciò che gli interessa è la *conoscenza* che ci permette di allargare «il nostro quadro limitato e certamente ingannevole [...]»; il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose». ³ Ma per Ortese la questione della conoscenza è da affrontare in maniera diversa, con molta umiltà, come scrive in *L'ultima lezione del Signor Sulitjema*: «in realtà, questo mondo è pieno di cose strane e belle, purché uno non abbia la superbia di voler capire tutto». ⁴ In questo «non voler capire tutto» è sottesa la necessità di lasciare spazio al sogno, al mistero, alla fantasia, al fascino dell'ignoto. Si spiega così la presenza massiccia di elementi legati alla visionarietà, all'ambiguità tra i quali si inserisce appunto la luna che, negli scritti di Ortese, comunica incantamento, fascinazione, mistero, calma, dolcezza, si fa testimone del peso del vivere, interviene durante una violenta tempesta, metafora dei dolori del mondo, funge da simbolo i cui contenuti sono mutevoli e, come vedremo, quasi tutte le interpretazioni mitopoietiche sono di segno positivo e rinviano a concezioni di «levità» e «incantesimo».

Nella produzione di Ortese vi è una vera e propria tradizione selenica; spesso sono solo accenni, a volte fugaci apparizioni, altre volte sono presenze cospicue a indicare la partecipazione dell'astro alle vicende del mondo. Diverse

³ Dai primi lanci degli anni '50-'60 fino all'allunaggio del 1969 molti hanno scritto elzeviri a commento di queste spedizioni, in particolare ricordiamo Primo Levi e Dino Buzzati. Il primo, in sintonia con Ortese, scrive su «La Stampa»: «occorrerà dunque rinunciare al "mondo della Luna" inteso come simbolo di fantasie vane [...] il rapido susseguirsi dei portenti spaziali sta spegnendo in noi la facoltà di meravigliarci» (P. LEVI, *La luna e noi*, «La Stampa», 21 luglio 1969; ora Id., *Opere*, vol. II, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, pp. 648-649). Dino Buzzati negli articoli usciti sul «Corriere della Sera» tra gli anni '60-'70 si muove tra ammirazione per l'ardire umano (D. BUZZATI, *L'eterno slancio*, «Corriere della Sera», 22 dicembre 1968), il timore di non poter più parlare della luna come prima e la certezza che la luna e il cielo non saranno mai privi del loro mistero: la luna, pur avendo perso in parte il suo incanto poetico, sarà sempre la «enigmatica sfera sospesa negli spazi» (D. BUZZATI, *Noi e la luna*, «Corriere dei Piccoli», 16 febbraio 1969).

⁴ A. M. ORTESE, *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 1987, p. 152.

sono le funzioni delle lune ortesiane: la luna comunica levità e delicatezza e si rende complice e partecipe delle gioie terrene⁵, come si può leggere nell'atmosfera surreale di *La penna dell'angelo* dove i giovani con le loro fanciulle sono in attesa della luna: «tutte le sere: una luna limpidissima, intatta, di oro puro [...], pioveva tutt'intorno un meraviglioso e giocondo lume». ⁶ In questo affresco dell'aldilà, «la luna splende ivi perennemente. Fiumi in lontananza risuonano; mandolini e chitarre vacillano strazianti come amorosi lamenti in un bosco. La nostra Vergine si diletta a volte a montare sull'uccello d'oro, o vogliam dire la Luna». ⁷ È qui evidente il richiamo all'*Apocalisse*: «poi un gran segno apparve nel cielo: una Donna vestita di sole con la luna sotto i suoi piedi» (12, 1 *Apocalisse*). Ortese abolisce il confine tra sogno e realtà: la luna, il mare, le campane che suonano con «vigorosi e dolci lamenti»⁸ riverberano una realtà magica e ultraterrena. In questo racconto (come in altri) singolari sono le visioni paesaggistiche, dove si dispiegano immagini emozionali di nitore e levità pregevoli; insieme alla luna la narratrice vede il mare che, in sodalizio con l'astro,

giallo era, diritto, luminoso, giocondo, tacito, terribile. Pareva che pensasse, o giocasse. Subito dietro di lui, anzi no, a lontananze favolose il cielo era anche tale, dipinto tutto d'oro, e di una limpidezza e convessità enorme di specchio. [...] immobili raggi d'oro cadevano dritti sul mare, formando nella caduta, sul cielo, abili disegni di foreste, di città, di porti, di gente sola e arcana.⁹

La ricca aggettivazione, le frasi brevi separate da virgole, le similitudini tra il cielo convesso e lo specchio, i raggi del sole che si trasformano in abili

⁵ Numerosi sono i racconti che si possono rubricare in questo gruppo: in *La vita primitiva* (ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. Clerici, Adelphi, Milano 2006, p. 114) l'astro conferisce armonia all'ambiente; nel racconto *Quartiere* (Ivi, pp. 50-51), durante la grande festa dei lumi, l'astro appare sui balconi e aiuta la protagonista a dimenticare i suoi turbamenti e i suoi pensieri bui; nel racconto *L'avventura* (Ivi, pp. 82-83) compare nella sua veste classica mentre guarda gli amanti; in *La villa*, (Ivi, p. 127) dove il tempo si è fermato, le coordinate spazio-temporali sono incerte e confuse, gli spazi sono spesso di assoluta fantasia, sono i colori a fare da sfondo all'apparizione della luna: «un turchino violento, quasi nero, su cui nuvolette d'oro e di rosa incoronavano, lente, la delicata Luna»; in *Nebel* la bellissima luna che «adornava il nascente maggio» è complice dell'apparizione della carrozza del giovane Claus Nebel e alla sua luce le forme e i colori della natura sono «un dato misterioso [...]» e il colore oscuro del cielo e astri vari» (ORTESE, *In sonno e in veglia*, cit., p. 94) acquieta i pensieri umani.

⁶ ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 96

⁷ Ivi, pp. 100-101.

⁸ Ivi, p. 99.

⁹ Ivi, p. 96.

disegni rendono la prosa icastica e così viva da facilitare la raffigurazione mentale dell'ambiente descritto.

La luna, con il suo candore, esercita un'influenza benefica sullo spazio circostante: in *Viaggio a Roma* il balcone di marmo è «bianco di luna [...] perché] era vestita di raso bianco, la bella dama, e con una vivacità e un ardore che colpivano, cominciò a passeggiare sul gran pavimento azzurro, lasciandosi cadere di dosso qualche stellina».¹⁰ Ortese chiama qui in causa il poeta italiano lunare per antonomasia, con l'intento di mostrare con forza l'elemento caratterizzante l'astro, ovvero la poeticità, infatti chi la guarda si esalta e ripete «a fior di labbra versi di canzoni famose, versi di Leopardi».¹¹ In *Terrazza sul fiume*, insieme all'ammirazione, si giunge al sogno e l'immaginazione risvegliata dai raggi lunari trasporta in mondi lontani e misteriosi: «nell'aria tiepida e nel cielo opaco e stanco [...], pendeva da un lato, roseo verme, la luna [...]; quasi scivolando su di un raggio di luna si va, si va. A occhi chiusi sognando di svegliarsi in qualche isola rara».¹² È sempre la luna che, in *Tranquillità*, quando appare «sottile falce, smarrita [...] illumina] gli orti neri di argento».¹³ In questo racconto la luna regala tranquillità e consolazione alla protagonista che, ammirando la sera azzurra e calma, esorcizza l'atmosfera ricca di inquietanti segnali.¹⁴ Anche quando Ortese scrive resoconti di viaggio (ora raccolti in *La lente scura*) la luna viene trasfigurata: ecco che illumina dolcemente la stazione di Firenze e «viene a baciarsi sul finestrino»¹⁵ suscitando in chi viaggia il ricordo della propria casa accompagnato da pensieri nostalgici e tristi. La luna che la narratrice vede sorgere a Mosca saliva «nel cielo, benché fosse pieno giorno, in un incavo di perla; sorgeva mi pare proprio sulla Cittadella terribile [...] e illuminava – o cancellava? – un angolo delle tombe sublimi».¹⁶

¹⁰ Ivi, pp. 279, 289.

¹¹ Ivi, p. 290.

¹² Ivi, pp. 307-308.

¹³ Ivi, p. 314.

¹⁴ Cfr. G. BORRI, «In sonno e in veglia» di Anna Maria Ortese, «Il ragguaglio letterario», LX, 3, marzo 1988, p. 91.

¹⁵ ORTESE, *La lente scura*, a cura di L. Clerici, Adelphi, Milano 2004, p. 44.

¹⁶ Ivi, p. 108. Questa luna ricorda quella del calviniano signor Palomar. Come per Ortese, così per Palomar la luna che appare di giorno è particolarmente intrigante: «quello è il momento in cui avrebbe più bisogno del nostro interessamento, dato che la sua esistenza è ancora in forse» (I. CALVINO, *Altri romanzi*, Mondadori, Milano 1992, p. 563). La luna di Palomar è «un'ombra biancastra», quella di Ortese è «piccola [...] in un incavo di perla», ma, mentre Palomar teme che la luna non riesca «a prendere forma e lucentezza», quella di Ortese «illuminava – o cancellava – un angolo». Si ha l'impressione che entrambi i personaggi cerchino di scoprire

Come spesso succede negli scritti di Ortese, la luna si antropomorfizza: d'accordo con Luca Clerici, «uomini, astri, piante e animali [...] manifestano tutti la medesima consistenza di personaggi, secondo una duplice procedura di spersonalizzazione degli umani e di antropomorfizzazione degli esseri inanimati».¹⁷ Insieme ai «fischi sommessi dei venti», la luna sorride alla protagonista e indora una nuvola che si scioglie in lievi gocce simili a «passettini danzanti», come si legge nel racconto *La casa del bosco*.¹⁸ Questo racconto, ma anche altri contenuti nella raccolta *In sonno e in veglia*, si muove in uno stato intermedio in cui non sappiamo se chi scrive sia desto o se stia sognando. Sovrapponendo realtà e irrealtà, Ortese viaggia sul confine da essi creato, tra conscio e inconscio, tra sonno e veglia, stimolandoci a interrogare il mondo che ci circonda attraverso uno sguardo stupefatto ma non superficiale, per scoprire un'altra dimensione¹⁹. In *La villa* il tempo si è fermato, «il tempo era così dolce, laggiù. Sempre maggio [...] un turchino violento, quasi nero, su cui nuvolette d'oro e di rosa incoronavano, lente, la delicata Luna».²⁰ Come spesso accade nella produzione ortesiana, le coordinate spazio-temporali sono incerte e confuse, il tempo è un imprecisato maggio, gli spazi sono spesso di assoluta fantasia, la toponomastica delle vie, apparentemente ben determinata, non descrive alcun posto specifico, ma è ascrivibile a qualsiasi realtà, e così la «via dei Tre Fanali, n. 43, seconda traversa del Corso Umberto»,²¹ nella sua apparente precisione, non precisa alcunché perché non specifica la città di appartenenza. Predominano i colori in grado di conferire all'ambiente serenità e aura fiabesca: il cielo turchino, i fiori vermigli, l'aria calda come velluto, ragazzetti rosei con occhi azzurri e raggianti e capelli d'oro. Questa aggettivazione artificiosa e enfatica avvolge l'ambiente descritto in un'atmosfera

«cosa c'è sotto le cose del mondo e cosa c'è dietro le quinte dello spettacolo cosmico, per poi dire tutta la verità». (P. GRECO, *L'astro narrante. La luna nella scienza e nella letteratura italiana*, Sprinter, Milano 2009, p. 247).

¹⁷ L. CLERICI, *L'invisibile trama dei racconti*, in ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 454.

¹⁸ ORTESE, *In sonno e in veglia*, cit., p. 41.

¹⁹ Per Ortese non esiste «un vero tratto di demarcazione tra reale e irreale» (ORTESE, *L'Iguana*, [1965]; Adelphi, Milano 2007⁸, p. 71). I racconti di *In sonno e in veglia* evocano la fantasia immaginativa dell'infanzia, l'atmosfera è incantata e, per dirla con Borri, «l'assoluta semplicità, la perfetta "normalità" con la quale la scrittrice "tratta" e dà rappresentazione letteraria alla materia [...] che si usa definire "irrealtà": la verità inapparente, l'invisibile che ci circonda e ci sovrasta, il sogno che in maniera oscura e misteriosa fa parte di noi [...] proprio in questo sta il punto che caratterizza e distingue la sua singolarità narrativa» (BORRI, «*In sonno e in veglia*» di Anna Maria Ortese, cit., p. 91).

²⁰ ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 127.

²¹ Ivi, p. 120.

incantata e consona a quanto ella dice: «scrissi libri di novelle delicatissime, purissime [...] ruscelli, fiori, angeli ... sai, roba antica».²²

La luna ortesiana è anche latrice di mistero: nel racconto *Mistero doloroso* la luna che esce dall'ombra delle case ha la capacità di rendere tutto «bianco e nero, metà bianco e metà nero, togliendo volgarità e dolore alle cose tutte. C'era mistero»;²³ nel racconto *L'infanta sepolta* la statua della Madonna «sembrava ammirare chetamente lo splendore della luna e paragonarlo alla propria gloria»;²⁴ in *Jane, il mare* l'apparire della luna sembra predire «qualcosa di grande e benefico»²⁵ e in una sera di primavera la protagonista vede

per la prima volta la luna apparire con la sua faccia tagliente ed esangue, d'una luce abbagliante, al di sopra delle mura pesanti della prigione. Era altissima, lontana, ma il suo volto pallido era buono, e io compresi in un lampo che era il *segno*: avevo riveduto un aspetto della sublime Natura [...] i suoi raggi di un oro pallido cadevano sull'orlo del pozzo e sulle mie mani.²⁶

E ancora, la *Grande via* illuminata dalla luna si trasforma in un fiume e «un silenzio incantato nasceva, come un freddo lume di luna, in fondo in fondo a quel fiume, volava fermo per le sue rive portando brividi e presentimenti d'ignota e funesta bellezza».²⁷ In *Il ritorno del giovane dio*, nella più assoluta infelicità del dopoguerra, in un campo profughi ci imbattiamo in una luna che pare voglia partecipare alla desolazione del luogo rimarcando con la sua luce alcune caratteristiche dell'ambiente: «la luna che, all'arrivo, giaceva di traverso sulla collina, rossa e remota, ora camminava pianissimo sulla punta di quei fucili, illuminando arcanamente il campo dei profughi, facendo più bianche le tende, più acceso il cielo, più nere le figure che andavano e venivano».²⁸ E il «giovane dio», alias Costantino Carrà, di ritorno dalla guerra e in viaggio verso casa, a fatica riesce a dominare il dolore e la commozione perché «la quiete e l'immobilità dell'aria erano così grandi, la luce diffusa dalla luna tanto limpida, che suoni e forme prendevano subito, nascendo, una straordinaria evidenza e rilievo [...]. Quelle particelle di luce e di una commozione estranea

²² ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 122.

²³ ORTESE, *Mistero doloroso*, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 2010, p. 96.

²⁴ ORTESE, *L'infanta sepolta*, a cura di M. Farnetti, con una notizia bibliografica di G. Iannaccone, Adelphi, Milano 2000, p. 67.

²⁵ Ivi, p. 76.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 156.

²⁸ ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 400.

al suo animo si erano introdotte in lui, e camminavano nel suo sangue e nel suo cervello». ²⁹ La luce della luna stimola in lui il ricordo della sua vita passata e gli causa una grande pena per sé e per tutto il mondo ma «a un tratto, per un momento, gli parve di capire la verità: gli uomini non erano cattivi, non volevano il male, solo erano come ciechi [...], non sapevano di essere *una sola, grande persona*». ³⁰

Diversamente, la «bella luna sul muro che faceva angolo col caffè» del racconto *La luna sul muro* è dapprima spettatrice del nascere di un'amicizia tra la cameriera del bar e la protagonista e, qualche mese dopo, sempre la stessa luna è partecipe e testimone dell'«ansia profonda, impietrita come di qualcuno che aspetta una risposta» ³¹ della donna che ha subito un terribile lutto e il muro diventa la barriera oltre la quale forse spera di trovare la risposta al mistero della vita. Non è la prima volta che Ortese sostiene che l'essere umano è l'unica creatura che inutilmente tenta di capire il mondo: «sì, l'uomo è veramente, con la sua curiosità, i suoi inutili interrogativi, il tallone d'Achille delle cose reali, che tutte [...], si limitano a rinnovarsi e ripetersi in una specie di sonno divino, cui l'uomo non può invece tornare. La sua malattia è questo crescere nella mente, questo suo continuo intendere, ascoltare, vegliare». ³² In *L'Iguana* mistero e malinconia sono causate dalla «luce pacata e calda [della luna], come un rossore di gioia». ³³ Daddo, il protagonista, nascosto da un alto parapetto, ammira «i raggi dell'astro e la loro inviolata bellezza [...] e partecipa] ai disarmati incantesimi della notte». ³⁴ I raggi lunari e il mistero della notte creano insolite magie e «la grande luce lunare» risveglia nell'Iguana vessata dal genere umano, scontrosa e dispettosa, «un suo patrimonio di felicità» ³⁵ e in Daddo «un sentimento pacato e grave del segreto dell'Universo e di tutti gli abissi che ci circondano». ³⁶ La luce della luna, entrando da un uscio sconnesso, illumina dapprima gli oggetti, poi si affievolisce e il suo venir meno insinua nell'animo del protagonista un dolore causato da «una impossibilità somma e fondamentale di capire, di afferrare una verità, come la luce della luna, del tutto presente eppure nascosta». ³⁷ L'incapacità di entrare

²⁹ Ivi, p. 406

³⁰ Ivi, p. 414.

³¹ Ivi, p. 204.

³² ORTESE, *In sonno e in veglia*, cit., p. 99.

³³ ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 67.

³⁴ Ivi, p. 68.

³⁵ Ivi, p. 67

³⁶ Ivi, p. 68.

³⁷ Ivi, p. 87.

«negli abissi che ci circondano», l'impossibilità di capire appieno il mistero dell'universo vengono poi paragonati alla luce della luna che, oscurandosi, genera l'angoscia di non poter penetrare nella verità del mondo. Il mistero della notte viene ulteriormente a infittirsi perché un forte chiarore si insinua tra le nubi: «tutto il cielo di Ocaña stava diventando rosso [...] come per una seconda levata della luna [...] l'isola era avvolta in una nebbia che dava sul rame [...] nel cielo non si vedevano stelle, ma solo quella indefinita e torbida luminosità purpurea».³⁸ Daddo immagina che questo chiarore provenga da una seconda luna, ma riconosce «nella sua innaturale vivacità il faro di una nave».³⁹ Ortese offre immagini contrapposte della luce dell'astro lunare: da un lato è «arancio e lievemente allungata, come un tuorlo d'uovo con dentro il suo pulcino-immagine»,⁴⁰ dall'altro è simile a quella del faro, fredda, opaca e senza riflessi.

Spesso Ortese pone la luce della luna accanto o in opposizione a quella dei lumi. In *Il silenzio di Milano* torna l'immagine della luna-tuorlo: «la luna era bassa sull'orizzonte, rossa come un torlo d'uovo, circondata da un alone biancastro. Sotto, lungo il profilo nero dei campi, pochi lumi elettrici, tersi, immobili, che non davano alcune luci».⁴¹ Questa luna però, diversamente da quelle incontrate finora, ha una luce malata che induce a riflessioni malinconiche tanto che la narratrice si chiede: «che cosa ci difende da questa luna, da questa natura, dalla nostra solitudine di esseri valutati e curati soltanto in ragione dei loro averi?».⁴² Ritroviamo qui il «fondamentale concetto ortesiano di "valore", di "utilità", di "merce di scambio", che è all'origine di ogni bene creaturale e che sempre più, in un grandioso – anche se inevitabile – processo

³⁸ Ivi, p. 71, 73.

³⁹ Ivi, p. 83.

⁴⁰ Ivi, p. 83.

⁴¹ ORTESE, *La lente scura*, cit., p. 446. Anche in una recente poesia di Giovanna Bemporad viene presentata una luna «respinta» dalle luci elettriche, ma che riesce a «ritessere il velo delle illusioni»:

Nasce la luna come rossa aurora
pianamente; rischiara illimitate
fissità d'ombre e alberi e campagna,
pura, dai globi elettrici respinta
questa accorata solitaria. E sale
bianchissima, tra azzurre trasparenze,
l'arco del cielo, ritessendo il velo
delle illusioni lacerato in terra
(G. BEMPORAD, *Esercizi*, Garzanti, Milano 1980).

⁴² ORTESE, *La lente scura*, cit., p. 447.

degenerativo, ha riempito e riempie i nostri rapporti, i nostri spazi, le nostre menti». ⁴³ Ma è soprattutto nel racconto *Solitario lume* che la luna confonde la sua luce con quella del lume solitario e quella dei mille lumi che si accendono nella notte. Il racconto si muove in un'atmosfera idilliaca e misteriosa dove visioni, immagini, meditazioni si intrecciano e nascono dall'osservazione della luna e dei lumi che la protagonista ammira; in particolare il solitario lume diviene «emblema di ogni fede, di ogni idealità, di ogni amorosa trasfigurazione, ma anche simbolo di una vita che nel sogno come nella realtà travalica e trapassa tutto nella sua inesplicabile "unicità"». ⁴⁴ L'intera natura viene personificata: la luna, i venti, le nuvole, il mare, le piante, insieme ai lumi, vivono in un panteismo dove tutto viene antropomorfizzato. La grande gioia della protagonista nasce nella quiete «grigio-azzurra» del cielo e nella visione della luna che, al suo apparire, dopo essere salita «sulla linea celeste delle montagne [...] e avere sciolto] in mare i suoi bei capelli», ⁴⁵ invade di «dolcezza struggente» la stanza nera. La luna rallenta la sua corsa e si sdraia «sul cielo levando la fronte» e insieme a lei una «quantità strabocchevole» di lumi guarda la narratrice fissandola intensamente, in particolare, sul pendio estremo della collina, un lume, «biondo e grandetto [...] un po' più limpido degli altri, non dolente d'aspetto ma pensieroso» la osserva. ⁴⁶ La donna tenta di distogliere lo sguardo posandolo verso la luna, ma inutilmente poiché non riesce a resistere alla luce magica del lume. La donna, inizialmente convinta di vivere in solitudine nella stanza della torre, si trova invece attorniata da molteplici vite che la guardano, vegliano su di lei, la amano. Tutto intorno a lei partecipa alla sua vita: la pianta, al suo accostarsi, si agita e «beve luce», le nuvole d'oro sono «sdraiate in festevole conversazione», ⁴⁷ la luna nel suo corso mette un dito nell'acqua per provarne la temperatura «prima di scendere», ⁴⁸ l'arrivo dei venti è annunciato dai lumi che ballano e galoppiano mentre la luna corre rosea, «cercando scampo tra le nuvole e uscendo d'una per entrare in un'altra». ⁴⁹ Insieme ai venti portatori di tempesta, in una sarabanda di onde, di nuvole, di urli, i lumi illuminano la gran tenebra e, di quando in quando, la rosea luna, «protesa sull'abisso violastro», ⁵⁰ dona un po' di tregua. Questa

⁴³ BORRI, *"In sonno e in veglia" di Anna Maria Ortese*, cit., p. 91.

⁴⁴ BORRI, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Mursia, Milano 1988, p. 25.

⁴⁵ ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 31.

⁴⁶ Ivi, p. 32.

⁴⁷ Ivi, p. 40.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 42.

⁵⁰ *Ibidem*.

bufera, fatta di urli paurosi, di gemiti, di ombre nere che avvolgono la protagonista, è la metafora del dolore della vita, dei momenti bui che ognuno di noi attraversa e che avvicinano all'annuncio della morte, la «Dolente signora».⁵¹ In questo momento di disperazione arrivano però le parole della luna a consolare: «non c'è stato niente».⁵² La luna, assumendo un atteggiamento volto a quietare gli animi, «s'era seduta sul vulcano col volto in fiamme [...] era una bellissima sera rossa, ma nessun suono».⁵³ Lo stato di sogno è poco distinguibile dallo stato di veglia e la metafora è un modo per mostrare al lettore che una cosa può essere messa al posto di un'altra; come ci ricorda Apter, la metafora ci permette di impiegare un linguaggio estremo ed originale senza smarrirci fra le rappresentazioni strane, infatti grazie ad essa un termine può essere considerato alla luce di un altro senza perdere la sua identità.⁵⁴ In *Solitario lume* i lumi non sono semplicemente simili a occhi, ma sono «migliaia di occhi che si voltano qua e là»,⁵⁵ la spuma del mare non è simile a cavalli bianchi ma è fatta di «cavallini bianchi»,⁵⁶ la bianca schiuma della risacca diventa «la testa bianca e le braccia pure bianche in seno alla terra».⁵⁷ Questa modalità espressiva, grazie alla quale «l'oggetto del discorso rimpiazza il secondo termine di paragone, assumendone i connotati»⁵⁸, sintetizza icasticamente il paragone fra la schiuma, i cavalli bianchi, la testa e le braccia bianche. L'ampia presenza di figure retoriche (prosopopea, allegoria, metafora, ossimori tra i quali si segnalano «musicale grido»,⁵⁹ «gloriosi gemiti»,⁶⁰ «grida armoniose»⁶¹) e la ricca aggettivazione a volte conferiscono una certa artificiosità al dettato, ma è pur vero che la stessa Ortese aveva detto «senza la retorica, nulla di serio e di vero può essere detto, mancando quel falso ch'è misura o supporto del vero».⁶² Questo racconto affastella suggestioni che si combinano tra loro a tal punto che il lettore non può restare indifferente: l'innamoramento del lume porta gioia e dolore, la natura nei suoi momenti violenti causa sgomento ma

⁵¹ Ivi, p. 45.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 47.

⁵⁴ Cfr. T. E. APTER, *Fantasy Literature: An Approach To Reality*, MacMillan, London 1982, pp. 2-3.

⁵⁵ ORTESE, *Angelici dolori*, p. 31.

⁵⁶ Ivi, p. 42.

⁵⁷ Ivi, p. 44.

⁵⁸ Cfr. CLERICI, *L'invisibile trama dei racconti*, in ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 456.

⁵⁹ ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 38.

⁶⁰ Ivi, p. 45.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

la comparsa della luce della luna dà ristoro e dalla collina luccicante di rosa, dopo la violenta tempesta che fa rabbrivire, annuncia il ritorno del sereno e della pace. L'insostenibile peso del vivere è attenuato da immagini di leggerezza: venti che cantano, uccelli che volano, lumi che colorano l'aria, nubi che giocano e la luce della luna che tutto tranquillizza. La luna assume il ruolo di viatico, atto a partecipare ai dolori del mondo e ad alleviarli.

Un'eccezione nel complesso delle apparizioni lunari è costituito dalla presenza di una luna apocalittica, emblema delle disgrazie umane. Nel racconto *Supplizio*, dopo un lungo elenco di sventure a cui potrebbe andare incontro l'essere umano, durante una sera di maggio quando regna l'inquietudine, compare una luna che, dopo aver lasciato «la sua nicchia celeste»,⁶³ precipita sulla terra. Per qualche misterioso evento cosmico questa «luna nera», «stridendo e fiammando»,⁶⁴ si spegne tra gli alberi, lasciando tutto morto. La luna di Ortese, in una sorta di epirosi, sconvolge totalmente la terra, gonfiando i mari e «annegando i palazzi [...] subissando le piazze, circondando le foreste e succhiandole».⁶⁵ La luna che disobbedisce alle leggi del cosmo appartiene al racconto di tipo catastrofico-apocalittico percorso da diversi autori del Novecento italiano, basti pensare a Buzzati, Landolfi, Manganelli, Calvino... Uno su tutti, ci piace qui citare *L'incantesimo della natura* di Buzzati perché presenta analogie con la luna nera di Ortese. La luna di Buzzati è «immensa e luminosa [...], non più la placida abitatrice delle nostre notti [...] bensì uno smisurato mostro [...] una terrificante apparizione [...] che per] un guasto orrendo [...] sprofonderà nel nulla»⁶⁶. Dopo questa descrizione spaventosa, Buzzati lascia immaginare al lettore le conseguenze causate dalla catastrofe; Ortese invece, dopo aver visto la luna precipitare insieme alle stelle, ci presenta le acque del mare che, innalzatesi, ingoiano tutto quello che sta sulla terra. Entrambi però concludono in maniera simile: Buzzati racconta l'abbraccio tra i due coniugi mentre alzano gli «sguardi fissi alla mostruosa luna», Ortese parla di «clamori di fiumi straripanti e boati di terra squarciata da convulsioni; e precipitare di monti e fiammeggiare di stelle [...] nulla veramente ha più importanza. Il suo sole è soltanto negli occhi dell'essere amato»⁶⁷, ma in entrambi l'amore interviene ad acquietare le paure del vivere.

⁶³ ORTESE, *L'infanta sepolta*, cit., p. 40.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 1958, pp. 351-353.

⁶⁷ ORTESE, *L'infanta sepolta*, cit., p. 44.

Tra i numerosi racconti lunari di Anna Maria Ortese, uno in particolare offre suggestioni degne di essere considerate con maggiori approfondimenti. Si tratta di un racconto tratto dalla raccolta *Angelici dolori* dal titolo *Isola*. La protagonista e narratrice si trova in una città straniera, «località strana e dolce e selvaggia». ⁶⁸ Qui, con una strategia che ormai sappiamo essere cara alla scrittrice, ovvero l'uso massiccio dell'aggettivazione, nel cielo di un «azzurro raro» sopra una strana casa, «pendeva, anello immacolato, acceso, intoccabile, quasi sanguinante e tristo, una luna al suo primo quarto». ⁶⁹ La luna riflette lo stato d'animo della protagonista, che passa le giornate chiusa in casa a struggersi, a inveire contro il creato per poi pentirsi. Non è certo un caso che Ortese ponga la storia proprio in una particolare fase lunare, il primo quarto. Il simbolismo legato alle fasi lunari sostiene che la direzione naturale della vita di qualsiasi essere vivente nel periodo del primo quarto di luna è la crescita: la luna in questo stadio porta con sé promesse di crescita, di energia, è un tempo gioioso, ricco di stimoli, adatto all'incoraggiamento delle iniziative... Nel racconto infatti la protagonista desidera lasciare la quotidianità e iniziare una nuova vita: «null'altro desideravo che salire, correre, distrarmi, obliare, incantata e terribile, spalancare gli occhi su un'altra esistenza». ⁷⁰ Le avventure vissute all'interno della strana casa possono essere fatte solo al calar del sole e recano con sé la volontà di vivere esperienze notturne rasserenanti che facciano uscire la donna dallo stato diurno di struggimento. Infatti, con il sopraggiungere della sera, «io vedevo in cielo raggiare tutta rossa la luna, nel cielo limpidamente turchino». ⁷¹ La luna segue i cambiamenti umorali della donna e se dapprima, in una sorta di antropomorfizzazione, «splendé più forte, anzi lagrimava a rosse ed enormi gocce di sangue, sul flusso mormorante del fiume», ⁷² successivamente, quasi a stimolare l'ingresso della donna nella casa, «la luna, venuta avanti, e fattasi bianca, non lagrimava più; ma, quasi curvata con sentimento d'amore sul gentile parco, ne rivelava nella sua luce bianca le riposte curve e i vialetti remoti, e ogni parco, e la calma paradisiaca, immota, agghiacciata degli alberi suoi». ⁷³ La luna lacrimante richiama alla memoria le parole di Jung, che ci informa che secondo la tradizione antica la luna è dispensatrice dell'umidità, è la sovrana del Cancro, segno d'acqua e casa della

⁶⁸ ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 13.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 15.

⁷¹ Ivi, pp. 13-14.

⁷² Ivi, p. 15.

⁷³ Ivi, pp. 14-15.

luna, e Luna è la regina degli *humores* (e quindi dei succhi, delle linfe).⁷⁴ La strana casa, descritta con dovizia di particolari, è un luogo fantastico dove «una tavola si preparava da sé, con pochi cibi meravigliosamente soavi e nutrienti», dove «candidi gruppi di fanciulle abbracciate cantavano, in suprema letizia, offrendo immaginarie ghirlande alla luna»⁷⁵ e la protagonista si trova «immersa in colloqui di tenero e perfetto amore, con lo Spirito della Gioia e del Silenzio».⁷⁶ All'interno della casa incontra il nonno mai conosciuto in vita e con lui si intrattiene in piacevole conversazione. Il confine sonno-veglia viene continuamente a sovrapporsi confondendo il lettore; la donna chiede al nonno da dove venga, se la sua figura appartenga solo alla sua fantasia, ma la domanda resta inevasa. La luna si fa carico dell'impossibilità di dare una risposta a questa domanda esistenziale e non appare più nel cielo e la città dorme «sotto l'imminente chiaro della luna ivi fuggita».⁷⁷

Le lune ortesiane partecipano all'andamento del mondo condividendo con gli esseri viventi dolori, speranze, gioie. Sebbene «altissima, lontana», mostra il suo volto buono; nell'Iguana, maltrattata dai suoi padroni, risveglia sentimenti di delicatezza e amore; la luna, ora roseo verme, ora bella dama, ora uccello d'oro, benché distante, non si disinteressa alle vicende del mondo ma al contrario condivide il fatto che senza amore non c'è serenità e infatti, quando precipita sulla terra annientandola, intende indicare che le conseguenze di una vita senza compassione e condivisione, elementi che spalancano le porte all'amore, non possono che essere funeste. In questa breve disamina si è visto come, attraverso le diverse interpretazioni tematiche della luna – vista ora come immagine di bellezza, leggerezza e irrazionalità, ora come consolatrice, ora come speranza in qualcosa di benefico, – Ortese trovi il modo di esaltare e difendere la natura e di condannare la violenza tramite la figura del sogno in quanto «il sogno non si contrapponeva alla vita consueta come un'altra possibilità di vita [...] la vita, vista in sogno, “strania” la vita consueta, la fa capire e valutare in modo nuovo».⁷⁸

⁷⁴ Cfr. A. PETRELLA, *Psicoanalisi della luna. Un confronto tra Italo Calvino e Tommaso Landolfi*, «Il lettore di provincia», XXXIII, 112, settembre-dicembre 2001, pp. 3-7: p. 4.

⁷⁵ ORTESE, *Angelici dolori*, cit., p. 19.

⁷⁶ Ivi, p. 17.

⁷⁷ Ivi, p. 20.

⁷⁸ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it G. Garritano, Einaudi, Torino 1968, p. 193.

RECENSIONI

GIUSEPPE VARONE, *I sensi e la ragione, l'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Franco Cesati Editore, Firenze 2015, € 30,00.

I *concreti furori* di Giuseppe Varone sono tutti, questa volta, racchiusi nel suo nuovo volume critico, nel quale si propone di analizzare l'opera dell'ultimo Vittorini, non tralasciando, tuttavia, l'interezza del suo percorso letterario. Il lavoro di Varone è già di per sé vittoriniano, in quanto ricerca instancabile, messa in discussione degli imperativi assoluti e uragano per le miti coscienze accademiche: è un viaggio nei più reconditi meandri della coscienza, esplorati sulle coordinate di un grande Autore. Attraversando il racconto esistenziale, questo percorso critico diviene meravigliosa *fabula* con cui il Nostro ci racconta il doloroso cammino dell'uomo vittoriniano, dal quale ciascuno di noi può maieuticamente riscoprire l'eroe che è in sé. L'opera letteraria si rivela, così, inevitabilmente avvolgente e rassicurante nella convinzione che non tutto è perduto. Percorriamo il tortuoso scenario letterario, a partire da *Erica e i suoi fratelli* (1936), nella cui «favola triste» scopriamo una prima individualità vittoriniana, dibattuta in una realtà sociale drammatica e raccontata attraverso un percorso immaginativo e una *rêverie*, dietro la quale scorgiamo la «cognizione dolorosa del reale». La realtà terrena tragicamente concreta, nonché storica, passando per

Uomini e no (1945), dalla cui singolarità deriviamo un'universalità ultima umana, trascende poi nell'intreccio lirico e in esso trova rifugio immobile da una quotidianità straziante. Lo stesso lirismo diviene il nido utopico e primigenio dei protagonisti dell'opera *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947), rannicchiati dietro la maestosità del nonno-elefante e preservati da Vittorini come una delicata specie in via d'estinzione, come magnifica realtà ghermita da un primitivismo che non è più offeso, ma poetico, nel momento stesso in cui si allontana dal contesto borghese. L'intreccio ha quasi sempre la forma narrativa del viaggio, trasognante limbo nel quale sono abilmente sospesi i protagonisti de *Lo zio Agrippa passa in treno* (1946), o de *Le donne di Messina* (1956), in cui il simbolismo importante vittoriniano si fonde ad un naturalismo che è espressione di un'esigenza totale, quella necessaria ad approdare all'esplorazione poetica e melanconica nei paesaggi interiori de *Le città del mondo* (1969), e al manifesto maturo di una ricostruzione totale del mondo ne *Il manoscritto di Populonia* (1972). Giuseppe Varone osserva con grande sensibilità intellettuale il «sublime incanto» autoriale e Lui stesso ne ricostruisce abilmente un surrogato nella sua scrittura critica, attraversando gli enigmatici paesaggi letterari, illustrandoli di riferimenti extracontestuali e componendo così una visione totale dell'opera, nella quale possiamo

cogliere la dimensione pura e ultima dell'essenza vittoriniana, assaporarne la linfa e godere di quell'immobilità ancestrale, riempiendola aristotelicamente di bellezza personale e semantica. Per questo motivo la ricerca dell'essere uomini riguarnerà inevitabilmente tutti noi. Non a caso, la seconda parte del libro si nutre instancabilmente di spunti nuovi, scovandoli nel contraddittorio panorama novecentesco e nella stessa attività di Vittorini sconosciuta ai più, come quella di curatore di una preziosa edizione dell' *Orlando furioso* (nella quale riempie e anima il testo mediante un'accurata selezione di tavole illustrate) e componendo, in questo modo, una *Weltanschauung* metafisica della realtà vittoriniana, la quale trova i suoi punti di contatto nella ricerca di un concetto nuovo di storia, «possibile solo se riportata in una dimensione umana», forte di un'attualità basata sulla relazione (pericolosa) tra esperienza e immaginazione, e che risorge dalle ceneri di una perduta risorsa primitiva. Il racconto dell'esperienza ultima di Vittorini ci rende testimonianza di una ricerca utopica del bello, in una dimensione eclettica come la forma scenica, nella quale traspone *Le città del mondo* (1959), ma soprattutto umana, così da valicare qualsiasi confine o etichetta e contribuire alla formazione di «un'idea totale del vivente» funzionale e costantemente *in fieri*, come si evince dall'esperienza del «Politecnico» (1945-1947), del-

la collana «I Gettoni» (1951-1958), del «menabò» (1959-1966) e, infine, dall'azzardo di stampo internazionale del numero zero di «Gulliver». Il lirismo vittoriniano è paragonabile ad una ricerca preziosa degli attimi perduti, ad una tela di unica rarità, la cui trama è tessuta dalle drammatiche vicende individuali, tenute insieme dalla vastità dell'intreccio umano, speranzoso e ostinato nell'ambiziosa ricerca di verità. La totalità ultima di Elio Vittorini è dunque raccontata nel libro di Giuseppe Varone sotto forma di una sconfinata caccia al tesoro nella «camera delle meraviglie» delle attività più ferventi, sempre più orientate verso un impegno militante nella contemporaneità e verso un impatto concreto e scientifico anche della cultura, intuibile dai suoi ultimi appunti, che lasciano spazio ad un'idea aperta di letteratura, poi raccolti nel volume postumo *Le due tensioni* (1967). L'importanza dell'impegno socio-culturale appare poetica e misteriosamente leggiadra, fluttuante in un parallelismo d'invitante evasione, nel quale Varone ci conduce pazientemente per mano, rendendoci partecipi del racconto di un'esistenza forte e indimenticabile; ecco perché il suo lavoro è soprattutto innovazione e riscoperta della lirica vittoriniana nella sua più essenziale purezza.

Mariachiara Irenze

GIUSEPPE UNGARETTI, *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, nuova edizione a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Mondadori, Milano 2015, pp. 312, € 15,00.

«Caro Marone, ti ringrazio dell'affetto che mi dai con tanta gentilezza; [...] ho ore di orrore per me; per questa stupida vita che mi attornia; per gli uomini che non capiscono nulla [...]. Caro Marone, sono pieno di schifo; vorrei non essere poeta; [...] vorrei essere un umile facchino; vorrei essere rozzo e semplice; [...] ma sono un poeta, amico Marone, fratello Marone, un dolorante poeta; ma ho le mie rare felicità di dio, che mi ripiombano in nuove, più complicate, più atroci difficoltà d'anima». Così si legge in una cartolina del settembre 1916 scritta da Giuseppe Ungaretti e indirizzata a Gherardo Marone. Questa fa parte delle 93 tra cartoline, lettere e telegrammi che il poeta spedì all'allora direttore della rivista «La Diana» tra il 18 aprile 1916 e l'ottobre 1918, e che l'editore Mondadori ha di recente pubblicato. Una prima edizione di tale corrispondenza, infatti, era già uscita nel 1978 sotto la supervisione di Armando Marone, oggi rivista e ampliata da Francesca Bernardini Napoletano, che ha aggiunto altri materiali, precedentemente pubblicati in rivista¹, la

cui storia risulta piuttosto curiosa: nel 1999 due antiquari ricevono dal titolare di una bancarella del noto mercato romano di Porta Portese una busta con all'interno diversi epistolari tra cui 17 cartoline dal fronte di Ungaretti; qualche anno più tardi, tra il 2001 e il 2003, in un mercato salernitano vengono rinvenuti ulteriori documenti inediti di Ungaretti, Sarfatti, Marinetti e dello stesso Marone. Le missive sono ora conservate in parte presso il Fondo Gherardo Marone - «La Diana» dell'Archivio del Novecento della Sapienza di Roma, in parte presso il Fondo Marone della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli. Bernardini, riunendo questo patrimonio archivistico, ha dato vita a una nuova edizione critica, filologicamente accurata, che, oltre a vantare un ricchissimo e approfondito commento illustrato con note a piè di pagina, nella sezione «Note filologiche e descrittive» a fine carteggio fornisce di ogni documento una precisa descrizione (tipologia, peritesto, peculiarità e formato della carta), evidenziandone peraltro tutte le eventuali particolarità (errori, modifiche, ecc.). Chiude l'epistolario un'utile serie di schede bibliografiche dei personaggi citati, che evidenziano soprattutto il legame

gio di lettura e apparato di F. Bernardini Napoletano, in «Avanguardia», V, 2000, pp. 3-56; F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Lettere 'déracinées'*, in «Bollettino di italianistica», I, 2004, pp. 185-203.

¹ Cfr. G. UNGARETTI, *Cartoline a «La Diana»*, testo a cura di M. Raso, note, sag-

che costoro intrattennero col poeta e con «La Diana». Va specificato che nell'analisi del carteggio è stato fatto sapiente riferimento alla pubblicazione delle lettere di Ungaretti a Papini, a Soffici, a Pea, a Carrà, a Prezzolini: attraverso l'intreccio tra gli epistolari, è stato possibile correggere gli errori della precedente edizione e ricostruire più facilmente la datazione di quei documenti su cui il timbro postale risulta illeggibile.

Ora, come ricorda la curatrice nell'introduzione, la lettera «tradizionalmente viene considerata al di fuori dei generi letterari e viene inserita tra i generi cosiddetti "naturali", insieme con le altre forme autonarrative, autobiografiche, memorialistiche»; Bachtin la ascrive di fatti ai generi semi-letterari. Tuttavia, il contributo di conoscenza che essa può apportare è immenso, come il caso ungarettiano dimostra. All'interno del carteggio, infatti, per prima si coglie la stima reciproca tra il poeta-soldato che scrive dal fronte e Marone, che già aveva compreso il valore del giovane sin da quando pubblicava poesie su «Lacerba». Un profondo affetto lega i due, come testimonia il fatto che Ungaretti trascorrerà a Napoli da Marone tutto il periodo di licenza natalizia del 1916. E proprio il 1916 è un anno di particolare importanza sia per Ungaretti che per la storia letteraria italiana: a dicembre esce infatti *Il Porto Sepolto*, opera prima del poeta, che segna la definitiva dissoluzione delle forme

metriche tradizionali e che si configura come un viaggio nella guerra e nella poesia alla ricerca della propria identità di uomo e di poeta, nonché del valore universale della poesia, attraversando e superando così la crisi del primo Novecento. Proprio a questo primo «volume» e alle liriche in esso contenute fanno riferimento le missive del '16 e dell'inizio del '17: Ungaretti si dimostra in preda all'insoddisfazione e al dubbio per la composizione della sua raccolta; e inoltre, se da una parte è entusiasta di partecipare all'esperienza di una nuova rivista che possa svecchiare la cultura italiana e proporre una via alternativa al futurismo, dall'altra rimane restio a qualunque pubblicazione, come se in ciò si potesse leggere un atto di presunzione e vanità, intollerabili nel contesto bellico.

Pubblicato *Il Porto Sepolto*, sin dai primi del '17 si preoccupa di diffonderlo, per entrare a pieno titolo nella cultura italiana ed europea. Ma «l'ora più bella ch'io m'aspettavo dal mio "Porto"», come dice nella cartolina del 9 febbraio, l'ha vissuta leggendo la recensione di Papini sul «Resto del Carlino» del 4 febbraio, motivo di immensa soddisfazione (l'ammirazione per Papini, d'altronde, è uno dei leitmotiv del carteggio). Si dedicherà in seguito ad altri progetti, come ad esempio la composizione di *Il ciclo delle 24 ore*, un gruppo di 15 liriche dedicate proprio a Giovanni Papini e pubblicato poi sull'*Antolo-*

gia della *Diana*, l'edizione delle opere di Enrico Pea, la rivista e il progetto dell'*Antologia della Diana*, la lettura e la correzione di bozze (la richiesta di bozze a Marone è un altro leitmotiv). Un tema particolarmente presente è la precarietà della vita di chi combatte in trincea: «pensate che quassù tutto è capovolto», dichiara in una lettera della fine di marzo. Per cui la scrittura epistolare, non meno dell'impegno letterario, può essere un'occasione per riscattare il sentimento di noia e solitudine che pervade l'essere umano in quella situazione di limbo, al confine con la morte.

Inoltre, un aspetto che non va sottovalutato è quello filologico. Il carteggio si fa da una parte testimone delle prime redazioni di alcune poesie non documentate nello studio recente di Carlo Ossola nel Meridiano Mondadori (2009) perché effettivamente non ancora disponibili; dall'altra indispensabile fonte di varianti. Per il primo caso basti citare la cartolina del 14 settembre 1916 contenente le poesie *Vivere* e *Torrido*, che nella raccolta assumeranno rispettivamente i titoli di *Distacco* e *Attrito*. Se con la prima si riesce a correggere e meglio definire un rapporto tra scrittura poetica e scrittura epistolare - siccome in un'epistola di Giovanni Papini del 13 settembre 1916 Ungaretti si esprime utilizzando termini e immagini che si ritrovano in *Distacco*, e siccome nell'edizione a stampa essa veniva data «Locvizza il 24 settembre 1916»,

Carlo Ossola nel Meridiano e Maria Antonietta Terzoli nelle note alla lettera ritengono che la missiva sia una sinopia della lirica, quando in realtà attraverso questo carteggio sembra più plausibile il percorso contrario, o che i testi siano stati concepiti contemporaneamente -, con la seconda si può riannodare al sistema simbolico del *Porto Sepolto* un titolo che nella redazione definitiva sembra non avere nulla a che fare con esso. Per il secondo caso, non si può non citare una poesia che diverrà celeberrima, *Allegria di naufragi*, di cui il carteggio con Marone conserva ben quattro redazioni: la prima, dal titolo *La filosofia del poeta*, apre *Il ciclo delle 24 ore* allegato alla cartolina del 30 aprile 1917, e consta di 19 vv. (tre dei quali cancellati); la seconda, di 22 vv., la terza, di 5 vv., e la quarta, definitiva, di 6 vv., verranno inviate tramite cartoline diverse lo stesso 30 aprile! Ciò a ulteriore testimonianza del costante e ossessivo labor limaecui Ungaretti ha sottoposto le sue poesie.

Degna di nota, infine, l'osservazione riportata nell'appendice: dell'edizione del '78 non è stata accolta nel presente carteggio una lirica, *Notte*. Sicuramente scritta da Ungaretti sul margine destro della poesia *Danza* di Gino Chierini, si trova sulla prima facciata di un foglio protocollo che in seconda pagina riporta una lettera di Chierini a Fiorina Centi, cofondatrice della «Diana» cui invia due poesie, e in terza la poesia originale

Notte per la maggior parte cassata, di cui si salvano solo i 4 vv. riportati in prima pagina. Questi, di conseguenza, non sono opera di Ungaretti, bensì di Chierini: è probabile che Gherardo Marone e Fiorina Centi abbiano chiesto a Ungaretti che si trovava a Napoli per la licenza natalizia un giudizio sulla poesia, e il poeta l'abbia modificata ricopiando i vv. corretti. Nota la curatrice che nell'attribuire la poesia a Ungaretti, non sono stati considerati due elementi fondamentali: la forma piuttosto discorsiva, lontana dall'essenzialità e dai versicoli del *Porto Sepolto*, e l'assenza della firma, che il poeta era solito apporre alla fine di ogni suo componimento.

In conclusione, attraverso l'aggiornamento dell'edizione del 1978, il quale comunque «riveste un carattere veramente pionieristico e fondativo per le edizioni di epistolari e carteggi ungarettiani», Francesca Bernardini ha restituito alla comunità scientifica, e non solo, un prezioso reperto, salvandolo dalla dispersione.

Antonio D'Ambrosio

CARLO CIPPARRONE, *Il poeta è un clandestino (I poeti di Smerilliana)*, Di Felice Edizioni, Martinsicuro (TE) 2013, pp. 118, € 12,00.

Carlo Cipparrone nella sua lunga carriera di poeta e di collaboratore di riviste di poesia e letteratura – è

tra i fondatori e redattore, attualmente, di “Capoverso” rivista prodotta e distribuita da Edizioni Orizzonti meridionali di Franco Alimena – ha pubblicato non molti libri di versi: *Le oscure radici* (1963), *L'ignoranza e altri versi* (1985), *Strategie nell'assedio* (1999) e *Il poeta è un clandestino*. Non ha certo contribuito all'inflazione poetica in atto causata dai molti ‘autori di un libro all'anno’. Ha vissuto la poesia come un'attività da coltivare in semi-clandestinità, riservandosi degli spazi di collaborazione di qualità, ma stando lontano da quell'idea di ‘managerialità’ del ‘mestiere’ di poeta con insistenza mediatica sulla propria immagine (per quanto sia possibile oggi nel campo poetico). C'è da aggiungere che molte poesie di Cipparrone, però, sono inedite o disperse in varie riviste ed antologie. A suo onore c'è poi la pubblicazione sulla rivista “Marsia” nel 2011 del melologo *Sirene*, che tra poesia e musica è ispirato ai naufragi nei pressi di Lampedusa. A suo onore, perché riflettere su eventi del genere, ormai triste cronaca dei nostri giorni, riflettere sull'orribile metamorfosi del mediterraneo – oggi che le dimensioni del problema dei profughi hanno assunto proporzioni apocalittiche – in un mare di morti, sembra divenire un dovere morale. O meglio denunciarne implicitamente o esplicitamente la tragicità dovrebbe essere dovere di ogni intellettuale-poeta che non abbia paura della trita e ritrita accusa di retorica e di buonismo. È la scelta linguistica,

la perizia tecnica, non l'argomento in sé che condanna alla retorica. Cipparrone anzi ha fatto dell'attacco ad ogni forma di retorica, compresa quella del ruolo del poeta oggi (quale poi?) un dovere etico. Riprendendo i temi del crepuscolarismo, egli ha fatto della 'vergogna' del poeta, del sentirsi dire 'poeta', il fondamento del suo discorso, «celato agli occhi degli altri». Il senso di colpa si tramuta in senso di responsabilità della parola.

Cipparrone sa di parlare ad un pubblico molto ristretto, nicchia nella nicchia in cui è rinchiusa oggi la poesia per vari e complessi motivi, ma vuole comunque farsi capire preferendo «l'aperta campagna» nei confronti dell'«estetica del fiore fragile [...]». Abbassa come i crepuscolari il tono poetico, si definisce «perdente» perché sa in anticipo che non passerà alla storia, ma non lotta certo per farlo («non vado in cerca di editori»), consapevole che «dei milioni di poeti / vissuti in venti secoli, / pochi hanno conquistato la gloria, / un posto nella Storia». Si sente un clandestino anche, o forse soprattutto, di fronte a chi uccide il significato, vale a dire si ostina, a suo dire, «a uccidere il senso / nei propri versi» per porsi sempre all'avanguardia, magari barando le carte, mentre Cipparrone vuole nel suo viaggio (cfr. p. 23) stringere «a sé il bagaglio del senso». Egli sembra voler ritornare, rifunzionalizzando il motivo di Saba, alla 'poesia onesta' – in epigrafe pone i versi del poeta

triestino: *Parlavo a un popolo di morti. / Morto al loro rifiuto chiedo oblio* – agli «onesti poemi» rigettati dalla critica e dagli stessi compagni poeti che bandiscono chi si è già esiliato da solo. Insomma leggere le sue poesie è un buon antidoto alla presunzione, alle allucinazioni di sentirsi vati sedendosi su una delle grandi tradizioni poetiche (non esiste ovviamente solo quella lirica), quando ormai il poeta ha perso da tempo l'aureola, teste Baudelaire, quindi ogni forma di mandato sociale e quando molti in cuor loro coltivano illusioni destinate a cadere senza aver consapevolezza né dei loro limiti né della condizione del poeta oggi: «[...] spargo semi che il vento disperde / in riarsi campi / inferti come uteri sterili». Scorrendo i testi di questo autore sulla necessità del limite, del tenere ben saldi «i piedi in terra», dell'umiltà (da *humus*) in chi pratica la scrittura poetica, fa sorridere il motivo della reincarnazione contenuto nel testo *Povertà dell'anima*: nel 'personaggio che dice io' rivive l'anima di un grande poeta (la tradizione) che però ha già dato fondo a tutte le sue risorse non lasciandogli più nulla: «Per mia sfortuna / quel fottuto genio scialacquatore / ne aveva dilapidato le sostanze / lasciandomi in dote / un'anima ridotta in miseria». Come a dire che noi, nani sulle spalle dei giganti, rimaniamo nani e il nostro sguardo è, deve essere, quello di un «animale di terra». Ristabilire un confine, in primo luogo al narcisismo di ogni io-po-

etico, sembra essenziale per l'autore di *Il poeta è un clandestino*, come anche il confine, appunto, della clandestinità del discorso poetico rispetto ad un pubblico che non c'è e che preferisce altri ambiti di comunicazione: «amici distratti [...] dimenticano» le parole della poesia per cui esse non bastano più (cfr. il titolo della prima sezione). Si tratta in gran parte di versi meta-poetici e sembra questa la chiave di lettura, anche stilistica, della raccolta, che non si perita di entrare nell'ambito della ricezione della poesia stessa nella liquida, virtuale postmodernità, sussumendo come strumento espressivo la prosa, laddove è necessaria la chiarezza del ragionamento in versi (dire «pane al pane»), con il puntello della rima in strategiche sedi.

Se mettiamo a confronto l'*Albatros* di Baudelaire con «l'uccello più triste» di Cipparrone, mutatosi quindi in «talpa», ne nasce un cortocircuito che ha a che fare con una sorta di parodia; per uno che ha scelto di «volare basso», che si dichiara «privo d'ali e inibito al volo», l'immagine che si confà non è quella del «principe dei nemi» che non può camminare sulla terra per le sue «ali di gigante», ma appunto quella della talpa che può solo scavare e scegliere l'ambito della terra come unico possibile: «[...] mi ficcarono il piombo / nelle tasche, nelle scarpe, nel cappello; / non riuscendo più a volare / finii per imitare la fuga della talpa, / fui preso da un cieco / sotterraneo furore

di scavare». C'è però comunque un residuo di una condizione o capacità privilegiata, anche in chi è caduto in terra dallo scranno del poeta, residuo che fa da *pendant* alla superiorità del «principe dei nemi» in esilio sulla terra, quella di un sentire profondo del poeta-talpa, che però rimane tutto secretato nella sfera interiore, oppure cautamente accennato, ma non si traduce mai in *annuncio*: «Ora non posso più guardare / dall'alto la vita, / ma la sento dal profondo»; oppure si legge altrove, in una diversa forma del bestiario di questa raccolta: «Come la tartaruga, / vivo rinchiuso in me stesso / sporgendo cauto la testa dall'uscio». Comunque la prospettiva rimane tutta terrestre, *A bassa quota*; non è più tempo né di *visiting angel* né di neopetrarchistiche ascese secondo il poeta:

E adesso a bassa quota,
gomito a gomito, faccia a faccia.
Da questa differente angolazione
ora guardiamo orizzontalmente.
Una volta si stava dentro il cielo
con volti stupefatti
su una carta geografica
scala uno a centomila.

Adesso finalmente i piedi in terra
la vita nel suo vero rapporto.

C'è da aggiungere, d'altro canto, che il corpo, nonostante i riferimenti all'animalizzazione, al bestiario in cui si tramuta l'io-poetico per mimetizzarsi, non cessa di subire

le sue ferite e anche questo sembra un residuo di privilegio, una forma di semi-risarcimento, segnato dal ritorno ad un io ideologicamente più tradizionale. Il frutto di questo io è un libro simbolicamente segno della sofferenza e del sudore, come le «sodate carte» leopardiane, e della resistenza umanistica della poesia; in un testo centrale l'immagine dei chiodi e del magro costato potrebbero perfino richiamare il dettato evangelico, con la variante appunto del «sudore» al posto del «sangue», termine che si incontra però subito dopo (cfr. *Scrivere è opporsi*, p. 33); né è da tralasciare il riferimento allo «scherno», verso il Re e il presunto Messia 'crocifisso', da parte dei soldati, che pure compare nel Vangelo: «Il libro è un corpo martoriato dai chiodi / gronda sudore dal suo magro costato». Ci si chiede, inoltre, nel testo, se si possa continuare in una logica di perdono verso chi offende, schernisce, mette in croce – in un'altra poesia si parla anche di un critico sadico – il poeta clandestino, che continua, nonostante tutto, a far scorrere il filo rosso del suo sangue nella scrittura.

Il dialogo con l'assente (vale a dire il pubblico) della poesia contemporanea, il messaggio poetico che non arriva al destinatario – non è questa la sede di discuterne il perché e le complesse motivazioni individuali, storiche, sociologiche – trovano il loro compimento nel poemetto *Una comune strada* dedicato a Carlo Betocchi, o

meglio al viaggio, nel 1957, a Cosenza di Betocchi per una conferenza. Accompagnandolo in carrozzella (cfr. *Il vetturale di Cosenza* di Betocchi) nei suoi spostamenti fino all'hotel, l'autore reale si cala nel 'personaggio che dice io' e attraverso i suoi ricordi accenna alla scena dell'imprenditore toscano, «tale commendatore Bellotti», che saluta il poeta-geometra ignorando completamente il suo primo 'mestiere', credendo che sia a Cosenza per i lavori sui cantieri che svolgeva un tempo: «Lui di me ignora tutto, mi conobbe / quando ancora dirigevo i cantieri». Da qui nascerà nell'autore l'idea del titolo del libro realizzato anni dopo, considerato che anche lui, nel 1957, per una coincidenza, faceva lo stesso mestiere che aveva fatto Betocchi: «Capii allora che il destino / dei poeti è nascondersi, / che il poeta è un clandestino». La mimetizzazione e il lungo nascondimento – la talpa di Cipparrone, ma si pensi, per analogia, ai diversi ritratti in maschera di animali nel *Teatro naturale* di Giam-piero Neri, bancario, che cominciò a pubblicare non certo in giovane età – non possono non riguardare il ruolo della poesia nella società di oggi, anche quando storicamente l'esperienza poetica di un singolo operatore viene portata, per così dire, in piena luce. Essa, sembra volerci dire Cipparrone, non può essere considerata un 'mestiere', né 'primo', né 'secondo'.

Carlangelo Mauro

MÁRCIA THEÓPHILO, *Nel nido dell'Amazzonia*, con testo portoghese a fronte nota di Walter Pedullà, Interlinea, Novara 2015, pp. 116, € 12,00.

Nel volume *Nel nido dell'Amazzonia*, di Marcia Theophilo edito da Interlinea e vincitore del Premio Festival di Poesia Civile, "Città di Vercelli", ancora una volta, la poetessa candidata al Premio Nobel dà voce a vibranti sonorità della foresta e della sua Terra.

In quell'Animismo che le è congeniale e che si fa essenza delle cose e della Natura, la poetessa brasiliana crea atmosfere uniche che avvolgono il lettore e lo introducono, quasi, in un tunnel magico in cui le sensazioni si sviluppano in un tutt'uno con il mondo naturale che gronda dall'alto come pioggia o sibila come vento, o si solleva da terra come uno smottamento, o cinguetta, o canta, riecheggia, striscia, si aggrappa.

Chi l'ha sentita, anche una sola volta, decantare le sue poesie, in Portoghese o in Italiano, sa che, Marcia Theophilo, incarna la sua poesia, le sue liriche, i suoi ritmi che sono un crescendo di suoni, sonorità, tamburi sommessi, flauti o le voci dei bambini jaguaro.

Sono gli alberi a parlare direttamente, quegli alberi che vivono *delle brume dei fiumi e degli oceani* che loro stessi alimentano e fanno evaporare

con il loro respiro verde, odoroso, umido.

Sono gli alberi che irrorano la foresta come fiumi verticali che reclamano le nubi e trasudano linfa, oli ed essenze e secernono resina come lacrime di miele, vischiose lacrime che imprigionano insetti per tempi immemori.

Sono sempre gli alberi a racchiudere l'anima sacra del Mondo che riflette in sé tutti gli elementi della Natura, riproducendo l'alpha e l'omega dell'Universo.

La poesia di Marcia Theophilo è simile ad un Sapere enciclopedico che spiega, attraverso i nomi e le descrizioni oggettive e soggettive degli elementi, quella molteplice varietà di specie animali e vegetali, quei frutti così carnosi e ripieni di dense polpe dove le sinestesie non sono bastevoli per rendere odori e sapori, tatto e gusto, udito e odorato, visione e sensazione.

E' una realtà arborea che ha linfa e vita propria e dove le parole affondano e si fanno radici esse stesse, le radici di alberi che reclamano la loro esistenza che emanano *odore fragrante* che rende ebbri gli uccelli e offrono i loro rami alle scimmie Saguim e a tutti quegli animali che respirano sommessamente dando voce al sibilo verde della foresta nel *crepuscolo vegetale*.

Ci si nutre degli stessi frutti e delle stesse linfe leggendo i versi della poetessa, si partecipa dello stesso pathos

arboreo, fluviale ed animale. Si prova sulla propria pelle il dolore dell'*Olocausto degli alberi* divorati dagli incendi o recisi dalle scuri.

La primordiale fertilità della Terra, la sua virginea Natura è ora attaccata alle viscere

dai fendenti velenosi e asfissianti, nei greti dei fumi e nelle fessure della terra dai vapori tossici delle industrie e delle moderne metropoli che vomitano nell'aria e nelle acque del Pianeta le abominevoli masse che tutto annientano e tutto amalgamano nello spaventoso nulla che i vecchi temono.

I vecchi assistono spaventati ai comodi e alle voglie dei giovani

il mondo mostra le sue ferite e sono strumenti a mostrarle le ferite della foresta e del Pianeta con gli occhi impassibili di un satellite nello Spazio che perpetua il grido di dolore di un *'isola di carne*, milioni di isole di carne, isole umane che assistono impotenti e che molto possono fare per arrestare l'olocausto di alberi che sono *Il respiro del mondo*.

La poesia di Marcia Theophilo molto insegna senza averne l'intenzione. Insegna che l'acqua ha un *ritmo ardente* che l'uomo deve assecondare per non esserne travolto. L'acqua è un'enorme distesa in cui i continenti affiorano e dove catene montuose abissali imprigionano le radici della Terra.

Questa poesia così primordiale e palpitante dovrebbe appartenere all'infanzia perchè solo i fanciulli sa-

prebbero cogliere gli sguardi mimetizzati e i respiri reconditi delle foglie, le fugaci apparizioni delle scimmie che si arrampicano e gli uccelli che nidificano negli arcobaleni dove milioni di gocce di rugiada solcano lo spazio tra la superficie dell'acqua e le nubi.

Dovrebbero cibarsi di questi versi i giovani come la terra si ciba di pioggia per inseguire i sogni di uno spirito che pervade l'albero, il fiume, la roccia, il filo d'erba e la tela del ragno, dovrebbero pervenire a questo grado di conoscenza, un sapere primordiale da difendere per preservare il Pianeta e la storia dell'umanità.

...frutti maturano sui rami
non serve lavorare per mangiare
non serve rubare per mangiare:
basta salire su un albero.

Marianna Scibetta

ALBERTO GRANESE, *«Per guisa d'orizzonte che rischiari»*. *Florilegio degli scritti*, Introduzione (*Un percorso intellettuale*) di Rosa Giulio, a cura di Angelo Fàvaro e Carlo Santoli, Edizioni Sinestesie, Avellino 2015, pp. 384, € 20,00.

ALBERTO GRANESE, professore ordinario di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Salerno, è anche

saggista e critico letterario. La sua vasta produzione scientifica è documentata dalla “Bibliografia” inserita nell’opera in due volumi, *Non di tesori eredità*, a cura e con Introduzione di Rosa Giulio (Guida, Napoli 2015), dove sono raccolti in 1200 pagine sessanta contributi di studi letterari, che vanno da Dante agli autori moderni, a lui offerti da molti studiosi degli Atenei italiani. I suoi interessi culturali, pur muovendosi nell’ambito fondamentale e prevalente di ricerca costituito dalla letteratura italiana, si estendono a una gamma variegata di discipline, con un’intensa e frequente penetrazione in tutte le loro affini e molteplici componenti. Il fondamentale e rigoroso impianto metodologico dei suoi studi consiste nello svelare lo specifico e autonomo processo di formazione delle opere, la reciproca e interna funzionalità delle strutture compositive, la loro inconfondibile e originale identità nell’ambito del sistema letterario.

Nel *Florilegio degli scritti* (Edizioni Sinestesie, Avellino 2015) si ripropongono, a cura di Angelo Fàvaro e Carlo Santoli, dieci saggi di Granese, così come sono apparsi originariamente, senza interventi (aggiornamenti, correzioni, aggiunte), per non alterarne il momento storico, in cui si collocano all’interno del suo *Percorso intellettuale*, tracciato nell’ampia introduzione da Rosa Giulio. Si parte, quindi, in occasione dei 750 anni dalla nascita, da un omaggio a Dante: dal

Paradiso (XIV 69) è tratto il luminoso e illuminante verso del titolo, «*Per guisa d’orizzonte che rischiari*». Nella “lettura” del canto XIV del *Paradiso*, ben corredata di riferimenti scientificamente controllati e motivati, Granese appare particolarmente attratto dalla sua dimensione creaturale, di portata straordinaria nella storia dell’umanità, ancora attuale e presente nella sensibilità contemporanea: il *disio* e la resurrezione dei corpi, gli affetti terreni degli Spiriti Sapiienti nel cielo del Sole, esaltati dal poeta nei versi 43-66. Sarà, infatti, il *corpus gloriosum*, la *carne gloriosa e santa*, a ricostruire l’integrità della persona umana, e sarà la sua unità ad accrescerne la perfezione e, di conseguenza, ad aumentare la grazia illuminante, quel dono gratuito che, permettendo di vedere e intendere meglio il Sommo Bene divino, accrescerà l’ardore di carità e, quindi, lo splendore luminoso della persona umana, ormai eternamente ricostituita nella beatitudine del Paradiso.

Segue un gruppo omogeneo di tre lavori, da Granese definito il suo “asse” civile, in cui porta alla luce, con un nuovo e più rigoroso percorso ermeneutico, i momenti cruciali e le figure emblematiche della civiltà letteraria meridionale, collegandoli in una fitta trama di rapporti italiani ed europei, e soprattutto inserendoli nel quadro organico della loro continuità e identità. Da queste complesse e variegate indagini testuali affiorano progressivamente non solo inesauri-

bili ricchezze culturali accumulate nel corso di un lungo e difficile cammino storico, ma anche sconfinite potenzialità di un'alta e originale funzione paradigmatica. Il primo studio è su Pietro Giannone, collocato nel contesto storico-culturale del contraddittorio rapporto tra intellettuale innovatore e despota illuminato: il principe riformatore, da lui teorizzato, si rivelò, secondo Granese, un'utopia, assai lontana dalla realtà dei fatti, proprio perché, operando all'interno di strutture sociali prive di una borghesia efficiente con una sua visione autonoma, i politici, al cui servizio aveva sacrificato l'ingegno e la vita, dopo avere sfruttato il suo "pericoloso" talento, finirono per sconfessarlo e tradirlo. L'altro lavoro affronta la complessa personalità culturale di Giambattista Vico, di cui viene data una lettura "diversa" e in chiave dialettica, soprattutto quando si rivela che il suo merito consiste soprattutto nell'aver visto il modo in cui, concretamente e storicamente, sorge la poesia nel processo di svolgimento della civiltà umana: come espressione integrale e necessaria di una società nascente, nella quale sono impliciti, in forme fantastiche e mitiche, tutti gli sviluppi successivi, razionali ed etici; come fatto, quindi, eminentemente sociale e collettivo, non individuale e lirico. È sul piano della successione storica (e anche, parallelamente, della successione psicologica), non su quello della distinzione ideale, che in Vico la poesia precede (e prepara) la ragio-

ne, così come la fase eroica, aristocratica e mitica della società precede (e avvia) quella umanamente spiegata e razionalmente illuminata dei periodi più evoluti. La tesi centrale del terzo saggio risulta particolarmente innovativa sul piano letterario e soprattutto storiografico: Francesco Mario Pagano, oltre a essere "costruttore" dello stato repubblicano, in quanto redattore della sua carta costituzionale, e il martire più illustre della repressione borbonica, è per Granese anche il pensatore e il poeta tragico che, con la sua opera drammatica del 1782, *Gli esuli tebani*, riesce a prefigurare la rivoluzione napoletana del 1799 e il suo esito catastrofico. In netto contrasto con la più consolidata tradizione storiografica, i documentati risultati scientifici di questo lavoro anticipano di circa dieci anni la rottura di Pagano con il riformismo borbonico, fondando le basi essenziali della ricerca sulla prima edizione dei suoi *Saggi politici* (1783-85), invece che, come gli studiosi hanno sempre fatto, sulla seconda (1792-93). Granese, inoltre, riesce a cogliere i toni prefoscoliani del suo stupendo epicedio, *In morte di Gaetano Filangieri*, ingiustamente trascurato della critica letteraria.

Subito dopo, gli studi su Corrado Alvaro e Salvatore Quasimodo rispecchiano, per gli argomenti svolti, i suoi interessi di ricerca, rispettivamente, sul Potere e sul Tragico. Percorrendo una suggestiva linea euristica, che dal Kafka di *Das Schloss* porta all'Alvaro

di *L'uomo è forte*, Granese illumina le manifestazioni e gli effetti perversi che spesso producono intime catastrofi e alimentano le inquietudini del mondo moderno: l'essenza diadica, doppia, in cui si fondono inscindibilmente il Bene e il Male, simboleggiati dall'Angelo ribelle o Lucifero celeste, è interpretata come metafora ossessiva e possessiva del Potere, emblema satanico e oggetto di demonizzazione. Anche Quasimodo è visto con un'ottica completamente nuova, che, per la prima volta, rilegge le sue opere non più attraverso la traduzione e l'ascendenza della poesia lirica greca, ma attraverso il teatro; in particolare, le tragedie di Eschilo, Sofocle e Shakespeare. L'episodio leggendario dell'aquila e di Eschilo, nell'ultimo giorno della sua vita, assurge a simbolo dell'altezza vertiginosa della sublime poesia tragica e del mistero della sua origine, profondamente immerso nei sacri rituali del mito. Per Granese, è proprio la poesia di Quasimodo ad attualizzare l'archetipo eschileo, impersonato da Oreste, nel mondo moderno.

Andando oltre nella lettura del libro, si scopre che l'inquietante figura di Medea, da Euripide a Lars von Trier, e il romanzo-film di Moravia-Godard riflettono i suoi radicati amori per il teatro e il cinema. Nell'analisi del mito di Medea attraverso il tempo – dalle fonti preuripidee a Euripide e a Seneca, da Grillparzer ad Alvaro, alle versioni cinematografiche di Pa-

solini e di Lars von Trier –, Granese rileva che l'"intellettualismo" del tragico greco non esclude un'acuta esplorazione delle passioni e un altrettanto senso della crisi del Logos, poiché la sua Medea è un'eroina non dissociata tra passione e ragione, essendo in lei la spinta passionale a guidare e dominare i suoi lucidi piani d'azione, mentre il messaggio pasoliniano, nella costruzione filmica del versante intimo della protagonista, esclude il conflitto tra amore materno e vendetta omicida: l'infanticidio è, infatti, provocato dalla diversità culturale della donna "barbara", dalla perdita delle sue radici, dalla non integrazione nella civiltà greca, dalla mancanza di quell'"eros", che in lei aveva sostituito il "sacro" del suo mondo arcaico. Pertanto, il mito di Medea diventa allegoria dell'ineluttabilità ontologica della sofferenza, vissuta nella solitudine più assoluta: la conclusione completamente inattesa, a cui giunge Granese, è che a esprimerla cinematograficamente in maniera mirabile è non tanto Pasolini, quanto Lars von Trier, che ha dato al suo capolavoro non solo uno spessore moderno, ma – facendolo assurgere a metafora dell'umana esistenza, dominata dalle forze primigenie della natura – anche e soprattutto una dimensione metafisica di valore universale. Il regista danese, al di là delle divisioni per generi, è, quindi, considerato *tout court* uno dei più geniali artisti del nostro tempo ed è tra i massimi interpreti della Modernità.

La passione per l'arte cinematografica trova tuttavia la sua dimensione più significativa nell'indagine comparativa tra un romanzo di Alberto Moravia, *Il disprezzo*, e la sua versione filmica, *Le mépris*, realizzata da Jean-Luc Godard. Di un episodio del film, da lui considerato un vero e proprio manuale di storia del cinema, una "summa" degli stilemi della *Nouvelle Vague* e in particolare dell'arte godardiana, Granese esibisce un'illustrazione in termini rigorosamente tecnici, in cui è possibile cogliere una delle manifestazioni più interessanti della sua poliedrica sensibilità culturale, soprattutto quando interpreta il movimento oscillatorio e pendolare della macchina da presa mobile, sul piano del linguaggio filmico, alla luce dell'intuizione del tempo come *durée*, idea fondamentale del pensiero di un filosofo della Modernità, Henri Bergson.

Infine, si incontrano altri due omaggi: a Pier Paolo Pasolini, per i quaranta anni dalla sua tragica morte, e a Giacomo Debenedetti, con cui Granese si è laureato, da lui sempre considerato il suo "maestro" di critica letteraria. Sul romanzo-sceneggiatura del *San Paolo* di Pasolini – con continui richiami agli scritti "corsari" e "luterani" sul Potere "senza volto" e il Processo al Palazzo degli intrighi, lontano dai bisogni reali del Paese – si concentra un tipo di ricerca contestuale, attenta non solo a rilevare come la morte violenta di Paolo di Tarso, alter-ego del poeta, sia pre-

monitrice della sua tragica fine, ma anche a confrontare l'opera pasoliniana con la coeva produzione letteraria degli anni Settanta del Novecento, dimostrando che Pasolini ne ribalta le impostazioni diegetiche, collocando nel mondo attuale l'antica vicenda del Santo, a cui conferisce un valore metaforico di portata universale, poiché riesce a fondere in maniera assolutamente originale le violenze della storia con le storie di violenza. Di raffinata impostazione teorica, letteraria e soprattutto filosofica, è lo studio sull'inimitabile saggistica debenedettiana, rigorosamente ricostruita attraverso le ascendenze psicoanalitiche e filosofiche, da Freud e Jung a Bergson e Husserl, le suggestioni letterarie, da Montaigne e Proust a Saba e Svevo, il paradigma ermeneutico, da De Sanctis a Serra. Granese rileva in Debenedetti non tanto un "racconto critico", secondo la nota definizione di Edoardo Sanguineti, ma una vera e propria "drammaturgia critica", che da involontaria avventura della memoria, imprevedibile viaggio verso il mondo della vita e ininterrotta disponibilità a fondere orizzonti di lontani destini, anche attraverso inattesi precorrimenti di nuove correnti di pensiero e di avanguardistici sperimentalismi espressivi, finisce per rivelarsi fatale metafora di un segreto mito personale. Il problema della scissione del soggetto, il recupero della sua totalità, la demistificazione delle illusorie sovrastrutture, che alterano o

occultano il senso profondo del reale, sono i centri focali di tutta la concezione antropologica di Debenedetti. Secondo l'acuta ricostruzione concettuale di Granese, prescindere da questi elementi basilari significa non comprendere compiutamente alcune eccezionali e irripetibili interpretazioni debenedettiane: si spiega in tal modo la ragione di avere privilegiato in tutto il suo denso lavoro, non tanto il discorso più strettamente letterario, ma la componente filosofica, la meno scoperta e la più emarginata.

Enza Lamberti

PATRIZIA DALLA ROSA, *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 207, € 22,00.

Il volume di Patrizia Dalla Rosa, intitolato *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati* ed edito nel 2013 presso la casa editrice veneziana Marsilio, rappresenta un nuovo e prezioso tassello nello studio della produzione dello scrittore Dino Buzzati. Fin dalle pagine d'esordio, l'opera si rivela una densa raccolta di impressioni critiche tesa ad indagare le profonde connessioni tra enigmatici paesaggi bellunesi e le misteriose pieghe dell'anima presenti negli scritti dell'autore, siano essi di natura narrativa o giornalistica. Con grande dovizia di particolari e di argomentazioni,

Patrizia Dalla Rosa ripercorre i diversi scenari descritti dall'autore bellunese, dove è avvertibile una netta connessione tra la dimensione del reale e quella dell'immaginario.

Lassù...laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati è introdotto dalla *Presentazione* (pp. 7-8) di Bianca Maria Da Rif, la quale osserva come ogni prova letteraria dello scrittore ne riveli la «personalità variegata», di cui è necessario cogliere la profonda essenza ispiratrice. Solo evitando un approccio metodologico monocorde – prosegue Da Rif – è possibile comprendere tutto il fascino di una scrittura caratterizzata da una «personalissima fusione tra l'universale e il locale». Di conseguenza è inverosimile pretendere di tracciare precisi confini geografici nelle pagine di Dino, ma solo la diretta osservazione del paesaggio naturale si rivela lo strumento interpretativo più efficace della sua poetica.

Alle pagine di Bianca Maria Da Rif, seguono quelle di un'altra nota introduttiva: *Un paesaggio «più vero del vero»* (pp. 9-10), dove Giuseppe Sandrini analizza la tendenza buzzatiana a ritrarre in ogni suo scritto il perenne conflitto tra la dolcezza del paesaggio materno e l'arrogante avanzare del progresso economico. Il saggio di Sandrini lascia spazio a quattro capitoli (rispettivamente *Un paesaggio che rivela*, *Quale paesaggio una prima volta e per sempre*, *Nascita dell'immaginario buzzatiano*, *Buzzati*

in giro per il Veneto e Considerazioni finali. Il «guardare attraverso» del poeta) dove Patrizia Dalla Rosa, da sempre appassionata studiosa del profilo poetico di Dino Buzzati, con uno stile efficace dimostra come le immagini dello scenario bellunese immortalate dallo scrittore presentino lati inediti e originali, a causa dell'intrusione di particolari orientalizzanti, grazie ai quali ogni scorcio conserva una certa veneticità dal marcato gusto realistico. Veridicità e finzione, pertanto, si dimostrano due dimensioni che coesistono tra loro, in quanto la vicinanza dell'elemento locale consente la contemplazione di un senso afferente alla sfera dell'ignoto.

La studiosa si sofferma sui numerosi elementi-simbolo disseminati nelle raffigurazioni dei suggestivi luoghi dolomitici, ricchi di molteplici risvolti metaforici ripresi nella creazione di una dialettica inusitata tra paesaggio e visione. Per detto motivo il saggio di Della Rosa presenta un'attenta e appassionante analisi della toponomastica buzzatiana – alla quale sono riservate le appendici conclusive *Appellativi buzzatiani a montagne dolomitiche* (pp. 195-199) e *Località venete presenti negli scritti consultati* (pp. 200-207) – interessante per la scelta di indicazioni geografiche che «trascolorano nel sogno o nel ricordo, nella magia e nel mistero» (p. 22), svelando una certa componente visionaria, in grado di esercitare «un potere suggestivo sia sullo straniero

che sull'autoctono» (p. 22). A nomi di precise località, esplorate dallo scrittore in occasione dei soggiorni estivi e autunnali, corrispondono caratteri tipici della dimensione contemplativa. Proprio in questi luoghi ha modo di articolarsi l'immaginario poetico di Buzzati; pertanto risulta efficace la scelta di corredare il volume di trenta fotografie di Alessandro Addis, raffiguranti gli affreschi e i luoghi dell'area bellunese e veneziana con i quali Dino aveva instaurato un significativo legame affettivo.

I preziosi ricordi dei paesaggi dell'infanzia – sottolinea Dalla Rosa – arricchiscono una scrittura tesa a indurre il lettore ad osservare la realtà «a più strati» (p. 183). Il luogo e lo spazio, pertanto, diventano espressione del tempo felice della fanciullezza e della nostalgia della purezza dell'ascolto, grazie a una serie di spettacolari affreschi pittorici.

Dalla Rosa mossa dal chiaro intento di penetrare l'animo di Buzzati, ricostruisce le tappe emotive che hanno portato alla costruzione di un autentico 'parco letterario' con argomentazioni ricche di acume critico. Il paesaggio si fa metafora e la studiosa, da parte sua, evidenzia l'intenzione di Buzzati di sfruttare l'elemento visivo, quale *medium* atto a raffigurare la dimensione del sentimento umano.

L'attenta analisi, portata avanti nel volume, dimostra come i monti protagonisti delle villeggiature di Dino,

siano riconoscibili nella narrativa dello scrittore, sia nelle loro peculiarità più generali, sia per particolari più specifici.

Anche i personaggi buzzatiani testimoniano l'interesse nutrito da Buzzati per le ambientazioni bellunesi, tramite nomi derivanti da termini tipici del dialetto autoctono, come ad esempio il cognome 'Sùbbia', chiara derivazione dal verbo 'subiar' (fischiare) o dal sostantivo 'sùbia', cioè 'sgorbia', in riferimento all'attrezzo utilizzato dal calzolaio per forare il cuoio (p. 74).

Le Dolomiti, quindi, «hanno determinato il suo 'tempo interiore'» (p. 84), tramite le immagini della foresta e dell'alta montagna, luoghi lontani dalle tradizionali mete di villeggiatura, angoli incontaminati in grado di risvegliare echi interiori nella cornice di un tempo astorico. Come ribadisce più volte Dalla Rosa, la «sua è capacità di costringere il lettore a guardare, a visualizzare il paesaggio raccontato, in modo che questo gli offra un significato che va oltre» (p. 102). Tanta attenzione riservata alla realtà locale una volta accostata alla visionarietà dell'ispirazione creativa, riporta Buzzati indietro nel tempo. Lo scrittore, pertanto, mostra come la montagna e il paesaggio, possano rappresentare il «luogo dell'anima» (p. 121), in grado di porre l'uomo e la sua interiorità in una perenne «connessione con l'Ignoto» (p. 127).

Arianna Ceschin

LAURA CANNAVACCIUOLO, *Salvatore di Giacomo. La letteratura e le arti*, Edizioni ETS, Pisa 2014, pp. 356, € 30,00.

Salvatore di Giacomo è un autore ancora poco presente nel canone della storia letteraria italiana, nonostante sia stato uno degli scrittori più rappresentativi dello scenario culturale nazionale e partenopeo del secondo Ottocento; su di lui si è accumulata una ricca bibliografia, fondata su un nutrito numero di notizie raccolte e utilizzate per classificare la sua produzione poetica, narrativa, storica, critica e drammaturgica. Tuttavia la mole di scritti ancora inediti e la difficoltà di inquadrare un'opera così articolata fanno di di Giacomo una personalità ancora complessa da "definire" nel panorama letterario tra Otto-Novecento.

In tale prospettiva il volume di Laura Cannavacciuolo – italianista che svolge attività di ricerca e di insegnamento all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" – *Salvatore di Giacomo. La letteratura e le arti* si rivela un fondamentale strumento critico per la conoscenza e per l'approfondimento della vicenda intellettuale e creativa dello scrittore napoletano. Editto da ETS nel dicembre 2014 nella prestigiosa collana «La modernità letteraria», il testo evidenzia con notevole ricchezza di particolari che il lungo itinerario digiacomiano non può essere racchiuso entro i rigidi schemi del canone naturalistico, al contrario

esso è caratterizzato da molteplici suggestioni e da un fitto intreccio di sperimentazioni. Difatti, come già suggerisce in maniera programmatica il titolo, il poeta, affascinato dalle istanze dell'idealismo meridionale e dalle teorie musicali di Wagner, raggiunge l'«universalità letteraria» grazie al continuo ricorso a specifiche pratiche di ibridazione tra vari generi e diverse arti.

Il libro è suddiviso in due sezioni: la prima mira ad offrire uno sguardo d'insieme sulla produzione dell'autore mettendone in risalto il respiro autenticamente europeo; la seconda, invece, si focalizza su alcuni documenti inediti, che ci permettono non solo di ripercorrere percorsi poco praticati della sua attività, ma anche di far chiarezza su un momento storico di particolare effervescenza culturale. Il tutto è arricchito da una preziosa bibliografia di circa tremila voci, che offre spunti per ulteriori ricerche sull'argomento.

La prima parte si compone di sette capitoli, di cui quello iniziale rileva le sollecitazioni sulle novelle dell'autore delle teorie pittoriche elaborate dagli impressionisti a Parigi e dalla scuola di Posillipo a Napoli. Secondo Laura Cannavacciuolo il consolidato rapporto tra pittura e letteratura dà vita ad un "realismo estetico", che, «manifestandosi soprattutto nelle digressioni descrittive riservate al ritratto e all'immagine paesaggistica, riesce ad emancipare la scrittura dai canoni

della tradizione ottocentesca» (p. 13). A partire da alcune riflessioni che lo stesso di Giacomo esegue sulle tele di Palizzi e Morelli e sulla «macchia pittorica», la studiosa sottolinea che per lo scrittore partenopeo l'opera d'arte non può ridursi ad una fredda rappresentazione impersonale e oggettiva della realtà, anzi deve filtrare necessariamente l'anima e il cuore dell'individuo. Per questo, al lettore vengono offerti alcuni passi esemplificativi della raccolta *L'ignoto*: si susseguono così tramonti, albe, spazi urbani bui e deserti che chiariscono la prassi narrativa digiacomiana contraddistinta dall'indefinitezza, in quanto la realtà materiale tende a sfumarsi in una notazione cromatica, creando un effetto altamente suggestivo.

Nel secondo capitolo la riflessione si sposta sul "sentimento nostalgico", un motivo che accompagna costantemente le vicende e i personaggi dei racconti di di Giacomo. Per l'autrice, questa tematica tende a convertirsi principalmente in un principio stilistico, che «fa rivivere la (malinconica) memoria della tradizione letteraria attraverso i numerosi meccanismi della citazione» (p. 35), contribuendo così a nuove soluzioni formali in alternativa a quelle della rigida prosa naturalista. Il narratore, infatti, crea - in particolar modo nelle *Novelle Napoletane* (1914) - un complesso sistema di riferimenti e rifrazioni, attingendo al ricco repertorio delle arie e romanze ottocentesche e dei miti e delle leggende della

tradizione orale occidentale. Tale procedimento non determina alcuna dissonanza nell'esposizione, al contrario funziona «come un vero e proprio innesto che dall'intreccio di elementi eterogenei germina una struttura coerente in cui [...] il riverbero della letteratura "citata" diventa sogno di un passato letterario perduto, traccia di una memoria condivisa destinata a rimotivarsi e a rinnovarsi nel tempo» (p. 36).

Nel terzo capitolo viene preso in esame il primo dramma di di Giacomo, *Mala Vita* (1889), realizzato con la collaborazione di Goffredo Cognetti. Anche nell'esordio teatrale il nostro autore, libero da suggestioni oleografiche e lontano da un facile folklorismo, rivelò un grande talento, che è ben testimoniato dal parere verghiano: «avete messo il primo passo in palcoscenico da padrone». Laura Cannavacciuolo ripercorre con un'attenta ricognizione il complicato processo redazionale di questa *pièces*, che trae origine da *Il voto* (1888), una breve novella in cui i precetti veristi si coniugano all'espressività e al gusto cromatico dello scrittore. Nel passaggio dal racconto alla scena si verificano molti e significativi cambiamenti a partire dal nuovo titolo, *Mala vita*, con il quale gli autori lasciano intendere allo spettatore-lettore di volersi orientare sulla linea verista, d'altra parte, sottolinea la studiosa, il sottotitolo del dramma, «scene popolari napoletane» è un'espressione

che rinvia esplicitamente alle scene popolari di Giovanni Verga. Sebbene sia innegabile tale suggestione, di Giacomo, però, non è affatto insensibile alle nuove soluzioni provenienti dal contesto europeo. Ad esempio il personaggio remissivo e succube di Cristina La Capuana richiama l'archetipo femminile della «peccatrice pura» sviluppato dalla drammaturgia post-simbolista d'Olttralpe sul finire del XIX secolo. Il saggio prosegue con l'analisi di due riscritture per opera di Umberto Giordano sull'archetipo digiacomiano, ma entrambe le rivisitazioni sono sottoposte ad un processo di semplificazione che tralascia il complesso psicologismo e l'orientamento intimistico del *plot* originario. Di Giacomo insoddisfatto da tali rielaborazioni, a distanza di due anni decide di muoversi autonomamente con la composizione di una versione in vernacolo di *Mala vita*: con *'O Voto*, edito solo nel 1910, il drammaturgo vuole dare piena dignità letteraria alla sua creazione, rinnovando lo spettacolo dialettale comico con la messa in scena di testi moderni più articolati.

Il quarto capitolo si apre alla vicenda compositiva di un altro lavoro teatrale del drammaturgo, *San Francisco* (1897), nato come riduzione del poemetto omonimo del 1895. L'opera documenta una maggiore consapevolezza del mezzo scenico e dà inizio ad un'intensa attività che avrà fra i suoi risultati più importanti *'O mese*

mariano (1900) e *Assunta Spina* (1909). La studiosa mette in risalto tutti quei segnali di originalità che collocano la *pièces* in un vasto orizzonte di rinnovamento del teatro *fin de siècle*, allontanandola dal modello bozzettistico. Infatti, senza tradire l'eredità popolare della lingua e della cultura popolare partenopea, di Giacomo con grande abilità rifiuta la rigida consequenzialità di causa ed effetto propria del determinismo naturalistico, a favore di «una situazione limite che permette di concentrare la tensione drammatica in una partitura ricca di suggestioni simboliche» (p. 78). L'indagine prosegue con l'analisi di alcune lettere inedite del poeta indirizzate a Carlo Sebastiani: tali missive testimoniano che il nostro scrittore, che intende il lavoro teatrale nella sua duplice ed ibrida natura di letteratura e spettacolo, non solo era interessato agli aspetti stilistici dell'opera, ma anche a quelli empirici, come la scelta degli attori, l'allestimento scenografico e l'adempimento degli affari editoriali.

Il quinto saggio dà seguito a quelle pagine di Contini e Pasolini che riconoscevano in di Giacomo uno dei principali protagonisti della metamorfosi della lirica italiana di fine Ottocento. Da una lettura attenta e puntuale del poemetto *Munasterio* (1887), risulta che anche i versi, seppur ancorati ad una tradizione poetica radicata nel Settecento, si avvicinano per originalità di contenuti e di scel-

te stilistiche alle soluzioni offerte da d'Annunzio e soprattutto da Pascoli. D'altronde, come suggerisce la studiosa, il poeta sembra accogliere nella realizzazione del poemetto la lezione del simbolismo francese, approvato a Napoli grazie agli autorevoli studi di Vittorio Pica.

Nel penultimo capitolo si analizza lo speciale rapporto che l'intellettuale intrattenne nell'ultima fase della sua attività letteraria con un genere mai sperimentato prima, la biografia d'artista. Nel giro di un decennio realizza quattro monografie dedicate a pittori e a scultori a lui legati da un'amicizia (Domenico Morelli, Vincenzo Gemito, Michele Tedesco, ed Eduardo Dalbono): nonostante l'esistenza di un rapporto confidenziale con i soggetti trattati, di Giacomo non sfiora mai il modello dell'encomio, anzi nelle vesti di critico e di scrittore dispone il racconto «lungo il doppio asse della verosimiglianza scientifica propria dello storico e dell'invenzione narrativa propria del novelliere [...] per orientare i livelli di lettura del testo in una direzione metaletteraria» (p. 109).

Chiude la prima parte del volume lo studio sugli scritti prefatori dell'autore partenopeo, evidenziando i principali aspetti del suo discorso critico: contaminando inclinazione narrativa e piglio saggistico tali prefazioni si concentrano sulla riflessione connessa alle problematiche del Realismo e del Naturalismo, supportando in modo esplicito i principi sottesi al suo pen-

siero estetico, ormai proiettato verso il panorama letterario del Novecento italiano.

La seconda sezione del volume ospita i documenti inediti del poeta, tra cui lettere e traduzioni di sue stesse opere. Tali documenti, che ci aiutano a ricostruire la vivace civiltà artistica partenopea in bilico tra il desiderio di innovazione e l'incapacità di emanciparsi dai modelli settecenteschi, documentano peraltro la storia editoriale dei volumi *I quattro conservatori di musica a Napoli* (1920) e *I maestri di cappella nel secolo XVII XVIII* (1920). Un altro importante inedito scoperto da Laura Cannavacciuolo è una versione in lingua italiana di *San Francisco* del 1898: dopo averla affidata alla penna esperta dell'amico Bracco con esiti deludenti, di Giacomo decise di occuparsi in prima persona dell'italianizzazione del testo, che però non fu mai dato alle stampe. Il manoscritto, pubblicato integralmente, è accompagnato inoltre da una nota al testo e da un agile apparato diacronico-descrittivo in cui si registrano le varianti, le correzioni, le aggiunte, le sostituzioni fatte dall'autore per dimostrare che il suo *labor limae* punta a perfezionare il dramma, liberandolo dai localismi e conferendo ad esso una maggiore vivacità espressiva rispetto alle soluzioni leziose del rimaneggiamento di Bracco, poiché l'intento del drammaturgo non era solo di scrivere per i napoletani, ma anche per un pubblico nazionale.

Alla luce delle considerazioni fin qui fatte risulta evidente che le ricerche che formano questo studio offrono una nuova e interessante visione dell'opera di Salvatore di Giacomo, finalmente affrancata da «qualsiasi voglia reticenza tardiva o di specie localista» (p. 9). Laura Cannavacciuolo, dunque, colma un vuoto significativo con un volume dotato di una scrittura fruibile ed elegante, densa di riferimenti critici e di suggestivi rinvii al mondo delle arti figurative.

Vittorio Crisculo

FRANCESCA FAVARO, *Stagioni (sognate)*, Sidebook, Pisa 2014, pp.92, € 12,00.

«Questo libro è dedicato ai sognatori irriducibili, ai nostalgici della bellezza, a tutti coloro che credono non soltanto nel tempo degli uomini»: così iniziano i racconti della recentissima raccolta *Stagioni (sognate)*, di Francesca Favaro, che subito immerge il lettore nell'atmosfera invernale di un parco, o forse di un ampio giardino, difficilmente ubicabile, essendo «situato dove la città finisce e si apre la campagna» (p. 9). Nebbia, brina, biancore perlato sono lo sfondo dell'inconscio del protagonista: il silenzio che lo circonda gli fa emergere i ricordi del passato e ne attenua l'angoscia con l'oblio e la dimenticanza che, come nebbia ovattata, aiutano ad eliminare la negatività delle espe-

rienze vissute e a ritrovare se stessi. La solitudine invernale, in cui il pensiero si può addentrare nei recessi esistenziali dell'animo scoprendone i lati più intimi e segreti, impernia la prima sezione della raccolta, che prosegue indagando la psiche femminile, di Anna, caposala assorbita dalla *routine* del lavoro implicante un doveroso distacco professionale, che all'improvviso, «trascinata dal suo ingenuo cuore» (p. 16), osservando un pallido volto, si augura che la giovane paziente in coma si risvegli e ritorni alla vita, e di Gemma, avvocato al culmine della carriera, il cui atteggiamento distaccato nei confronti del marito mette emblematicamente a fuoco in poche righe la difficoltà di dialogo delle coppie dei nostri giorni, basata spesso su equivocate interpretazioni comportamentali, a cui si preferisce il silenzio. Ora, su questa prima parte dedicata all'inverno, scende la notte, portando con sé un fitto reticolo di domande esistenziali che l'autrice si pone mentre la nebbia s'infittisce e, addensandosi, concede al suo pensiero di andare oltre, sino al regno delle fate.

Non è sotteso a questi racconti un unisono registro spazio-temporale, realistico nel senso oggettivo del termine, in quanto ogni ambientazione è l'esito di percezioni e di immagini volutamente sfumate e di baleni evocativi colti nello scorrere del tempo e cadenzati dai colori delle singole stagioni. Non si può neppure essere

certi di rintracciare uno sfondo autobiografico, anche se leggendo *Primavera: Racconta una rosa*, ci si ritrova con la piccola Francesca seduti sulla trama colorata del tappeto persiano che faceva parte del corredo nuziale della nonna che, «senza saperlo», le «ha suggerito questa storia» (p. 25). Ed infine non è nemmeno possibile far rientrare questi racconti in una categoria classificabile, perché sfuggono ad ogni aprioristica rigida definizione classica, variando dal descrittivo immaginario ad un fantastico che può avere però effettivi riscontri con il reale. Si aprono nel libro gli orizzonti di una riflessione che supera l'apparenza e s'addentra nell'ampia gamma dei comportamenti e delle reazioni esistenziali, toccando punte imprevedibili di tristezza o di sconforto, per poi risalire dalla nebbia alla luce dei vividi colori stagionali. Parlerei perciò di una profonda indagine psicologica trasmessa dall'autrice tramite una prosa lirica che cattura il lettore, dominandolo con la variegata capacità espositiva di chi sa imprimere alle parole la forza coinvolgente di una particolarissima visione del mondo vuoi quotidiano, vuoi sognato, imprigionandovi o sprigionandovi disagi, angosce e speranze.

Nascono così storie che rasentano i limiti dell'assurdo, come la scelta estrema, presa in nome dell'essenza del vero amore, dalla protagonista senza nome di *Primavera: Racconta, una rosa*, o la sensibilità dimostrata, nelle pagine di

Estate: Sinfonia del ritorno, da Isabella, nel capire le motivazioni che avevano mutato le tonalità del suo violino, all'improvviso diventate fredde e meccaniche, quando prende la decisione di riportare l'inseparabile strumento alla terra natia, nel bosco dei violini a Paneveggio, per l'ultimo concerto, che magicamente riuscirà a fargli ritrovare l'identità perduta. Andantino, lento, adagio, allegro: i sottotitoli del racconto musicalmente si adeguano all'andamento espositivo, che trasmette l'ansia della musicista coinvolta dalle problematiche dell'amato violino al punto da mettersi alla prova per aiutarlo a superarle e ridargli la vita.

Sotteso al contesto di riflessioni introspettive che anima questo libro è il mosaico dei colori della natura, che si intensifica d'estate nel dorato fluttuare delle spighe di grano fra cui spicca l'intenso e passionale rosso dei papaveri (non è un caso che il titolo sia; *Estate, ancora: la rivelazione dei papaveri*). Ad essi è rivolto l'ultimo sguardo di suor Celeste che, fissandoli con i suoi occhi luminosi dello stesso azzurro intenso dei fiordalisi, trova tacita conferma alla sua scelta esistenziale votata all'isolamento e alla rinuncia del mondo.

Ci siamo addentrati, leggendo *Stagioni (sognate)*, nell'iter compositivo di Francesca Favaro, che risulta essere l'esito di un profondo esame del comportamento umano, delle reazioni e dei processi psicologici di persone emblematiche, appositamente ideate

per addentrarsi nell'intimo dell'animo, coglierne la sofferenza esistenziale ed infine andare oltre, superando condizionamenti e avversità contingenti, alla positiva ricerca di uno spiraglio di luce che riporti la gioia di vivere, la pace e la serenità interiore. L'invito alla riflessione offerto dall'autrice ai lettori è una lezione sottile a non fermarsi all'apparenza, un incitamento a valutare ciò che è sotteso ad ogni cosa o persona, non percepibile da uno sguardo frettoloso e superficiale, anche quando ad essere coinvolto è il mondo del mito, in cui Francesca s'addentra, come nell'ultimo racconto: *Autunno: il dono*, in cui descrive, con la consueta eleganza narrativa, la passione di una Nereide che, coinvolta dalla seduzione dell'umano, non riesce ad intuire i limiti della fugace giovinezza e dell'incalzante vecchiaia che stravolge il fascinoso aspetto di Stephanos di cui si è perduto innamorata. Troppo tardi si accorge dell'abisso che separa l'esistenza terrena da quella atemporale della natura divina. «Era d'autunno e al tramonto» (p. 83) quando la ninfa, presa coscienza della sua solitudine, per ricordare l'amato crea una città «fatta non di mattoni e terra, ma d'acqua e luce e riflessi d'acqua e luce fusi insieme, una città non sul mare, ma nel mare e del mare» (p. 84), a cui «i suoi primi abitanti, familiari di Stephanos, [...] diedero il nome di Venezia» (*ibid.*)

Giunti all'ultima pagina a catturare la nostra attenzione sono poche righe,

che fanno luce sul titolo del libro che stavamo per chiudere. Solo ora realizziamo che *Stagioni* è davvero un sogno, nato dai versi delle *Metamorfosi* che le ha ispirate e che portano con sé la natura e la seduzione dei colori, motivi abilmente ripresi nello stilizzato disegno di copertina, i cui tratti lievi e precisi riproducono, con tonalità essenziali, il ciclico susseguirsi del tempo. Questi colori sfumati non ritornano però nei tocchi essenziali e delicati a penna nera che, accompagnando le singole stagioni, colgono lo spirito degli interrogativi esistenziali dei racconti e portano così il lettore dapprima nella solitudine di un inverno nebbioso e in seguito nell'esuberante fioritura dell'Isola delle Rose. Ad introdurre l'estate è il disegno degli abeti della foresta dei violini, morbidamente ondeggianti all'incanto della musica di Isabella e, poche pagine dopo, il prato dei papaveri accarezzati da Suor Celeste, è preludio all'esperienza metafisica di Stephanos, in attesa, sulla barca fluttuante fra le onde, del suo eterico amore.

Bianca Maria Da Rif

FEDERICA ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, Edizioni ETS, Pisa 2014, pp. 346, € 27,00.

«Tra i rimproveri che i critici ignoranti muovono a un eletto gruppo

di romanzieri contemporanei il più comunemente e stupidamente ripetuto si riferisce alla predilezione di quegli studiosi per le ricerche esatte su le più acute malattie dello spirito, su le 'psicopatie'. [...] Lo sforzo ch'essi tentano [...] oltrepassa quello della pura rappresentazione estetica. [...] Ora a punto lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno de' più efficaci mezzi di speculazione perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi scomponendo lo spirito»: ¹ così nel 1893 scriveva D'Annunzio sulle pagine de «Il Mattino» esaltando il valore gnoseologico, oltre che estetico, dell'indagine portata avanti da quegli scrittori che, per illuminare gli aspetti più oscuri ed enigmatici della psiche umana, si servivano della malattia come strumento d'indagine privilegiato e che con sempre maggiore assiduità corredevano le proprie opere delle più recenti scoperte in campo medico e psicologico. Infatti, nonostante il già alto livello di specializzazione raggiunto in ambito scientifico in quegli anni, nel panorama culturale europeo fin de siècle si assistette a un intenso e proficuo dialogo fra letteratura, scienza medica e psicologia, ed è precisamente al mutuo scambio fra

¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Una tendenza*, in ID., *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura e con introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti, Mondadori, Milano 2003, II, pp. 122-123.

le due culture² – in un arco temporale che si estende dalla seconda metà dell'Ottocento al primo trentennio del secolo successivo – che Federica Adriano ha dedicato un'approfondita e rigorosa disamina nel suo volume *La narrativa tra psicopatologia e paranormale* (Pisa, Edizioni ETS, 2014).

Scopo dichiarato del lavoro è investigare l'impatto che la trattazione nosografica, nonché filosofica, dei concetti di patologia mentale, nevrosi e follia hanno avuto sull'opera di autori della Scapigliatura, del Verismo e del Decadentismo italiani, spaziando «da Tarchetti a Pirandello», come precisato nel sottotitolo.

La monografia si inserisce nel filone di studi incentrato sul mutuo scambio fra letteratura italiana e cultura scientifica tardottocentesca-primonovecentesca, segnato dalle ricerche di Vittorio Roda e Annamaria Cavalli Pasini; e si ricollega ai saggi pubblicati in anni più recenti da Laura Nay ed Edwige Comoy Fusaro sulla presenza del disagio mentale in varie forme narrative del medesimo periodo, e da Gabriella Pelloni e Silvia Acocella sull'impiego del concetto di degenerazione come categoria critica nella

fase tramontante del Positivismo.³ Adriano rileva quanto nella seconda metà dell'Ottocento sia stato particolarmente cruciale il ruolo giocato da quegli scrittori che, dopo essersi avidamente appropriati dei risultati delle scoperte scientifiche, ne avevano poi constatato i limiti e avevano cercato di integrarli laddove questi apparivano più lacunosi – segnatamente in merito alla decodificazione del sentire più profondo dell'uomo – finendo in molti casi per precorrere teorie psicoanalitiche. È bene precisare tuttavia (come osservato da Morace nella postfazione al volume) che intenzione dell'autrice non è esibire una lettura psicoanalitica globale delle opere letterarie della fine del secolo, sovraimponendo concetti e teorie sviluppati in epoche successive, quanto piuttosto ricostruire la complessa circolazione delle idee scientifiche dell'epoca nell'ambiente letterario coevo. Grazie a una scrupolosa e accurata lettura di un'ingente mole di testi scientifici, condotta ponendo grande attenzione

² Adopero l'espressione con riferimento al noto saggio di Charles P. Snow sulla relazione fra cultura scientifica e cultura umanistica (CHARLES P. SNOW, *The two cultures and the scientific revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1959).

³ LAURA NAY, *Fantasma del corpo fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999; EDWIGE COMOY FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Edizioni Polistampa, Firenze 2007; GABRIELLA PELLONI, *Tra razza, medicina ed estetica. Il concetto di degenerazione nella critica culturale della fin de siècle*, Unipress, Padova 2008; SILVIA ACOCCELLA, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, Liguori Editore, Napoli 2012.

alle coordinate storiche, la studiosa ha individuato significative possibili intersezioni e proposto precisi accostamenti testuali con vari testi narrativi. Se quindi è indubbio che, per esempio, le riflessioni di Giovanni Episcopo sull'inconoscibile inneschino istantanee connessioni con nozioni psicanalitiche, Adriano ritiene che tali riflessioni non derivino necessariamente da Freud quanto dal fisiologo Angelo Mosso, che D'Annunzio conosceva e che nel suo trattato *La fatica* afferma che «noi ci crediamo padroni del nostro io e delle determinazioni nostre, perché ignoriamo i fenomeni psichici incoscienti, che precedono e determinano il nostro pensiero».⁴

I testi di Mosso sono presentati insieme a quelli di numerosi altri scienziati, medici e psicologi nel primo capitolo di *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*, in cui vengono ripercorse le tappe principali dello sviluppo delle scienze della psiche e se ne mappano in maniera chiara gli snodi-cardine, fornendo al lettore un percorso-guida per orientarsi nell'intricato viluppo di psicologia (distinguendo fra psicologia scientifica, sperimentale, collettiva), psichiatria, frenologia, freniatria. Si chiarisce come sia stata *La psicologia come scienza positiva* (1870) di Ardigò ad avere segnato la nascita della

psicologia come scienza indipendente in Italia; e si ricorda come tale autonomia verrà riaffermata nel 1901 dai curatori della prima traduzione italiana dei *Principles of Psychology* di James. Adriano illustra, inoltre, come il materialismo scientifico e organicistico di matrice positivista, formulato in primo luogo dal medico francese Broussais e in seguito ripreso e corroborato da Bernard e Lombroso, fosse poi confluito in manuali cruciali per la formazione di generazioni di psichiatri italiani. Grande influenza ebbero, ad esempio, quello dello psichiatra tedesco Kraepelin e quello curato dagli italiani Tanzi e Lugaro, i quali stimavano le patologie mentali derivanti da disfunzioni cerebrali e aventi cause neurobiologiche endogene e manifestavano una certa contrarietà nei confronti delle teorie psicoanalitiche allora emergenti, le quali trovarono, al contrario, un'accoglienza più favorevole in ambito letterario, seppur non da subito in modo organico.

È questo per esempio il caso di Fosca, primo romanzo italiano incentrato su un caso di isteria: Tarchetti porta nella letteratura italiana il topos della 'donna-malattia' – per usare i termini di Roda – ma nel descrivere i sintomi e il tipo di malessere di cui soffre la protagonista non si appoggia a precisi trattati scientifici; tuttavia, nonostante ciò e nonostante che alcune delle sue idee saranno invalidate dalle ricerche di Charcot di poco posteriori, le sue intuizioni circa le

⁴ ANGELO MOSSO, *La fatica*, cit. in ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*, cit., p. 227.

principali caratteristiche dell'isteria resteranno apprezzabili anche in epoca successiva. Adriano analizza Fosca nel secondo capitolo del suo volume insieme a Fantasia di Matilde Serao, riguardo a cui suggerisce una parziale revisione del comune giudizio critico: pur riconoscendo una scarsa presenza nell'opera di conoscenze mediche di prima mano – elemento già notato da altri studiosi – riscontra come, a ben vedere, le fonti divulgative adoperate dalla scrittrice siano comunque provenienti da opere di intellettuali che erano scienziati oltre che scrittori, come ad esempio Mantegazza, e sottolinea che sebbene in alcuni punti la protagonista Lucia sembri descritta come affetta da una malattia romantica non molto diversa da quella che nella prima metà dell'Ottocento aveva afflitto tante altre eroine come lei, in altri se ne distacca venendo, invece, rappresentata come una vittima in piena regola della 'nevrosi moderna', ulteriormente complicata da accenti spiritualistici. Riguardo a quest'ultimo aspetto, più articolata è la posizione di Fogazzaro, il quale, come testimoniato dalla sua carica di Presidente onorario della Società di Studi Psichici, nutriva un pronunciato interesse verso il misticismo combinato a una profonda fascinazione per la dimensione dell'inconscio. Adriano conduce una meticolosa analisi lessicale di Malombra, ponendo in evidenza come da un lessico proprio del romanzo noir l'autore passi progressivamente

all'impiego di un lessico psichiatrico; questo passaggio avviene tramite un graduale slittamento semantico, in cui elementi caratteristici del romanzo gotico e fantastico perdono di oggettività e vengono adoperati per indicare manifestazioni appartenenti alla sfera psichica del personaggio. La studiosa propone di considerare tali manifestazioni come anticipatrici della 'psicologia del profondo', ipotesi che si rivela molto persuasiva se collegata alle teorie fogazzariane sull'ispirazione artistica, che lo scrittore reputava proveniente dalle «profondità inesplorate della coscienza».⁵ Un'associazione consimile verrà esposta qualche anno dopo in *Spiritismo?* da Capuana, il quale equipara la creazione artistica a una forma di allucinazione spiritica. Adriano consacra il terzo capitolo del suo libro alle opere di Capuana, offrendone una lettura sempre attenta ai paralleli con testi scientifici e segnalando, tra gli altri, i punti di tangenza fra le idee coatte e deliranti che tanta parte giocano in *Giacinta* e la descrizione fattane nel manuale di Kraepelin; e come la relazione genitoriale descritta in *Profumo* sembri anticipare per molti versi il complesso edipico; e, ancora, come la concezione della donna nella novella *Tortura* si basi in larga parte sulla *Psychopathia sexualis* di Krafft-Ebing. Nella secon-

⁵ ANTONIO FOGAZZARO, *Per una nuova scienza*, cit. in ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*, cit., p. 95.

da parte del capitolo il focus passa su De Roberto, la cui opera viene riportata agli studi sulla criminalità e sulla follia di Lombroso e Sighele, nonché al Manuale di semeiotica delle malattie mentali di Morselli, che offre una vasto apparato nosografico in grado di dar conto di molti dei disturbi mentali ed affettivi da cui sono affetti i personaggi dei Viceré. Per l'Illusione, invece, il referente è il trattato Le malattie della volontà dello psicologo francese Ribot – che in verità sarebbe stato d'ausilio anche per l'analisi dell'Ermanno Raeli – il quale fornisce un'ampia casistica delle forme in cui si manifestava la 'debolezza della volontà', ossia il malessere più tipico di quel processo degenerativo che da Morel a Nordau era ormai giudicato inesorabile nel processo di sviluppo della razza umana. Affetti dalla medesima patologia volitiva sono anche i protagonisti del Ciclo della Rosa di D'Annunzio, di cui Adriano si occupa nel quarto e ultimo capitolo, insieme al Giovanni Episcopo, considerato «un abulico da manuale»⁶ in quanto assomma in sé caratteri di autolesionismo patologico, ossessioni paranoiche e crisi depressive.

Il volume si conclude con l'esame di analoghi stigmi che contrassegnano i personaggi pirandelliani, che la studiosa mostra plasmata da una fine lettura dei lavori di Marchesini e di

Binet da parte dello scrittore siciliano. Mattia Pascal, Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda si scoprono dalle molteplici personalità e approdano a un profondo relativismo gnoseologico che, pur nelle sue contraddizioni, consente loro di maturare un'acuta e penetrante conoscenza dell'animo umano. Ed è proprio questa nuova forma di conoscenza che diventa il punto di arrivo della ricerca di numerosi autori della fine del secolo, tutti accomunati dall'aspirazione a concretizzare l'auspicio che, nell'articolo da cui abbiamo cominciato il nostro discorso, esprimeva D'Annunzio scrivendo: «e basterebbe alla gloria del più superbo di noi [scrittori], ch'egli scoprisse e manifestasse anche una impercettibile gradazione della sensibilità umana ignorata prima di lui».⁷ Non sarebbe distante dal vero sostenere che, come la puntuale lettura microtestuale di Adriano testimonia, in quel torno di tempo molti scrittori siano riusciti in tale intento, portando alla luce ben più di una delle «impercettibili gradazioni della sensibilità umana ignorate» prima di ciascuno di loro.

Sara Boezio
(University of Warwick, UK)

⁶ ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*, cit., p. 221.

⁷ D'ANNUNZIO, *Una tendenza*, cit., p. 126.

ERMANNIO REA, *Il sorriso di don Giovanni*, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 233, € 15,30.

Avere un libro per amico ci apre alla vita, ci fa entrare in mondi ed in storie appassionanti e sempre nuove.

Suscita la stessa emozione, lo stesso piacere che prova un bambino goloso quando, furtivamente, immerge le sue dita nel cioccolato.

La lettura può diventare come una zattera che non affonda mai ma da cui sarà difficile sbarcare.

Aver incontrato qualche tempo fa il sorriso di don Giovanni, è stata per me, un'esperienza intensa, appassionante e dirompente.

Mi son trovato di fronte ad un romanzo "prismatico", che invita alla riflessione politematica: dalla politica, ai sentimenti, all'amore-passione per i libri, la lettura e la letteratura.

Un romanzo che, travalicando i confini della semplice narrativa, rende il lettore, nascosto dentro ogni scena del racconto, passeggero entusiasta di un viaggio fin dentro la coscienza di una ragazza, Adele, che ricerca la sua "via alla vita" attraverso la letteratura. Abbandona il reale per entrare nei mondi nelle storie dei libri che legge, facendosi essa stessa personaggio, conversa con i diversi protagonisti, li contraddice, in quelli che appaiono veri e propri "incontri ravvicinati". In tutto questo, però, lungi dal palesarsi mai forme conclamate di un qualche

delirio, bensì magico trasporto e intensa immedesimazione.

In una cittadina dell'entroterra campano nei torbidi anni settanta la quattordicenne Adele si innamora di Fausto, anch'egli lettore accanito e militante politico. Amori, passioni e divergenze connotano gli anni della loro giovinezza, finché la ragazza, ormai donna, delusa ed inquieta decide di abbandonare la sua "Macondo" per Napoli e così diventare "maestra di strada", in uno dei quartieri più a rischio della città.

I libri, insomma, continuano ad essere la sua "ossessione", la sua forse ormai unica ragione di vita.

È qui ed ora, che in Adele, quell'iniziale "atto d'obbedienza" verso la lettura e la letteratura, quell'intimo "comando biologico", si trasforma e si sublima nella necessità di darsi agli altri, nella sua profonda vocazione alla condivisione.

In fondo cosa c'è di più bello, conclusa la lettura di un libro, che ci ha rapiti, di condividere con gli altri le sensazioni, le emozioni provate? È un po' quello che vorrei fare anch'io, consigliando vivamente la lettura di questo "importante" romanzo.

Perché quando un racconto «scava dentro di te, insomma ti sorprende, si fa moltiplicatore di saggezza e i buoni libri moltiplicano la vita».

Antonio Fusco

AA.VV., «*Diverso è lo scrivere*». *Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, a cura di Rosalba Galvagno, introduzione di Antonio Di Grado, Biblioteca di Sinestesie 36, Avellino 2015, pp. 138, € 20,00.

Nel corso della sua vita, a partire almeno dal *Sorriso*, certamente Vincenzo Consolo ha goduto di molti significativi consensi da parte della critica e di un notevole riscontro di pubblico, non solo nel nostro paese ma anche all'estero. E tuttavia non si può dire che i riconoscimenti siano stati unanimi, conclamati: tant'è vero che egli stesso talora ebbe a chiedersi se qualche intoppo non venisse proprio dalla sua ardua sperimentazione linguistica, da quella sorta di *trobar clus* che per altri versi costituiva il suo vanto e l'essenza della sua originalità. Ora però che finalmente è arrivato in porto il Meridiano, introdotto da un saggio di Cesare Segre in cui lo scrittore di Sant'Agata di Militello viene salutato come «il maggiore scrittore italiano della sua generazione» e corredato di un puntuale, chiarificatore apparato filologico-critico a cura di Gianni Turchetta, ci sono tutte le condizioni per una più vasta e solida fortuna, ovvero per un definitivo inserimento di Consolo tra i «classici» del Novecento.

Una spinta in tale direzione giunge altresì dalla recente pubblicazione del volume collettaneo «*Diverso*

è lo scrivere». Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo, in cui alcuni apprezzati e fedeli studiosi dell'opera consoliana ne illuminano gli aspetti più rilevanti. Si tratta degli atti di una giornata di studio, svoltasi presso il Dipartimento di studi umanistici dell'Università di Catania per iniziativa di Dorothy Armenia nel marzo 2013, su una tematica precisa: le caratteristiche, e i segreti, di una scrittura che pervicacemente cerca lo scarto dal linguaggio corrente, sempre più piatto, fatuo, omologato.

Titolo e sottotitolo sollecitano di per sé qualche riflessione. «*Diverso è lo scrivere*» è affermazione d'autore, proveniente da un famoso «racconto» del 1980 (*Un giorno come gli altri*), cui nel corso di queste pagine si fa ampio e frequente riferimento. «Scrivere» versus «narrare»: secondo Consolo, che palesemente (e altrove dichiaratamente) si ispirava al saggio di Benjamin su Leskov, il narrare attinge alla memoria e dunque è poetico, ma praticamente regressivo; lo scrivere al contrario può agire sul presente, può contribuire a cambiare il mondo, senonché è impoetico. Che fare allora? Consolo sceglieva di narrare, ossia di guardare indietro, di procedere – come il Tiresia dantesco – a ritroso, con la testa stravolta, osando però quel «salto mortale» verso il futuro che si chiama metafora: con ciò intendendo non un semplice espediente retorico-stilistico, bensì qualcosa di sostanziale, un procedere per corto-

circuiti temporali, per analogie e dissonanze, sulle orme di Eliot («il poeta moderno che più amo», dichiarava a Giuseppe Traina nel 2001). La vera letteratura, egli sosteneva, è «arteriosa» ed «entusiasta»: e gli scrittori entusiasti, «posseduti dal Dio», «sono quelli che riescono attraverso la metafora ad essere profetici» (*Cochlias legere*, 2003). Apocalittica e profetismo, dunque: di più, Consolo vagheggiava un narrare che non solo incorporasse le capacità propositive dello scrivere, ma potesse addirittura fare a meno della metafora essendo tutt'uno col «vivere» e col «comandare». È questo il sogno che si esprime alla fine di *Un giorno come gli altri* e poi ancora nel romanzo *Lo Spasimo di Palermo*: un sogno tutto da analizzare, comunque un'utopia, contro cui si erge – specularmente, e terribilmente minaccioso – il rischio del silenzio, dell'afasia (e si vedano qui le osservazioni di Di Grado e Stazzone).

La complessità di un simile atteggiamento è sottesa, mi sembra, dal sintagma «scrittura poetica dell'impegno». Quali poi siano state le tattiche mediante le quali Consolo di fatto ha inteso coniugare le ragioni della «poesia» con quelle dell'«impegno» è quanto appunto i contributi raccolti in questo volume si propongono di sondare da varie angolazioni.

Dopo una premessa di Galvagno e una breve introduzione di Di Grado, si comincia con l'intervento – godibilissimo – di Salvatore S. Nigro, che

coglie un sorprendente ipotesto barocco in *Nottetempo, casa per casa*: la descrizione del monte San Calogero con cui si apre il nono capitolo ricalca infatti quella del Mongibello che Bartoli aveva fatto nella sua *Geografia trasportata al morale* (una descrizione, quest'ultima, a sua volta scopertamente di fantasia, al punto da esibire un paesaggio imbiancato da cenere e lapilli). Se ne deduce che «ancora una volta la letteratura ha il sopravvento sull'evidenza»: perfino nel dipingere il monte della propria infanzia Consolo ha bisogno di un filtro letterario. Ed è un filtro che funziona come una base musicale: ché Consolo si rifà sempre «alle antiche prose accentifere». E d'altra parte trasforma il suono in immagine: in questo confermando la propria prossimità a certi scrittori caraibici come Lezama Lima e Carpentier.

Miguel Ángel Cuevas illustra la raccolta *L'ora sospesa*, la cui composizione dichiara avallata dallo stesso autore, ma che purtroppo non è ancora apparsa in libreria: dico purtroppo perché si tratta di «pezzi», sì, già editi, ma non tutti facilmente reperibili. E sono «pezzi» assai intriganti, in quanto lo scrittore vi si misura con le opere di pittori, scultori, fotografi, architetti: ovvero traduce in parole un'esperienza visiva. Cuevas segnala alcune trasmissioni di brani da questi interventi «occasionalmente» alle opere maggiori, per trarne poi più ampie conclusioni sulla poetica consoliana dell'*ekphrasis*. Più

che i riferimenti espliciti, dichiarati a quadri e artisti, al critico interessano i numerosi casi di *ekphrasis* nascosta: appunto confrontando i successivi interventi dell'autore su alcuni momenti descrittivi, Cuevas dimostra come siamo di fronte a una complessiva strategia di ambiguità, di opacizzazione referenziale.

Tra i generatori diegetici del *Sorriso* c'è, lo sappiamo bene, Goya con i suoi *Desastres*. Vi accenna Cuevas, e vi si sofferma Rosalba Galvagno, la quale tra l'altro, proprio sulla base di alcune dissimulate corrispondenze coi disegni goyeschi, individua un nesso profondo fra il terzo capitolo (*Morti sacrata*), apparentemente "eccentrico", estraneo alla vicenda, e il settimo (*Memoria*), che notoriamente invece ne costituisce l'acme. E questo all'interno di una riflessione sulla già menzionata dicotomia narrare/scrivere per la quale, secondo Galvagno, l'esigenza di verità, di coincidenza tra le parole e le cose, ha a che fare non con il realismo ma con il *pathos*. Di più: esaminando le figure della verità in *Retablo*, la studiosa ne indica l'origine nell'immagine (direi nella "metafora") della vergine minacciata dalla violenza.

Sul nono capitolo del *Sorriso* richiama l'attenzione Salvatore C. Trovato, che finemente analizza le *Scritte* rimarcandone le varie sfumature tra aderenza al dialetto e rielaborazione letteraria, a livello grafico-fonico, morfologico, sintattico e lessicale. E

così dimostra come «la mano creativa dello scrittore» abbia saputo «egregiamente comporre una pagina letteraria nella lingua socialmente più marcata».

Non essendo ancora uscito *L'ora sospesa*, Nicolò Messina ha tutto il diritto di presentare la silloge *La mia isola è Las Vegas*, da lui curata, come l'ultimo libro «personalmente concepito e voluto» dall'autore. Anche nel suo intervento il primo dato che viene messo in risalto è la fisionomia palinsestica, anzi – secondo la famosa definizione di Daragh O'Connell – "palinsestosa" della scrittura consoliana. Dopo aver giustificato la scelta del titolo, Messina si impegna a dimostrare la profonda unità del libro, il cui centro starebbe nell'opposizione – di sapore pasoliniano – alla mutazione antropologica innescata da una modernità devastante. Molto stuzzicante la proposta interpretativa che egli avanza a proposito di un libro a prima vista così diverso dagli altri: Consolo, ormai in prossimità al suo definitivo congedo dal pianeta, avrebbe trascelto tra tutti i suoi scritti proprio quelli più scopertamente autobiografici appunto per effettuare un'operazione di trasparenza a vantaggio dei futuri lettori. Avrebbe avuto cioè la precisa intenzione di disvelarsi, sia come uomo che come scrittore. E avrebbe anche voluto riportare in primo piano certi aspetti meno vistosi della sua scrittura: ovvero «il giocoso, il comico, il carnascia-

lesco, il graffiante, il mordace e salace dei *versus fescennini*».

Sulla questione del rapporto tra le parole e le cose si interroga anche Dario Stazzone, che ripercorre le varie fasi della lotta intrapresa dallo scrittore contro la crisi di senso che investe il linguaggio contemporaneo. Dal sesto capitolo del *Sorriso a Retablo*, a *Catarsi*, a *Lo Spasimo di Palermo*, Consolo appare sempre più ossessionato dal rovello della parola, incapace di adattarsi al silenzio, che egli sempre connota negativamente. Sottolineate le tangenze con il dibattito sulla lingua sviluppatosi negli anni '60 e in particolare con le posizioni di Pasolini, Stazzone si sofferma su alcune dichiarazioni dello scrittore che ne documentano la consapevolezza teorica.

Infine, dopo un commosso ricordo da parte della libraia Cetti Cavallotto, e dopo la "chicca" di un quasi introvabile racconto apparso in una *plquette* fuori commercio (2000), chiude il volume una serie di belle fotografie scattate appunto nella libreria di corso Sicilia. Il giovane povero e affamato di libri, che aveva avuto quasi in dono da Romeo Prampolini – per simpatia e incoraggiamento – la preziosa edizione della *Storia dei Musulmani di Sicilia* di Amari, è ormai uno scrittore affermato, delle cui opere parlano relatori illustri e a cui si chiedono autografi: ma ha sempre un'espressione timida, sorride quasi con impaccio, contento certo dei festeggiamenti ma come assorto in un suo mondo perduto.

Rosa Maria Monastra

ABSTRACTS
(in italiano e in inglese)

MARIA SILVIA ASSANTE

Prove generali: analisi mimetico-musicale di Accordi di Eugenio Montale

La prima raccolta di Eugenio Montale, *Accordi*, scritta fra il 1918 e il 1922, nasce da un'idea che all'autore sembrerà ben presto troppo ingenua: imitare la voce di sette strumenti musicali. Eppure, pur presentandosi effettivamente di livello inferiore a tutta la produzione montaliana, la silloge è un interessante esercizio di transcodifica, di passaggio di impressioni puramente musicali alla parola scritta. Il presente studio sposta l'ago della bilancia: riconsidera la raccolta tentando di esaltare le motivazioni musicali di ciascun componimento che vanno dal puro calco fonetico a quello strutturale. Dopo aver ripercorso *Accordi* sarà la volta di *Corno inglese*, unica poesia inserita in *Ossi di seppia*, che rappresenta un perfetto ingranaggio di suono e senso, in cui l'intenzione musicale ha una ricaduta non solo a livello formale ma anche sul piano dei contenuti.

The first collection of Eugenio Montale, *Accordi*, written between 1918 and 1922, stems from an idea that the author will appear soon too naive: imitate the voice of seven musical instruments. Yet, while presenting actually lower level to the entire production montalian, the anthology is an interesting exercise in transcoding, passing purely musical impressions of the written word. This study shifts the balance of power: the collection reconsiders attempting to enhance the motivation of each musical composition ranging from pure cast phonetic than structural. After recalling *Accordi* will be the turn of *Corno inglese*, only poem inserted in *Ossi di seppia*, which is a perfect mechanism of sound and sense, where the intention of music has an impact not only formally but also in terms of content.

MICHELE BIANCO

Pier Paolo Pasolini e la sua 'rilettura' de Il Vangelo secondo Matteo

Il film nasce negli anni turbolenti del Concilio Vaticano II e mira al dialogo tra comunisti e cattolici, auspicato da Togliatti e voluto da Giovanni XXIII, che aveva iniziato un profondo e radicale rinnovamento della Chiesa. Il presente saggio, a quarant'anni dalla tragica morte dell'autore, come suggerisce il titolo, intende analizzare il film su il Vangelo secondo Matteo tenendo conto della rilettura marxiano-cristiana operata dallo stesso autore nel contesto dell'accezione più ampia del concetto di sacro, che, per Pasolini, viene a coincidere con la realtà stessa. La presunta fedeltà alla lettera del Vangelo secondo Matteo a cui si ispira, non impedisce a Pasolini di apportare profonde modifiche, con interpolazione e volute manomissioni che ne fanno un suo vangelo personale. Perciò bisognerebbe dire "Il Vangelo secondo Matteo interpretato da Pasolini". Cristo, profeta e rivoluzionario, è un essere divino ma non è Dio; è un più che uomo ma meno che Dio. Brevemente viene fuori una religiosità sacrale e spiritualista che tenta di coniugare le migliori istanze del marxismo e del cristianesimo, in una fedeltà infedele alla sostanza del Vangelo, pur nel rispetto della sua lettera.

This film takes place in the turbulent years of the second Vatican Council, advocated by Togliatti and announced by Pope John XXIII who was the initiator of a radical renewal of the Catholic Church and it addresses the relationship between the Marxist and the Catholic world. The essay was written 40 years after the tragic death of the author, as the title suggests. It intends to analyse the film "the Gospel according to Matthew", taking into account both the Marxist and the Christian reinterpretation written by the same author in the contest of a greater understanding of the concept of sacred. This for Pasolini comes to coincide with the same reality. The alleged loyalty to the letter of the Gospel according to Matthew, which becomes pure inspiration for Pasolini, it does not prevent the same author to introduce major changes with interpolation and unwanted tampering; this creates a unique and personalised Gospel, that therefore should be called: "The Gospel according to Matthew interpreted by Pasolini". Christ, prophet and revolutionist is a divine being yet not God; he is more than a human being but less than God. Briefly, a sacral and spiritualist religiosity is manifested trying to combine the best instances of Marxism and Christianity in an unfaithful loyalty to the substance of the Gospel while trying to stay true to its essence.>

GIUSEPPE BONIFACINO

L'inventore del tempo. Petrarca e i poeti del modernismo italiano

Nel saggio si analizzano modalità e funzioni del modello petrarchesco nei maggiori poeti del modernismo italiano, evidenziando preliminarmente come la sua ricezione abbia dovuto scontare una costante contrapposizione a quello dantesco. Riattraversando il petrarchismo variamente contraddittorio di Saba, Gozzano, Montale, il saggio si sofferma particolarmente sulla centralità di Petrarca nella poetica di Ungaretti, il quale lo canonizza come l'inventore della poesia moderna in quanto scopritore della temporalità trascendentale inscritta nella parola lirica, protesa verso il passato a cogliervi un oggetto – un significato – assente e perduto che, attingibile solo dalla memoria nella sua contiguità contrastiva con l'oblio, si disvela – nell'autore di *Sentimento del Tempo* come, poi, nel petrarchismo nichilista di Zanzotto – modernisticamente allegorico

The essay analyses how Petrarch's works influenced the Italian modernist poetry of the early twentieth-century. Following on from the deep divide which traditionally contrasts Dante's currents of influence on the Italian literature with Petrarch's heritage, the essay first of all considers the multifaceted relationships between Petrarchism and modernist poets such as Gozzano, Saba, Montale. It then focuses on the pivotal influence Petrarch exerted on Ungaretti's idea of poetry. Ungaretti recognized Petrarch as the writer who invented modern poetry by discovering the distinctive temporality of the lyric word, which searches for her lost object or her hidden sense between memory and oblivion, that is between symbolism and allegory, according to their modernist contamination.

CARMELA CITRO

*Quello che prende gli schiaffi di Leonid Nikolaevič Andreev
nella realizzazione scenica di Glauco Mauri*

Andreev ha saputo dar vita con la sua esasperata fantasia a creature che vengono poi corrotte e distrutte dall'insensatezza della vita. Per Andreev l'uomo è fondamentalmente buono ma è la società che lo snatura con la sua ingiustizia. Egli ama appassionatamente la vita ma è inorridito dal male che vi regna. Far vedere il 'male' serve per capire quanto sia giusto il 'bene', questo è per Glauco Mauri *Quello che prende gli schiaffi*. Il Maestro è convinto che

oggi più che mai sia necessario infondere un po' di coraggio e fiducia e solo il Teatro, con le sue 'favole' scritte da uomini per altri uomini, può riuscirci.

Andreev has been able to create with his exasperated fantasy creatures which are then corrupted and destroyed by senseless of life. For Andreev man is basically good but it is the society that perverts him with its injustice. He passionately loves life but he is horrified by the evil that prevails there. Showing 'evil' we can understand how much right is 'good', this is for Glauco Mauri *He who gets slapped*. The *Maestro* (G.M.) believes that now more than ever it is necessary to infuse a bit of courage and confidence, and only the Theater, with its 'fairy tales' written by men for other men, can do it.

MARIA DIMAURO

Il «mesto riso» del flanellista. Palazzeschi e «l'origine degli scherzi»

Di Aldo Palazzeschi – la cui stratigrafia critica contempla molti studi specialistici per lo più orientati a indagare, nella sua produzione settantennale, i modi in cui il clown e il funambolo hanno trasferito sulla pagina le diverse forme del riso e della comicità – questo studio tende a privilegiare la tendenza alla malinconia, all'humour nero, alla parte in ombra della personalità e degli studi dell'autore. Così, stabilendo certe filiazioni, appena accennate dagli studi precedenti – in direzione soprattutto di un magistero leopardiano relativo non solo alle già studiate *Operette morali*, ma a molte parti dello *Zibaldone*, e a Baudelaire maggiormente che a Nietzsche, oltre che ad autori 'periferici' e ottocenteschi quali il Bini e il Giusti – il saggio ripercorre i punti salienti dell'ultima produzione poetica dell'autore (*Cuor mio*, *Via delle cento stelle*), nonché *Il contro dolore* e l'*opus* sperimentale della *Piramide*, alla luce di queste determinanti acquisizioni, rilevando, come risolto del riso, i tratti dell'*homo melancholicus*.

Aldo Palazzeschi – whose stratigraphy critical contemplates many specialized studies mostly geared to investigate, in his seventy-year production, the ways in which the clown and tightrope walker transferred on the page the different forms of laughter and comedy – this study tends to favor the tendency to melancholy, to humor black, the shaded part of the personality and study of the author. Thus, establishing certain subsidiaries, hardly mentioned by previous studies – especially in the direction of a teaching Leopardi related not only to the already studied *Operette morali*, but in many parts of *Zibaldone*, and Baudelaire more than Nietzsche, as well as authors 'peripheral'

and nineteenth century such as the Bini and the Giusti – the essay traces the highlights of the last poetry of the author (*Cuor mio*, *Via delle cento stelle*) and *Il controdolore* and experimental *opus* of the *Piramide*, in the light of these determinants acquisitions, noting, as lapel rice traits *homo melancholicus*..

ANGELO FÀVARO

«*Pour revire ... il faut que je meure*»: *D'Annunzio e il paradosso della poesia ne Le Martyre de Saint Sébastien*

Il saggio «*Pour revire... il faut que je meure*»: *d'Annunzio e il paradosso della poesia ne Le Martyre de Saint Sébastien* di Angelo Fàvaro propone una rilettura e una analisi critica nuova e peculiare del poema drammatico musicale, in lingua e ritmo francese, messo in scena a Parigi al Théâtre du Chatelet, il 22 maggio 1911. Seguendo una intuizione personale e una originale chiave interpretativa, documentate con un articolato apparato di testi e sostenute da un complesso percorso critico, Angelo Fàvaro definisce con la categoria, da lui stesso formulata, “illuminazioni paradossali” il caratteristico *poiein* di cui è tessuto verso dopo verso il percorso delle vicende di S. Sebastiano, che si distendono lungo le cinque mansioni, come sulle vetrate di un’antica cattedrale francese vibranti e melodiose. Le “illuminazioni paradossali”, delle quali si dà precisa definizione nel testo, non sono un piacevole *divertissement* ludico erudito per il poeta, ma costituiscono una titanica rivolta dell’intelligenza e dell’arte contro i modelli culturali conformistici e dominanti.

The essay «*Pour revire... il faut que je meure*»: *d'Annunzio e il paradosso della poesia ne Le Martyre de Saint Sébastien* by Angelo Fàvaro intends to put forward a new reading and an unprecedented critical analysis of the musical dramatic poem written by D'Annunzio in the French language and rhythm and staged in Paris, at the Théâtre du Chatelet on 22nd May 1911. Favaro's intuition leads him to create a new category, the so-called “paradoxical illuminations”, that is the characteristic *poiein* with which the path of St. Sebastian's existence is interwoven. Saint Sebastian's life is told in the five “mansioni” of the poem, as if it were the vibrant stained glass window of an ancient French cathedral. To the poet the “paradoxical illuminations”, defined by Favaro in precise detail, are not a playful, erudite *divertissement*, but a sort of titanic revolt of the intelligence and the arts against all kinds of conformist and dominant cultural patterns. Rosalba Galvagno

ROSALBA GALVAGNO

«Rivolgeranno omai dal mare il corso...». La traduzione di un'elegia triste e altre risonanze ovidiane nel giovane Leopardi

A partire da un'analisi testuale dell'elegia ovidiana (*Tristia*, I, 8) tradotta dal giovanissimo Leopardi nel 1810, il lavoro procede ad una *recensio* degli altri luoghi ovidiani (traduzioni, parafrasi, citazioni) tratti sia dai *Tristia*, che torneranno significativamente nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (*Tristia*, IV, 7), sia dalle *Metamorfosi*, dalle *Eroidi* e dai *Fasti*. In una favola composta nel 1809 (*Il Pastore e la Serpe*) Leopardi sembra addirittura cimentarsi nell'imitazione di una metamorfosi (Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 595-597) mentre nei cosiddetti scritti eruditi (*Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXI*, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*) ricorre a Ovidio, tra gli altri, per costruire il suo personalissimo universo (anti)mitologico. Lo studio della traduzione dell'elegia dell'esilio, e delle altre citazioni ovidiane disseminate nel corpus giovanile specialmente, si propone inoltre di illuminare e approfondire il fecondissimo rapporto del recanatese col poeta di Sulmona per le risonanze che questo avrà sul poeta maturo.

Beginning with a textual analysis of an ovidian elegy (*Tristia*, I, 8), translated by a very young Leopardi in 1810, the essay goes on with a *recensio* of other ovidian texts (translations, paraphrase, quotations) taken both from *Tristia*, which will return significantly in *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (*Tristia*, IV, 7), and from *Metamorphosis*, *Heroides* and *Fasti*. In a tale written in 1809 (*Il pastore e la serpe*), Leopardi seems even to engage himself in an imitation of a metamorphosis (Ovid, *Metamorphosis*, IV, 595-597), while, in the so-called erudite works (*Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXI*, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*), he appeals to Ovid, among others, to build his very personal (anti)-mythological universe. The research about the translation of the elegy of the exile, together with the youth *corpus* especially scattered with ovidian quotations, is aimed to study in depth and throw light on the very fruitful Leopardi's relationship with the Sulmona's poet for the influence that Ovid will have on Leopardi as an adult.

ANDREA GAREFFI
Bassani il sogno la vita la morte

Cinque sogni di una stessa notte del Giardino dei Finzi-Contini, uno dell'Airone e uno dell' Odore del fieno, ogni volta in maniere diverse raffigurano il punto di vista interno delle storie alle quali appartengono. I sogni qui sono storie interpretative delle storie che li contengono. Riecheggiamenti di valore ermeneutico. Giorgio Colli nella Sapienza greca percorreva a ritroso l'interpretazione dei frammenti dei presocratici, ricontestualizzandoli nel pensiero anteriore, e non lavorando sulla tradizione interpretativa posteriore. Era un modo di esercitare la "topica storica" alla maniera di Curtius; qualcosa di simile alla ricerca dei significati esistenziali nei primordi. Un discendere verso il fato. Ripercorrere le trame dal racconto al sogno e ritorno nelle prose di Bassani porta significati profondi e obbliga a seguire la complessità del suo pensiero, concentrato su resti culturali di straordinaria potenza, Montale, Calderon, Eraclito.

Five dreams of the same night in *The Garden of the Finzi-Continis*, one in *The Heron* and the other in *The Smell of the Hay*, represent – in different ways – the inner point of view of the belonging stories. Here, the dreams are interpretative stories of the other stories that include them. They are echoes with hermeneutic value. Considering Greek knowledge, Giorgio Colli went backwards in the interpretation of pre-Socratic fragments with a re-contextualization in the former thought, and not working on the posterior interpretative tradition.

It was a way of practise the "historic topic" in the manner of Curtius, something of similar to the research of the existential meanings at the origin. It was a descent to the fate. In Bassani's prose writings, the running across the plot – from the story to the dream, and return – has a deep meaning. It also obliges to follow the complexity of his thought, focused on cultural remains of extraordinary power – such as Montale, Calderon, Eraclito.

ANTONIO LUCIO GIANNONE
«Lu senzù de la vita»: la poesia 'filosofica' in dialetto di Nicola G. De Donno

Nel saggio si prendono in esame le ultime due raccolte poetiche, in dialetto salentino-magliese, di Nicola G. De Donno, *Palore* (1988-1998) (1999) e *Filo-*

sofannu? Cu lle vite, la Vita? Ma la Vita è scura (2002), caratterizzate da una assillante riflessione sulla condizione umana, sul senso della vita. In *Palore* emerge una sconsolata visione dell'esistenza, priva di senso, dell'uomo, sulla quale incombe minacciosa, fin dalla nascita di ciascun individuo, l'ombra della morte. Nell'altra raccolta, in questo assoluto nichilismo, sembra aprirsi uno spiraglio in direzione di un vitalismo nuovo, privo però sempre di una prospettiva teleologica e inesplicabile per la mente umana. A una concezione così totalmente negativa fa riscontro una materia poetica estremamente ricca, vitale, che sembra contraddire almeno in parte quegli assunti. De Donno spiega infatti nelle raccolte un grado elevatissimo di perizia retorica, linguistica, metrica, come si cerca di dimostrare con appropriati esempi.

In the essay we examine the last two collections of poetry in the local dialect of Maglie (Salento), written by Nicola G. De Donno, *Palore* (1988-1998) (1999) and *Filosofannu? Cu lle vite, la Vita? Ma la Vita è scura* (2002), characterized by a nagging reflection on the human condition, on the meaning of life. In *Palore* emerges a desolate vision of existence, meaningless, over which impend, since the birth of each individual, the shadow of death. In the other collection, in this absolute nihilism, it seems to open a window in the direction of a new vitality, without however a teleological perspective, and inexplicable for the human mind. To a conception so totally negative contrasts a poetic matter extremely rich, vital, which seems to contradict at least in part those postulates. In his collected poems, De Donno demonstrates a very high level of rhetoric, linguistic and metric knowledge, as we try to prove with appropriate examples.

ROSA GIULIO

*Illuminazioni del Moderno e femminilità eversive
nelle Confessioni di Ippolito Nievo*

Rosa Giulio, in *Illuminazioni del Moderno e femminilità eversive nelle Confessioni di Ippolito Nievo*, analizza il carattere eversivo di una nuova e inquieta femminilità, che, rappresentata dall'autore con fine capacità introspettiva, si rivela graduata dall'energia labirintica e sfuggente dei desideri, affioranti, segreti e profondi, irregolari e contraddittori, negli episodi più significativi ed emblematici del romanzo nieviano.

Rosa Giulio, in *Illuminations of Modern femininity and subversive in the Confessions of Ippolito Nievo*, analyzes the subversive character of a new and restless femininity, which, represented by the author in order introspective capacity, proves graduated from energy labyrinthine and elusive desires, outcropping, secrets and deep, uneven and contradictory, in the most significant events and emblematic of the novel nieviano

ALBERTO GRANESE

"Sinestesie" poetico-pittoriche in Gatto e in Sinisgalli

In *"Sinestesie" poetico-pittoriche in Gatto e in Sinisgalli* Alberto Granese indaga il rapporto tra le arti e il discorso sulle arti così come si configurano in questi due poeti meridionali, che con la loro cultura e sensibilità estetica dimostrano di avere una dimensione europea. Sia Gatto che Sinisgalli sono stati contemporaneamente poeti, pittori e critici d'arte, con una innata capacità di trovare tutte le possibili sinestesie tra linguaggi verbali e linguaggi visivi, sorretta da una rigorosa impostazione teorica.

In *"Sinestesie" poetico-pittoriche in Gatto e in Sinisgalli* Alberto Granese investigates the relationship between the arts and the discourse on the arts as you configure these two southern poets, who, with their culture and aesthetic sensitivity have a European dimension. Both Gatto and Sinisgalli were simultaneously poets, painters and art critics, with an innate ability to find all possible associations between verbal and Visual languages, supported by a rigorous theoretical framework.

MATTEO GRASSANO

Da Novaro a Montale. 'Murmuri ed echi' per 'La casa dei doganieri'

L'intervento esplora l'intertestualità della *Casa dei doganieri*, proponendo un passo del poemetto *Murmuri ed echi* di Mario Novaro quale possibile "luogo di memoria" del celeberrimo testo montaliano. In una prima parte del saggio, l'autore mostra come Montale abbia espresso in più occasioni, a partire dagli anni venti, interesse e apprezzamento per l'opera lirica di Novaro. La seconda parte dello scritto, dopo aver ripercorso i rimandi intertestuali segnalati dalla critica per *La casa dei doganieri*, offre il confronto puntuale tra

il testo montaliano e il testo novariano, attraverso un'analisi lessicale, strutturale e tematica.

The paper investigates the intertextuality of *La casa dei doganieri* proposing a passage from *Murmuri ed echi*, a Mario Novaro's poem, as a possible literary source of Montale's famous text. In the first part of the paper the author shows that Montale, since the twenties, has expressed in several occasions interest and appreciation for Novaro's lyric work, while in the second part, following a recollection of a list of intertextual references noted by critics, offers an accurate comparison between Montale's and Novaro's texts, through a lexical, structural and thematic analysis.

ENZA LAMBERTI

Londra «città misteriosa». Il viaggio tra realtà e immaginazione in Italo Svevo

Se nei romanzi e nelle pièces teatrali di Italo Svevo Trieste aveva fatto da scenario alle fantasie amorose dei suoi protagonisti, nelle opere saggistiche sarà l'Inghilterra l'"anticamera" di un'interessante indagine tricefala: letteraria, storico-politica e sociale. Gli scritti sull'Inghilterra, a partire dal saggio del 1913, *Uomini e cose in un distretto di Londra*, sino ad arrivare ai cinque articoli su *Londra dopo la guerra* (1920-'21), passando poi al racconto *Corto viaggio sentimentale* (1925), rappresentano non solo una testimonianza autobiografica dell'autore ma anche alcune caratteristiche peculiari della sua poetica, necessarie per comprendere il suo ambivalente rapporto con la letteratura, il giudizio sulla politica inglese nonché l'incontro con Freud e la psicoanalisi.

If in Italo Svevo's novels and theater pieces Trieste had been a setting for amorous fantasies of his protagonists, in the works essays will be England's "antechamber" of an interesting survey three-headed: literary, historical, political and social. The writings on England, since 1913 work, *Men and things in a district of London*, until you get to the five articles of *London after the war* (1920-'21), then moved to the story *Short Sentimental Journey* (1925), represent not only an autobiographical account of the author but also some characteristics of his poetry, he needs to understand his ambivalent relationship to literature, the judgment on British politics and the meeting with Freud and psychoanalysis

ALDO MARIA MORACE

Bernard o Bernari? Note sul carteggio inedito con Alvaro

Attraverso le ventidue lettere inedite di Corrado Alvaro a Carlo Bernari, e le nove di Bernari ad Alvaro, viene ricostruita la storia di una lunga amicizia, non immune da lontananze e freddezze. Per cenni veloci viene inoltre ripercorso l'itinerario dello scrittore calabrese, fruendo delle annotazioni critiche contenute nelle lettere e negli articoli di Bernari, e vertenti soprattutto sulla quota saggistica della narrativa alvariana e sui risultati espressivi di *L'uomo è forte*, giudicato dallo scrittore partenopeo «il più bel libro che la letteratura europea ci abbia offerto in questi ultimi dieci anni».

Through the twenty two unpublished letters of Corrado Alvaro to Carlo Bernari, and the nine of Bernari to Alvaro, is reconstructed the history of a long friendship, not immune to distances and coldness. In short is also retraced the artistic route of the Calabrian writer, taking advantage of the critical remarks contained in the letters and in the articles of Bernari, and especially concerning the essayistic element of alvarian narrative and the expressive results of *Man is strong*, considered by the Neapolitan writer «the most beautiful book that European literature has offered us over the past ten years».

ANTONELLO PERLI

Astrazione e realtà. La città di Sbarbaro

L'io lirico di *Pianissimo* è un personaggio che cammina per le vie della città attraverso i luoghi della «perdizione», del «peccato», della «lussuria», protagonista di un soliloquio che rievoca l'esperienza introspettiva e introvertita di una situazione esistenziale di astrazione dal reale. Spazio di una vicissitudine «infernale», la città è allegoria di una condizione etico-psicologica. La «cupidigia» è la maschera di un *cupio dissolvi*: ad esso corrisponde il legame simbolico città/donna e l'ambiguo rapporto di attrazione/repulsione che sta alla base di quel conflitto tra imperativo morale e pulsione sessuale dal quale trae origine l'io lacerato e derelitto.

The lyric subject of *Pianissimo* is a character who walks in the city's streets through the places of the sin, of the lust, the protagonist of a soliloquy which evokes the introspective experience of an existential situation of abstraction in front of the reality. As space of an infernal vicissitude, the city is the alle-

gory of an ethical and psychological condition. The lust is the mask of a *cupio dissolvi* to which corresponds the symbolic link city/woman and the ambiguous relationship of attraction/aversion which is on the base of this conflict between ethical imperative and sex drive of which the torn and miserable I receives its origin.

NOVELLA PRIMO

Gli 'Scherzi epigrammatici' leopardiani: traduzione e invenzione poetica

Quando Leopardi traduce gli *Scherzi epigrammatici*, compie un'operazione solo apparentemente d'occasione e disimpegnata in quanto quest'esperienza di traduzione lo pone a confronto con brevi componimenti di Anacreonte, Saffo, Teocrito e altri «exemplaria greca» che segnano l'abbrivio della costruzione di una complessa trama critica e poetica, precisatasi negli anni successivi.

Il giovane traduttore si trova infatti ad attuare una sorta di 'formazione di compromesso' tra i vincoli imposti dal lavoro minuto di adesione alla lettera del testo e la scoperta di un mondo poetico particolarmente affine al suo sentire; tra la necessità di adesione al gusto del tempo, riaffiorante nella patina arcadica delle sue traduzioni e la volontà di discostarsi dal testo-*source* per apportarvi delle variazioni in senso creativo che talvolta 'attivano' la sua memoria poetica irradiandosi sino alla poesia dei *Canti*.

When Leopardi translates the *Scherzi epigrammatici*, he performs an act which only apparently seems occasional and disengaged as this experience deals with Anacreon, Sappho, Theocritus' short essays and other «exemplaria Greca» that mark the building progression of a complex, poetic and critical plot, which will be shaping thereafter. The young translator exactly accomplishes a kind of compromise-formation between the constraints imposed by the minute work of literal adhesion to the text and the discovery of a poetic world especially suited to his feelings; between the need for adherence to the taste of the time, emerging in the Arcadian patina of his translations, and the willingness to diverge from the text-*source* in order to introduce some changes in a creative way that sometimes 'activate' his poetic memory spreading up to the poetry of the *Canti*...

CARLO SANTOLI

Cromatismi visivi e tonalità musicali nei versi di Carducci, Campana, Rebora

L'articolo enuclea i temi attraverso una lettura comparativa. Il dettato poetico si snoda lungo un itinerario visivo: un periplo di immagini e figure reso in un linguaggio nuovo, di potente efficacia rappresentativa, talvolta rivelazione elegiaca di emozioni e ricordi che compongono la tessitura melodica.

This paper presents the topics through a comparative reading. The poetic discourse is jointed in a visual itinerary: there is a periplus of images and figures, made in a new language, with its powerful representative effectiveness. Sometimes, there is the elegiac revelation of emotions and memories that form the melodic thread.

DARIO TOMASELLO

Il teatro come apocalisse della memoria: note sulla 'Medea' di Corrado Alvaro

La drammaturgia alvariana diviene luogo di elezione per verificare in modi strutturati la vertigine di un passato che trascina con sé le tracce irredimibili di un attaccamento che, come un *pharmakon*, può restituire la vita o perderla per sempre. Nell'episodio di *Medea*, andato in scena per la prima volta al Teatro Nuovo di Milano l'11 luglio 1949 per la regia di Tatiana Pavlova, il tema del mito viene rievocato senza alcun intento di rielaborazione, ma con una precisa volontà di attingervi un'intatta forza primordiale.

The Corrado Alvaro's drama becomes a privileged place to verify the vertigo of a past that brings back the irredeemable traces of the past that, as a *pharmakon*, can restore life or lose it forever. In the episode of *Medea*, staged for the first time at the Teatro Nuovo in Milan on July 11, 1949, directed by Tatiana Pavlova, the theme of the myth is commemorated without any intention of reworking, but with a clear desire to tap into an intact primeval force.

SILVIA ZANGRANDI

La luna c(Ortese). Lune e lumi in alcuni scritti di Anna Maria Ortese

Per Anna Maria Ortese la luna è l'astro che trasfigura le apparenze banali della realtà in magia e incantamento e con frequenza nella sua produzione

la scrittrice ricorre a questa presenza. Nei suoi testi la luna assume diversi volti: ora è felice e complice, ora è misteriosa, ora è affascinante e «brillante di massiccio oro». Con frequenza è resa umana e il suo antropomorfizzarsi è testimoniato dal lacrimare «a rosse ed enormi gocce di sangue»; la luna sul muro attesta il profondo dolore umano e il muro diventa la barriera oltre la quale si può forse scoprire la verità e chiarire l'arcano e il mistero della vita. Tra gli scritti ortesiani compare anche una luna apocalittica che minaccia di precipitare sulla terra, causando cataclismi. Infine, più volte la luna si accompagna a lumi che illuminano la notte o viene associata a fari: tale accostamento produce una sorta di diplopia, come se nel cielo splendessero due lune. Per Ortese la luna, incarnazione del mistero, stimola i sogni e allude all'esistenza di un mondo sovrareale.

In Anna Maria Ortese's opinion, the moon is the star which transforms the trivial appearances of reality into magic and enchantment and frequently in her work she recurs to this presence. In her texts the moon takes on different faces: happy and accomplice, mysterious, fascinating and «brilliant of solid gold». It is often humanized and its anthropomorphic aspect is evidenced by its cry plenty of huge red drops of blood; the moon on the wall certifies the deep human suffering and the wall becomes the barrier beyond which we can probably find out the truth and clear up the mystery of life. Among Ortese's writings also appears an apocalyptic moon which threatens to fall on the earth causing cataclysms. In the end, many times the moon is accompanied by lights that light up the night or it is associated with headlights: this combination produces a kind of double vision, as if two moons shone in the sky. For Ortese the moon, embodiment of the mystery, stimulates dreams and alludes to the existence of a world over the real.

NOTIZIE SUI COLLABORATORI DI QUESTO NUMERO

MARIA SILVIA ASSANTE laureata con lode in Filologia moderna presso l'università Federico II di Napoli. Allieva del Prof. Antonio Saccone, sta svolgendo il terzo anno di dottorato presso lo stesso ateneo con un progetto di ricerca sulla musica nell'opera di Eugenio Montale. Ha partecipato al convegno annuale della Mod 2014 con una relazione su Montale e Dante ed a quello del 2015 con una relazione sulle prospettive "cosmiche" nell'opera di Landolfi e Levi. Ha pubblicato "*La terra vista da lontano*": Montale, Ungaretti e Zanzotto e le missioni lunari, «Rivista di letteratura italiana», n. 33, 2015 e "*Ammazzare il tempo*": Eugenio Montale, accelerazione della vita quotidiana e nuovi loisirs, «Esperienze letterarie» XL, n.3, 2015.

P. MICHELE BIANCO, plurilaureato e docente al Master di Bioetica ed Etica Sociale presso l'Università degli Studi di Bari, per la filosofia si è dedicato principalmente all'analisi e allo studio dello storicismo, senza rinunciare ad approfondire interdisciplinariamente ambiti affini letterari, storici e teologici. È autore di numerosi saggi, recensiti su riviste nazionali ed estere. Si segnalano in «Sinestesie» i contributi su Carducci, Dante, d'Annunzio, Goldoni, Luzi, Manzoni, Pasolini. Ha pubblicato, tra gli altri, *Lettere filosofiche. Saggi su Hegel, Sohn-Rethel, Agostino e Bonaventura*, Guida, Napoli 2004; *Religione e Filosofia in Hegel*, Franco Angeli, Milano 2006; *Dialettica e Speranza. Bloch interprete di Hegel*, Franco Angeli, Milano 2007; *Il Credo di Dante nella Divina Commedia*, Il Ponte, Avellino 2004; *Reditus ad Deum. Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica* (Edizioni Sinestesie, Avellino 2012); *L'estetismo nella poesia di Giovanni Pascoli*, in AA.VV., *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa* (Edizioni Sinestesie, 2013), pp. 147-163. È coautore di due studi storici *San Ciriaco D. E M. Agiografia e dinamica istituzionale di un culto santuarioale a Torre Le Nocelle*, Dragonetti, Montella 2004 e *Giovanni Palatucci. Un olocausto nella Shoàh*, Accademia Vivarium Novum, Montella 2003.

GIUSEPPE BONIFACINO è professore di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università degli Studi di Bari. Studioso di temi e autori della modernità letteraria, da Gadda a Pasolini, da Pirandello a Bontempelli, è autore, fra l'altro, della monografia gaddiana *Il groviglio delle parvenze* (Bari, 2002) e dei volumi *Allegorie malinconiche* (Bari, 2006) e *Incanti figurati* (Lecce, 2012), che indagano forme dell'allegorismo e della temporalità nel Novecento italiano.

CARMELA CITRO è dottore di ricerca in Italianistica con indirizzo in Storia del Teatro e dello Spettacolo e cultore della materia presso l'Università degli Studi di Salerno, docente in materie letterarie. È socio MOD - Società italiana per lo studio della modernità letteraria e ADI – Associazione degli italianisti. Tra le sue pubblicazioni si segnalano: *Glauco Mauri. La poesia del teatro* Bulzoni, Roma 2011; *Adonia*, Atti Convegno ADI Genova (2009); *Giorgio Strehler e i suoi Mémoires*, in «Misure Critiche, rivista semestrale di letteratura e cultura varia», La Fenice, Salerno 2010; *Viaggio nella follia: l'Enrico IV (da Luigi Pirandello a Glauco Mauri)*, in *Macramé. Studi sulla letteratura e le Arti*, tomo II, Liguori, Napoli 2010; *I Quaderni di Conversazione di Ludwig van Beethoven nella riscrittura di Glauco Mauri*, Atti Convegno MOD Napoli (2011); *"I Giganti della Montagna" di Pirandello: letture in chiave unitaria di Strehler e di Vetrano-Randisi*, Atti Convegno ADI Torino (2011); *I Mémoires di Giorgio Strehler*, Atti Convegno ADI Sassari (2012); "Una grande amara risata..." Il Rinoceronte di Eugène Ionesco nella lettura di Glauco Mauri. Atti Convegno MOD Messina (2012); *Tutto per bene* di Luigi Pirandello, nella realizzazione scenica di Glauco Mauri, Atti Convegno ADI Roma (2013); *Una pura formalità*, Atti Convegno ADI Padova (2014); *La Divina Commedia di Federico Tiezzi*, Atti del Convegno MOD, Roma (2014).

MARIA DIMAURO, dottore di ricerca in Italianistica, è docente a contratto presso l'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'. La sua attività di ricerca, esercitata prevalentemente all'interno degli statuti e dei paradigmi della Letteratura italiana moderna e contemporanea, si volge all'indagine dei temi e delle forme della modernità letteraria – al problematico crocevia tra modernismo, realismo e avanguardia (Palazzeschi, Ungaretti) da una parte, e modernismo, antinovecentismo ed ermetismo dall'altra (Caproni, Zanzotto) – e di quelle esperienze poetiche meridionali (Bodini, D'Arrigo) nelle quali la categoria di

ermetismo è curvata da un inedito surrealismo non di derivazione francese, ma in certo qual modo 'autoctono'.

ANGELO FÀVARO, docente di ruolo in materie letterarie, greco e latino, con abilitazione conseguita all'insegnamento della Storia dell'Arte e della Storia e Filosofia di materie letterarie, e cultore della materia-dottore di ricerca presso la Macroarea di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", collabora con i professori L.Rino Caputo e Andrea Gareffi. Si sta occupando, nello specifico, delle figure e dell'opera di Ugo Foscolo, di Gabriele d'Annunzio, di Pier Paolo Pasolini, di Alberto Moravia romanziere e scrittore di Teatro, Edoardo Sanguineti e Giovanni Giudici, sui quali ha pubblicato saggi in volumi e riviste. Ha studiato letteratura italiana con Giulio Ferroni, con cui collabora ancora amichevolmente. Ha svolto conferenze in università italiane e straniere. Si occupa di traduttologia, comparatistica letteraria e ibridazioni fra letterature antiche e moderne, letteratura teatrale, poesia, critica d'arte. È impegnato nella promozione e diffusione culturale attraverso l'organizzazione di Convegni nazionali e internazionali, happenings, mostre, concerti tematici.

ROSALBA GALVAGNO è professore associato di Letterature Comparete e Teoria della letteratura nell'Università di Catania. Studia in particolare i rapporti tra discorso letterario e discorso psicoanalitico. Tra i suoi lavori: *Pizzuto e lo spazio della scrittura*, Sicania, Messina 1990; *Le sacrifices du corps. Frayages du fantasme dans les "Métamorphoses" d'Ovide*, Paris 1995; *Les voyages de Freud en Grande Grèce*, Paris, Panormitis 1998. *Carlo Levi, Prima e dopo le parole*, Donzelli, Roma 2001 (curatela con Gigliola De Donato); *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze 2004; *Federico De Roberto*, Catania, Papiro editrice, Enna 2007 (ristampa anastatica, curatela con Dario Stazzzone). *I viaggi di Freud in Sicilia e in Magna Grecia*, Maimone, Catania 2010. «*Diverso è lo scrivere*». *Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, Edizioni Sinesiesi, Avellino 2015 (curatela). È inoltre autrice di numerosi saggi teorici, critici e comparatistici apparsi su riviste e volumi italiani e francesi.

Fa parte del Consiglio di amministrazione della Fondazione Pizzuto e ha collaborato all'edizione delle Opere in prosa di Carlo Levi per la sezione "lingua e teoria letteraria" (Fondazione Carlo Levi - Donzelli Editore, Roma). È componente del comitato scientifico della rivista "Symbolon", della rivista "Incontri", del comitato referenti scientifici della rivista OBLIO.

ANDREA GAREFFI, professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Roma "Tor Vergata", si è occupato di diversi autori italiani dall'Umanesimo al Novecento. Per le edizioni Le Lettere ha pubblicato nel 2014 *Montale antinomico e metafisico*.

ANTONIO LUCIO GIANNONE è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università del Salento, di cui dal novembre del 2013 è anche prorettore. Si è occupato prevalentemente della poesia italiana del Novecento, del futurismo, dell'opera di Vittorio Bodini, di aspetti e figure della cultura letteraria meridionale dell'Otto-Novecento.

Oltre a numerosi saggi, ha pubblicato i seguenti volumi: *Bodini prima della «Luna»* (1982), *Tradizione e innovazione nella poesia italiana del Novecento* (1983), *La «permanenza» della poesia* (1989), *Futurismo e dintorni* (1993), *Scrittori del Reame* (1999), *L'avventura futurista. Pugliesi all'avanguardia (1909-1943)* (2002); *Le scritture del testo* (2004); *Modernità del Salento. Scrittori, critici, artisti del Novecento e oltre* (2009); *Tra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano* (2013).

Fa parte del Comitato scientifico delle riviste «Otto/Novecento», «Critica letteraria», «OBLIO», «Annali d'Italianistica», «Sinestesie», «Marsia». Dal 2011 fa parte del Consiglio direttivo della MOD (Società Italiana per lo Studio della Modernità letteraria).

ROSA GIULIO è professoressa di Letteratura italiana e di Letteratura contemporanea nell'Università di Salerno. I suoi studi spaziano da Tasso al teatro barocco, da Vico ad Alfieri, da Foscolo a Leopardi, a Pascoli. Nell'ambito della cultura del Novecento ha lavorato su Campana, Saba, Montale, Ungaretti e sugli scrittori del secondo Novecento, da Malerba a Volponi. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Gli infiniti disordini delle cose. Sullo Zibaldone di Leopardi; Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità; «L'azzurro color di lontananza». Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne* (Forum Italicum-Stony Brook, New York).

ALBERTO GRANESE, professore ordinario di Letteratura italiana, critico e saggista, ha esplorato gli aspetti letterari e artistici più significativi della cultura europea dalle origini all'epoca attuale. Tra le sue ultime pubblicazioni: *I campanili di Martinville. Debenedetti tra progetto e destino; Menzogne simili*

al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico; Con pura passione. Dall'itale glorie di Foscolo all'umile italia di Pasolini.

MATTEO GRASSANO ha conseguito presso l'Università di Pavia la laurea specialistica in Filologia moderna e successivamente il diploma dell'Istituto Universitario di Studi Superiori (IUSS) di Pavia. Attualmente è lettore presso il Dipartimento di italianistica dell'Università di Nizza e prepara una tesi di dottorato sull'opera di Francesco Biamonti. I suoi interessi critici si rivolgono, oltre che alla letteratura contemporanea, anche alle questioni linguistiche del secondo Ottocento. Ha pubblicato diversi saggi, su riviste e in atti di convegno, su Francesco Biamonti e su Edmondo De Amicis.

ENZA LAMBERTI svolge attività scientifica e didattica presso le cattedre di Letteratura italiana e Didattica della letteratura italiana del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. Ha conseguito un dottorato di ricerca e un post-dottorato presso il medesimo dipartimento. Ha pubblicato una monografia su Foscolo (*Negli annali delle nazioni. Foscolo dal «queto Lario» a Hollandhouse*) e alcuni contributi su Svevo (*Faustismo mercantile e superstizione metaforica nel fantastico sveviano; Le contaminazioni di Svevo: Zeno a teatro; Il paradigma di re Davide. La "truffa alla natura" nei vegliardi dell'ultimo Svevo*) e Pasolini (*Moravia e Pasolini: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità; Teorema di Pasolini una struttura tridimensionale tra mistero e perdita d'identità*).

ALDO MARIA MORACE, ordinario di letteratura italiana nell'Università di Sassari, già preside della Facoltà di Lettere e prorettore dell'ateneo, ha pubblicato saggi su Dante, sui *Fioretti*, sull'*Aspramonte* quattrocentesco, su Tasso, su Campanella, sulla tragedia dal Cinque al Settecento, su Gravina, su Antonio Piazza, sull'Ottocento (Sestini, Berchet, Manzoni, Varese, Guerrazzi, Leopardi, Prati, Farina, Verga, Capuana, De Roberto, il «Conciliatore», la novella romantica, la mitografia del Tasso, il romanticismo calabrese, il romanzo storico) e sul Novecento (d'Annunzio, Deledda, Pirandello, Lussu, Tozzi, Alvaro, Montale, Quasimodo, D'Arzo, Seminara, D'Arrigo, Consolo, Ongaro, Salvatore Satta, Franco Solinas). Ha coordinato e coordina progetti nazionali di ricerca; dirige alcune collane editoriali (ETS, Manni, Ilisso, Rubbettino, Pellegrini); è presidente dei Comitati Scientifici per l'Edizione Nazionale

dell'Opera Omnia di Capuana, di De Roberto e di Grazia Deledda; è presidente della Fondazione «Corrado Alvaro». Socio ordinario dell'Arcadia, è membro dell'Edizione Nazionale del Tasso, del Comitato Scientifico dell'ISRE e del direttivo dell'Associazione Degli Italianisti.

ANTONELLO PERLI è professore ordinario di letteratura italiana all'Università di Nizza. Studioso di poesia e prosa del primo Novecento e di narrativa contemporanea, si interessa di aspetti e problemi testuali inerenti alla metodologia della critica, alla poetica dei generi, alla teoria del romanzo e all'etica letteraria. Ha pubblicato numerosi studi in riviste o in Atti di convegni, i libri *La parola necessaria* (2008), *Oltre il deserto* (2009), *Auctor in fabula* (2010), *La morale della forma* (2012), e il volume da lui curato *Giorgio Bassani. La poesia del romanzo, il romanzo del poeta* (2011). Dirige le collane "Gallica-Italica" e "Bassaniana" (Giorgio Pozzi Editore), e la collana "Opera aperta" (Edizioni Sinestesie).

NOVELLA PRIMO, dottore di ricerca in Italianistica (2002) e in Francesistica (2012), è attualmente cultore di ricerca di Teoria della Letteratura presso l'Università degli studi di Catania. Nel gennaio 2014 le è stata conferita l'abilitazione scientifica nazionale alla seconda fascia della docenza universitaria nel settore concorsuale 10/F2 "Letteratura italiana contemporanea".

Si è occupata in sede critica prevalentemente di L. Ariosto, P. Levi, L. Romano, S. Quasimodo comparando spesso, in chiave intertestuale, questi autori e il mondo classico.

È autrice dei seguenti volumi dedicati a Leopardi: Savoca-Primo, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi* (Olschki, Firenze 2003); *Leopardi lettore e traduttore* (Insula; Leonforte 2008); *"Al chiaror delle nevi". Poeti-traduttori francesi di Giacomo Leopardi a confronto* (Milella, Lecce 2012). Altri contributi sono stati pubblicati presso riviste specialistiche, volumi collettanei e atti di Convegni.

CARLO SANTOLI è dottore di ricerca in Études romanes (Università di Parigi IV "Sorbonne"). Ha pubblicato: *Gabriele D'Annunzio. La musica e i musicisti* (Bulzoni, 1997); *Gabriele D'Annunzio e Arturo Toscanini. Scritti* (Bulzoni, 1999); *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi* (Edizioni Scientifiche Italiane, 2000); *Le théâtre*

français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène de 'Le martyr de saint Sébastien', de 'La Pisanelle' et de 'Phèdre' à travers 'Cabiria' (PUPS «Jalons», 2009). Ha curato con Silvana de Capua *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev* («Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 15, 2010); *d'Annunzio drammaturgo d'avanguardia* (Edizioni dell'Orso «Contributi e Proposte», 88, 2015); *Noi e Dante. Per una conoscenza della 'Commedia' nella modernità* (Edizioni dell'Orso «Contributi e Proposte», 86, 2015). Si è occupato di Foscolo, Goldoni, Quasimodo, Stuparich.

DARIO TOMASELLO è professore associato in Letteratura Italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Messina.

È Coordinatore scientifico del Centro Internazionale di Studi sulla Performatività delle Arti (UNIVERSITEATRALI) dell'Università degli Studi di Messina.

Dirige, con Massimo Fusillo, la collana di studi sulla Performatività delle Arti, *AlterAzioni*, per la casa editrice Le Lettere.

Gli ultimi volumi pubblicati sono: *Ma cos'è questa crisi. Letteratura e cinema nell'Italia del malessere* (Il Mulino, Bologna 2013); *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana* (Carocci, Roma 2014).

SILVIA ZANGRANDI insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università IULM di Milano. Si occupa di letteratura del Novecento e il suo campo di interessi spazia dalla letteratura fantastica al rapporto tra letteratura e giornalismo alla letteratura femminile alla narrativa italiana del secondo Novecento, con particolare attenzione alle soluzioni linguistiche adottate. Ha pubblicato, tra gli altri, studi su Calvino, Primo Levi, Morante, Ortese, Pavese, Tabucchi e i volumi *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini* (2003), *Pagine infestate. I fantasmi e la tradizione fantastica del XX secolo* (2007), *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento* (2011) e *Dino Buzzati, l'uomo, l'artista* (2014).

