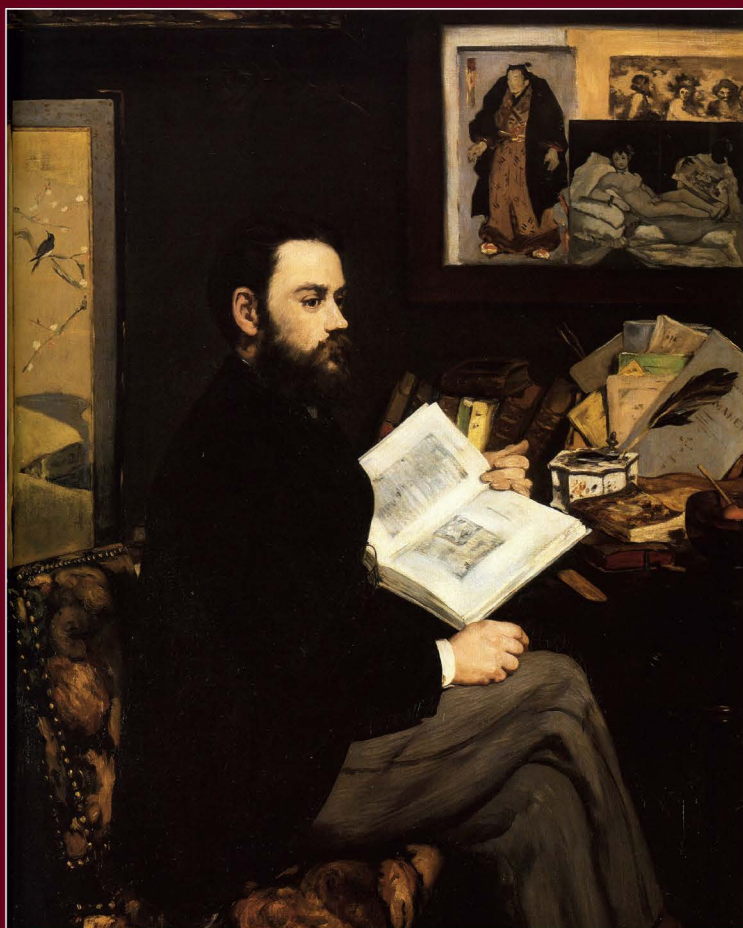


Metodo e passione

Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone

A cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli



La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

107

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

METODO E PASSIONE
Studi sulla modernità letteraria
in onore di Antonio Lucio Giannone

A cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli

La scuola di Pitagora editrice

Questo volume è stato pubblicato con il contributo della Banca Popolare Pugliese



Banca
Popolare
Pugliese

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2022 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-839-9 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-840-5 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Tabula gratulatoria	XIII
Premessa	XIX

VOLUME PRIMO

Simona Costa LETTERA A LUCIO	1
Aldo Maria Morace SU ALESSANDRO VERRI ROMANZIÈRE	7

Fabio D'Astore «PIACERE E GIOVARE»: L'ATTIVITÀ LETTERARIA DI VINCENZO CORRADO TRA CULINARIA E IMPEGNO DIDATTICO-PEDAGOGICO	23
Ignacio Ramos-Gay ON FANS AND OTHER STAGE PROPS IN THE EUROPEAN THEATRE OF THE EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES	45
Andrea Scardicchio UN FECONDO DISCEPOLATO OTTOCENTESCO. MONTI E L'ALLIEVO GRECO MUSTOXIDI	59
Giovanni Albertocchi L'«ETERNO FEMMININO» IN ALCUNI DIARI DI ESILIATI ITALIANI IN SPAGNA DOPO I MOTI RISORGIMENTALI DEL 1820-21	79
Steven Soper SCATTERED FRIENDS AND COLLECTED MEMORIES: THE UNPUBLISHED LETTERS OF FELLOW PRISONERS TO SIGISMONDO CASTROMEDIANO	95
Luigi Scorrano ANDARE <i>PER LE VIE</i> DI GIOVANNI VERGA	125
Marco Leone LA NARRATIVA VERISTA DI FRANCESCO CURCI (1857-1899)	133
Raffaele Giglio ANCORA SU GIORNALISMO E LETTERATURA. «IMMAGINAZIONE, RAGIONE, SENTIMENTO»: LE VIE PER UNA SCRITTURA REALISTICA DELLA SERAO	151

Luca Clerici I CAMPIONI DELLA DIVULGAZIONE	165
Giuseppe Langella <i>PINOCCHIO VS CUORE</i> PEDAGOGIA DELL'ESEMPIO O ESPERIENZA EDUCATIVA?	191
Pietro Sisto IL «MORSO OSCURO» DELLA TARANTOLA FRA OTTO E NOVECENTO, FRA LETTERATURA E SCIENZA	213
Vincenzo Bianco VINCENZO AMPOLO EPIGRAMMISTA: LE <i>MACCHIETTE</i> E UN INEDITO	237
Srečko Jurisic <i>L'ULTIMO PIACERE.</i> APPUNTI PER UNA LETTURA IRONICA DEL PRIMO ROMANZO DANNUNZIANO	257
Pasquale Guaragnella DALLE MANIERE DI ANTICO REGIME A UNA RITUALITÀ DISFORMATA. EPILOGO DI «CONVERSAZIONE» E «GIUOCO» NE <i>LA DISDETTA</i> DI FEDERICO DE ROBERTO	279
Pietro Gibellini UN ULISSE DIMENTICATO: L'EROE PACIFISTA DI EMILIO GIRARDINI	301
Ilaria Crotti IMMAGINI DI MAESTRE NELLA NARRATIVA DI ADA NEGRI	315

Nicola Merola	
RITORNI: <i>I VECCHI E I GIOVANI</i> DI PIRANDELLO	331
Angelo R. Pupino	
LA VERITÀ E LA FINZIONE. UNO SCORCIO DI PIRANDELLO	357
Beatrice Stasi	
«QUELLO STUDIOSO DEL RESTO RISPETTABILISSIMO»: SVEVO, IL DOTTOR RY E LA PSICANALISI	371
Sandro Gentili	
GLI STUDI CARDUCCIANI DI GIUSEPPE DE ROBERTIS	387
Emilio Filieri	
UNO IL CORE, UNO IL PATTO. UN CARDUCCI PER CROCE	401
Clelia Martignoni	
PER <i>UOMINI E ALTRI ANIMALI</i> DI UGO BERNASCONI: UN CASO DI STUDIO	415
Enrico Tiozzo	
IL ROMANZO POSTUMO DI GUIDO DA VERONA. STORIA DELLA MANIPOLAZIONE DI UN INEDITO	437
Giuseppe Bonifacino	
MADRI NOVECENTESCHE. TRA PIRANDELLO E BONTEMPELLI: PRIMI APPUNTI PER UN PERCORSO TEMATICO	451
Mario Sechi	
REALISMO E AVANGUARDIA SOMMERSA NELLA NARRATIVA DEGLI ANNI TRENTA	471
Cristina Benussi	
GIOVANNI COMISSO E I SUOI <i>GIORNI DI GUERRA</i>	491

Elena Porciani
ROMANZO DEL PICCOLO BEPI
UN RACCONTO (ANCORA) DIMENTICATO
DI ELSA MORANTE 505

Marco Sirtori
BONTEMPELLI E IL VIAGGIO.
GLI SCRITTI ITALIANI DI ODEPORICA 519

VOLUME SECONDO

Yannick Gouchan
UNA GEOGRAFIA PATETICA E POETICA:
L'ISOLA DI SALVATORE QUASIMODO 535

Alberto Granese
CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ
NELLA POESIA DI QUASIMODO 555

Marina Paino
SABA, ULISSE E IL VIAGGIO PER MARE 571

Giuseppe Palazzolo
1947: IL RITORNO DI ULISSE 591

Ettore Catalano
LETTURA DEL DIALOGO *LE STREGHE* DI CESARE PAVESE 607

Antonio Prete
ORESTE MACRÌ E *IL CIMITERO MARINO* DI PAUL VALÉRY 617

Franco Contorbia
BENEDETTO CROCE, LA FORMA INTERVISTA
E UN MANCATO INCONTRO CON INDRO MONTANELLI 627

Carlo Santoli BETOCCHI, POETA DELL'OLTRE	641
Giulia Dell'Aquila LA «METRICA DEL VOLO»: SINISGALLI E LEONARDO DA VINCI	661
Irene Romera Pintor <i>CORREO ESPAÑOL</i> ENTRE BASTIDORES: LAURA VOLPE Y VITTORIO BODINI	685
Mirko Grasso UN POETA, UN REGISTA E IL BAROCCO LECCESE: VITTORIO BODINI E ANTONIO MARCHI	703
Ricciarda Ricorda «LE PUGLIE PER IL VIAGGIATORE INCANTATO»: IMMAGINI PASOLINIANE	723
Simone Giorgino «BELL'AZZURRO DEI GIORNI FACILI». INCONTRI E ITINERARI SPAGNOLI NELLA POESIA DI RAFFAELE CARRIERI	739
Giuseppe Lupo A PROPOSITO DI UN FUORIUSCITO. GIOVANNI PIRELLI SCRITTORE	753
Angelo Colombo UN TIROCINIO DRAMMATURGICO ALLA PROVA DELLA RADIOFONIA: DARIO FO E I MONOLOGHI DEL <i>POER NANO (CAINO E ABELE)</i>	763
Attilio Motta UN INATTESO DEBITO POETICO: POSTILLA SU RISI E NIEVO	781

Annalucia Cudazzo UN «VERSO CHE GIOCA CON LA MORTE». LETTURA DI <i>MORTE PER MISTERO</i> DI VITTORIO PAGANO	795
Epifanio Ajello ALCUNI GHIRIBIZZI SULLE <i>CITTÀ INVISIBILI</i> DI ITALO CALVINO	817
Maria Teresa Pano PERSISTENZE MEDITERRANEE E MODULAZIONI BAROCHE NELLA SCRITTURA SAGGISTICA DI VINCENZO CONSOLO	837
Clara Allasia <i>PIR MEU CORI ALLIGRARI</i> : UN TRAVESTIMENTO INEDITO E SCONOSCIUTO DI EDOARDO SANGUINETI	847
Giovanni Tesio GOFFREDO PARISE, UN PERCORSO VERSO E DENTRO I <i>SILLABARI</i>	865
Paolino Nappi «UNA MAMMA DALLE MILLE PESANTI MAMMELLE». RILEGGERE <i>MATER CAMORRA</i> DI LUIGI COMPAGNONE	883
Rino Caputo UNA (PRIMA) CONSIDERAZIONE SU ANTONIO PENNACCHI TRA PALUDE E FABBRICA	897
Juan Carlos de Miguel y Canuto <i>BAGHERIA</i> , DI DACIA MARAINI, IN SPAGNOLO: STORIA DI UN LIBRO	903
Giorgio Baroni GRAZIELLA SEMACCHI GLIUBICH POETESSA NON SOLTANTO IN DIALETTO	921

Caterina Verbaro LA STANZA DELLA MADRE LA RAPPRESENTAZIONE DEL CONGEDO NELLA POESIA DI ELIO PECORA	945
Andrea Gialloredo «EFFETTO STERNE» E FORME DELL'UMORISMO NE <i>L'UOVO DI COLOMBO</i> DI ROBERTO BARBOLINI	963
Daniele Comberiatì IL «CUORE DI TENEBRA» DI UNA NAZIONE. NARRARE <i>I FANTASMI DELL'IMPERO</i> DI COSENTINO, DODARO E PANELLA	979
Franco Vitelli IN FONDO AL BARATRO UNA ROSA. SULLA POESIA DI ALFONSO GUIDA (CON UNO SCRITTO INEDITO)	991
Elisabetta Mondello IL REALISMO DELL'IRREALTÀ. LA «CITTÀ NERA» DEL ROMANZO CONTEMPORANEO	1009
Flaviano Pisanelli LE POETICHE ITALOFONE CONTEMPORANEE E L'INDECISO IDENTITARIO: TRA ERRANZA, CORPO E PAROLA	1025
Antonio Sichera IL MITO TRA ANTICO E MODERNO PER UN'ERMENEUTICA DELL' <i>ELENA</i> DI EURIPIDE	1043
Paolo Giovannetti PRIMI APPUNTI PER UN MANUALE DI METRICA INSTALLATIVA	1055
Bibliografia degli scritti di Antonio Lucio Giannone	1077

Tabula gratulatoria

EPIFANIO AJELLO, Università di Salerno
GIOVANNI ALBERTOCCHI, Universitat de Girona
CLARA ALLASIA, Università di Torino
ALBERTO ALTAMURA, Dirigente scolastico
ANDREA AVETO, Università di Genova
PAOLA BAIONI, Università di Torino
GIORGIO BARONI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
LUCA BELTRAMI, Università di Genova
CRISTINA BENUSSI, Università di Trieste
VINCENZO BIANCO, Dottorando, Università del Salento
GIUSEPPE BONIFACINO, Università di Bari “A. Moro”
MARIA RITA BOZZETTI, Poetessa e scrittrice
STEFANO BRAGATO, Università di Zurigo
DANIELA BROGI, Università per Stranieri di Siena
RINO CAPUTO, Università di Roma “Tor Vergata”

ALBERTO CARLI, Università del Molise
CLAUDIA CARMINA, Università di Palermo
ETTORE CATALANO, Università del Salento
SILVIA CAVALLI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
LUCA CLERICI, Università di Milano “La Statale”
ANGELO COLOMBO, Université de Franche-Comté (Besançon, France)
DANIELE COMBERIATI, Université Paul-Valéry Montpellier 3
ELEONORA CONTI, «Bollettino '900 – Electronic Journal of '900 Italian
Literature»
FRANCO CONTORBIA, Università di Genova
SIMONA COSTA, Università Roma Tre
ILARIA CROTTI, Università di Venezia Ca' Foscari
ANNALUCIA CUDAZZO, Dottoranda, Università di Messina
ANNA GRAZIA D'ORIA, Manni Editori
FABIO D'ASTORE, Università del Salento
CAMILLO DE DONNO, Giornalista pubblicitista
JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO, Universitat de València
NICOLA DE PAULIS, Giornalista pubblicitista
GIULIA DELL'AQUILA, Università di Bari “A. Moro”
VIRGINIA DI MARTINO, Università di Napoli “Federico II”
MARIA DIMAURO, Università di Bari “A. Moro”
GRAZIA DISTASO, Università di Bari “A. Moro”
ANNA DOLFI, Università di Firenze – Accademia Nazionale dei Lincei
MARCO DONDERO, Università di Roma La Sapienza
ANTONIO ERRICO, Dirigente scolastico e scrittore
EMILIO FILIERI, Università di Bari “A. Moro”
FRANCESCA FISTETTI, Università di Bari “A. Moro”
FONDAZIONE LEONARDO SINISGALLI, Montemurro (PZ)
LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, Université Grenoble-Alpes
ALBERTO FRACCACRETA, Giornalista pubblicitista
MASSIMO GALIOTTA, Critico d'arte
ROSALBA GALVAGNO, Università di Catania
COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, Università di Macerata
SANDRO GENTILI, Università di Perugia
ANDREA GIALLORETO, Università di Chieti-Pescara “G. d'Annunzio”

PIETRO GIBELLINI, Università di Venezia Ca' Foscari
RAFFAELE GIGLIO, Università di Napoli "Federico II"
SIMONE GIORGINO, Università del Salento
PAOLO GIOVANNETTI, Università IULM – Milano
GRAZIELLA SEMACCHI GLIUBICH, Poetessa
YANNICK GOUCHAN, Aix-Marseille Université, CAER, Aix en Provence
ALBERTO GRANESE, Università di Salerno
MIRKO GRASSO, Storico
PASQUALE GUARAGNELLA, Università di Bari "A. Moro"
MARIA GRAZIA GUIDO, Direttrice del Dipartimento di Studi Umanistici
– Università del Salento
SRECKO JURISIC, University of Split
DONATELLA LA MONACA, Università di Palermo
GIUSEPPE LANGELLA, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
MARCO LEONE, Università del Salento
GIUSEPPE ANDREA LIBERTI, Università di Napoli "Federico II"
LEO LUCERI, Dottore di Ricerca, Universidad Autónoma de Madrid
GIUSEPPE LUPO, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
MARGHERITA MACRÌ, Docente di materie letterarie
SIMONE MAGHERINI, Università di Firenze
ERNESTO MALORGIO, Medico chirurgo
MARTINO MARAZZI, Università di Milano "La Statale"
CRISTINA MARCHISIO, Universidade de Santiago de Compostela
CLELIA MARTIGNONI, Università di Pavia
FRANCO MARTINA, Docente e saggista
NICOLA MEROLA, Università di Roma LUMSA
CARLO MIGLIETTA, Storico
JOSÉ MINERVINI, Presidente Società Dante Alighieri – Comitato di Taranto
FABIO MOLITERNI, Università del Salento
ELISABETTA MONDELLO, Università di Roma La Sapienza
LUIGI MONTONATO, Docente di Italiano e Latino, Giornalista
ALDO MARIA MORACE, Università di Sassari
ATTILIO MOTTA, Università di Padova
LIVIO MUCI, Besa Muci editore
PAOLINO NAPPI, Universitat de València

LAURA NAY, Università di Torino
GIORGIO NISINI, Università di Roma La Sapienza
MAURIZIO NOCERA, Docente e saggista
LUCIANO PAGANO, Musicaos Editore
STEFANO PAGANO, Architetto
IRENE PAGLIARA, Docente di materie letterarie
ALESSIO PALANO, Docente di materie letterarie
MARINA PAINO, Università di Catania
GIUSEPPE PALAZZOLO, Università di Catania
MARIA TERESA PANO, Docente di materie letterarie
BRUNO PELLEGRINO, Università del Salento
ALDO PERRONE, Scrittore
THOMAS PERSICO, Università di Bergamo
FLAVIANO PISANELLI, Université Paul Valéry Montpellier 3
CARLA PISANI, Università della Basilicata
PAOLA PONTI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
ELENA PORCIANI, Università della Campania “Luigi Vanvitelli”
ANTONIO PRETE, Università di Siena
ANGELO R. PUPINO, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”
IVAN PUPO, Università della Calabria
IGNACIO RAMOS-GAY, Universitat de València
ANTONIO RESTA, Docente e saggista
RICCIARDA RICORDA, Università di Venezia Ca’ Foscari
FRANCESCA RIVA, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
IRENE ROMERA PINTOR, Universitat de València
CARLO SANTOLI, Università di Salerno
DAVIDE SAVIO, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
ANDREA SCARDICCHIO, Università del Salento
SONIA SCHILARDI, Docente di materie letterarie
LUIGI SCORRANO, Docente e saggista
LAURENT SCOTTO D’ARDINO, LUHCIE – Université Grenoble Alpes
MARIO SECHI, Università di Bari “A. Moro”
SIRIANA SGAVICCHIA, Università per Stranieri di Perugia
ANTONIO SICHERA, Università di Catania
FRANCESCO SIELO, Università della Campania “Luigi Vanvitelli”

ANTONELLA SIMONE, Docente di materie letterarie
† MARCO SIRTORI, Università di Bergamo
PIETRO SISTO, Università di Bari “A. Moro”
STEVEN SOPER, University of Georgia – USA
BEATRICE STASI, Università del Salento
LUCA STEFANELLI, Università di Pavia
GIOVANNI TESIO, Università del Piemonte Orientale “A. Avogadro”
ENRICO TIOZZO, Università di Göteborg
FRANCESCA TOMASSINI, Università Roma Tre
MASSIMILIANO TORTORA, Università di Roma La Sapienza
ALESSANDRA TREVISAN, Dottoressa di Ricerca, Dottoressa di Ricerca,
Università di Venezia Ca’ Foscari
GERARDO TRISOLINO, Docente e scrittore
CAROLINA TUNDO, Dottoressa di ricerca, Università del Salento-
Universität Wien
GIANNI TURCHETTA, Università di Milano “La Statale”
MONICA VENTURINI, Università degli Studi Roma Tre
CATERINA VERBARO, Università di Roma LUMSA
PAOLO VINCENTI, Scrittore
GIANLUCA VIRGILIO, Direttore del sito www.iuncturae.eu
FRANCO VITELLI, Università di Bari “A. Moro”
PAOLO VITI, Università del Salento
LAURA VOLPE, Direttrice dell’Istituto “G. Leopardi” – Madrid
ONOFRIO VOX, Università del Salento
ALBERTO ZAVA, Università di Venezia Ca’ Foscari
GIUSEPPE ZULLINO, Docente di materie letterarie

Per Lucio

Questi due volumi che qui presentiamo sono il frutto di una intensa convergenza di stima e di affetto che una assai vasta e partecipe platea di studiosi amici – coinvolti in quanto amici prima che in quanto studiosi – ha voluto testimoniare ad Antonio Lucio Giannone nell'occasione della sua andata in quiescenza. Ma – e vogliamo subito sottolinearlo – per Lucio la quiescenza burocraticamente necessitata non significherà mai riposo: troppo radicata e profonda, e sempre rinnovata nella sua cinquantennale costanza, è infatti la sua passione per la ricerca perché egli possa dismettere la vocazione, che lo ha sempre animato, a individuare e a indagare testi da restituire finalmente all'attenzione critica che meritano e all'interpretazione storica che sollecitano e sovente ancora attendono. Nella foltissima bibliografia che ne dispiega l'ampia e variegata parabola di studioso, si disegnano, infatti, percorsi molto spesso non consueti, «sentieri nascosti» – come, sintomaticamente, si intitola

un suo recente volume di saggi – e anche impervi, entro i quali egli preferisce addentrarsi, senza la protezione, in fondo sterile, di mappe letterarie che conducano ad approdi già troppo noti e troppo frequentati. Più che tornare a riflettere su testi ed autori già da tante voci e per tante stagioni interrogati, Lucio Giannone ne esplora altri e diversi, e s’impegna a portare a nuova luce quelli che giacciono dimenticati in un cono d’ombra ai margini del canone, stretti nell’emarginazione prodotta dalle dinamiche geostoriche della sua vicenda egemonica. «Il piacere della scoperta – come egli stesso dichiara – [lo] attira di più della variazione sul tema»: a conferma di una decisa predilezione della novità degli itinerari, del rischio esegetico che vi è sempre inscritto – l’emozionante e gratificante azzardo della ricerca di prima mano –, a fronte della loro ripetizione, offerta e riserva di sicurezza e di garanzia.

Nasce di qui, da questa ostinata ricognizione nelle pieghe della letteratura convenzionalmente designata come “minore”, da questa generosa passione del rimosso – cioè dall’esigenza scientifica di riscarcire una rimozione storica –, il riattraversamento personale della letteratura dell’Otto e del Novecento, che Giannone ha condotto all’insegna di una visione policentrica e di un’ermeneutica nutrita tanto di rigore documentario, basato su una consultazione capillare degli archivi degli scrittori studiati, quanto di una vivida tensione storicizzante. È in questo la radice della originale intenzione critica e storiografica che contraddistingue il fervore virtuoso di Giannone: ovvero, la sistematica riscoperta di un *côté* meridionale della modernità letteraria, entro cui ritornino ad assumere il loro giusto rilievo autori periferici o dimenticati, e possano riguadagnare la loro adeguata collocazione opere colme di una forza testimoniale e di una qualità espressiva ingiustamente ignorate o fraintese.

E però è una passione che si nutre di metodo, come recita il binomio al quale abbiamo voluto intitolare questa *Festschrift*, perché ci sembra che connoti con esattezza la personalità e l’esperienza scientifica di Lucio Giannone: da un lato, la passione, in quanto modalità intrinsecamente etica di un bisogno estetico e di storia; e dall’altro, a sua perfettamente compiuta integrazione, il metodo, in quanto

attenzione esaustiva al testo, nel segno di una indefettibile dedizione ad esso, alle sue peculiarità e specificità. Restituire il testo alla sua primarietà: e a partire da questo ripensarne la particolare posizione e significazione storica alla luce di una congiunzione dialettica di orizzonti tra il dettaglio e l'insieme, tra il centro e il margine, in una intersezione dove ogni geografia si adempie in storia. Un presupposto che nella sua apparente classicità, e vorremmo dire nella sua armonia dinamica, custodisce e implica, di fatto, per Giannone, il meritorio e coraggioso progetto di una sostanziale revisione e di uno stimolante arricchimento del canone della modernità letteraria. Ed è a questo obiettivo che, con profusa dovizia di materiali analitici e di proposte interpretative, egli ha elettivamente dedicato e a tutt'oggi dedica la sua lunga fedeltà di studioso. A offrirne esempio basti ricordare che, nella sua continuativa riscoperta di autori meridionali ingiustamente trascurati o dimenticati, accanto al restauro e al rilancio critico di alcuni tra i maggiori rappresentanti della cultura pugliese dell'Otto/Novecento, da Sigismondo Castromediano a Michele Saponaro, da Girolamo Comi a Raffaele Carrieri, si staglia l'importante valorizzazione di Vittorio Bodini, del quale Giannone è stato da più di quarant'anni fondativo esegeta, promuovendone la conoscenza sia attraverso importanti convegni, anche internazionali, sia con la preziosa cura editoriale di molte opere. Ma a tale costante e pervasiva investigazione dell'universo letterario meridionale, da lui felicemente perseguita anche entro gli ambiti sorprendentemente inquieti e intensi di certa poesia dialettale, fanno riscontro i suoi numerosi studi sulla lirica italiana del Novecento, sul futurismo nelle sue diverse declinazioni e dislocazioni, segnatamente meridionali, su autori e autrici di spicco nel panorama della prosa novecentesca, sulla memorialistica risorgimentale, sulla critica letteraria di fine Ottocento, sul rapporto tra letteratura e arte: in una specularità di orizzonti e in una polarità di fuochi prospettici che arricchisce e corrobora di una sedimentata trama contestuale la innovativa fisionomia del Sud letterario del quale Giannone ha tracciato e dispiega la misconosciuta cartografia.

Accanto a tale ininterrotto investimento della sua attività scientifica, Lucio Giannone ha profuso, sempre in vista della difesa e

del rilancio di realtà e valori letterari troppo, e troppo lungamente, trascurati, un infaticabile impegno nella promozione e diffusione di iniziative culturali che ne hanno reso esemplarmente organico e fruttuoso il rapporto col territorio, confermandone e ulteriormente arricchendone la inclinazione a integrare la propria *curiositas* intellettuale con una sensibilità etica tanto fecondamente aperta alla *communitas* quanto disposta e pronta a farsi carico dei molteplici oneri istituzionali, spesso non meno gravosi che prestigiosi, che ne hanno progressivamente affollato la lunga e generosa esperienza accademica.

Una esperienza vissuta sempre, in ogni fase o stazione della sua parabola, all'insegna della sobrietà e della discrezione, e in una rigorosa interpretazione della vita – nei suoi percorsi di studio, di ricerca, di docenza – condotta sempre all'insegna dell'impegno morale: un impegno, un dovere ineludibile, cresciuto e maturato negli anni di una gioventù trascorsa in una condizione disagiata e sprotegguta, in cui solo il sostegno delle borse di studio che ne premiavano costantemente i sacrifici e il merito consentiva a Lucio di accedere a quel mondo che lo avrebbe poi visto protagonista, degno erede e prosecutore della scuola italianistica salentina fondata da Mario Marti e Donato Valli. È un ricordo dolente e luminoso, che egli rivendica con orgoglio: perché impronta e suggello di un percorso di formazione sorretto dal dovere e dalla spinta alla conoscenza: vale a dire, da metodo e passione.

E a Lucio quale esempio di metodo e passione, appunto, e della loro felice integrazione, questi studi di amici e colleghi italiani e stranieri vogliono rendere l'omaggio e l'augurio più affettuoso.

Giuseppe Bonifacino

Simone Giorgino

Carlo Santoli

Simona Costa

LETTERA A LUCIO

Caro Lucio,

eccoci, in una tornata generazionale, a festeggiare la tua lunga, operosa e appassionata carriera, non certo perché in via di chiusura, ma in quanto giunta a una data canonica, di convenzionale elezione per raccogliere intorno a te in festa quella comunità scientifica di colleghi e insieme amici entro la quale tu e il tuo lavoro vi siete via via accresciuti e arricchiti e la tua voce, di solido e mai sbandierato rigore, si è fatta di giorno in giorno più sicura, limpida, consapevole.

Per questa occasione non di contingenza accademica ma di quanto mai avvertita prossimità professionale e umana, avrei voluto regalare all'amico Lucio, canonicamente, un piccolo mio lavoro che in parte rispecchiasse anche una qualche comunità di interessi, condivisi non solo sulle pagine saggistiche ma anche nei lunghi,

intensi confronti che abbiamo avuto modo di scambiarsi nel tempo e nelle sempre piacevoli occasioni di lavoro comune.

Se qualche travagliato caso mi ha impedito di scrivere tempestivamente le paginette che mi ero ripromessa, devo alla gentilezza di chi cura questo volume l'opportunità di non far tuttavia mancare il mio nome nella rosa degli amici che sono con te in festa e di essere comunque presente almeno con una testimonianza del mio affetto e della mia stima, di valenza, e tengo a sottolinearlo, niente affatto convenzionale.

Molti, negli anni, i diretti contatti fra noi, specie all'interno di quel forte tessuto connettivo offerto dalla nostra comune Associazione, la MOD, in grado di colmare le lontananze geografiche e di regalare, nel rintocco degli incontri, la fioritura di convergenze e sintonie. E son già trascorsi dieci anni da quando ci siamo trovati fianco a fianco in un triennio del Consiglio Direttivo della MOD: opportunità di scambio e conoscenza segnata dal senso e dal fine del lavoro condiviso.

È su questo già fermo retroterra che si è poi innestato il periodo a più prolungata e assidua frequentazione fra noi: la comune partecipazione a una Commissione dell'ASN del nostro Settore, la penultima in ordine temporale. Periodo reso ancor più lungo del previsto dalla tempesta Covid, che ha protratto i nostri termini di permanenza quali commissari, nella stretta comunanza data dall'interdipendenza dei nostri rispettivi ruoli di presidente e segretario. Paradossalmente, allora, le nostre più intense e durature occasioni di scambio si sono consumate *de lonb*, anche se non sui ritmi della lirica trobadorica ma tramite i moderni strumenti tecnologici e la loro (apparente?) asetticità e materializzandosi, ahimè, nelle tabelle e negli schemi dei giudizi ministeriali. E qui però subito ne approfitto per un ringraziamento *ex imo corde* (e non solo mio) per il tuo quanto mai attento, coscienzioso e rigoroso lavoro di coordinamento, controllo e revisione all'interno della nostra Commissione che molto ti deve per la tua sempre gentilissima quanto affettuosa disponibilità.

Dicevo "paradossalmente". Ma credo siano stati proprio questi ultimi anni a imprimere al nostro rapporto una rinnovata intensità:

anni trascorsi in un continuato confronto, intessuto non solo di giudizi professionali ma anche di condivise prospettive storico-letterarie, di perspicuità di lettura, di ricerca di trame unitarie nel mosaico ordito da più lavori. Modalità tramite le quali ho avuto sempre più occasione di apprezzare il tuo costante equilibrio di giudizio, la tua capacità di rapportarti senza pregiudizi a metodologie e a tematiche pur lontane dalla tua consuetudine critica, la solida padronanza, mai ostentata, della tua cultura storico-letteraria.

Ma c'è ancora qualcos'altro da aggiungere all'esperienza di questa avventura che ci ha uniti per più tornate concorsuali nelle lunghe riunioni *on line* della nostra Commissione, protrate poi in ulteriori consultazioni telefoniche magari poi destinate ad approdare all'*impasse* di indecodificabili difficoltà telematiche contro le quali pareva smorire ineluttabilmente tutto il nostro defatigante lavoro. C'è da aggiungere la tua città, la tua terra, la tua Università che era la sede originariamente sorteggiata dal Ministero per la nostra Commissione e in cui, volta a volta, avremmo potuto ritrovarci per scambiarci anche in presenza i nostri giudizi, per creare da subito fra noi quell'atmosfera di partecipata condivisione che è stata comunque e tuttavia un nostro asse di forza.

L'emergenza Covid ha diversamente deciso. Anche se certo non è stato questo tra i più dirimenti dei suoi plurinegativi e ben più tragici effetti, tuttavia molto ci dice della sua inquinante penetrazione nel tessuto quotidiano, lavorativo e umano, di ciascuno di noi, nelle tessere dell'esistenza pur di quanti fisicamente risparmiati dall'impatto con il virus. Ci siamo ripromessi di volta in volta un appuntamento differito: sarà per la prossima tornata, ci vedremo in quel di Lecce, senza firme digitali e dichiarazioni di concordanza, chiudendo amichevolmente una discussa giornata di lavoro magari davanti a un piatto di fave e cicorie selvatiche. E in una passeggiata serale avremo ad accompagnarci l'incredibile scenografia di una meravigliosa città d'arte costruita con la pietra leccese, dall'inverosimile decorazione di chiese e palazzi, dal magico equilibrio urbanistico e dall'aerea, fantasmagorica leggerezza del suo fascinoso e ineguagliabile barocco.

Tutto questo non è stato, anche se tra di noi è corso un patto: ci ritroveremo comunque, noi cinque ex-commissari, stavolta in un privato viaggio di piacere, nella tua Lecce, a festeggiare finalmente l'uscita da un lungo tunnel di coatta socialità a distanza. Sarà forse anche, almeno per qualcuno di noi, occasione di allungare il viaggio, per quella penisola salentina in cui si protraggono tesori barocchi e sul cui mare impareggiabili albe e tramonti sono fatti belli dalla «volontà di dire».

Il conculcato desiderio di ritrovarsi tutti insieme nella tua città nasce non solo in omaggio alla tua persona, serenamente connaturata alla propria terra, ma anche al tuo itinerario di lavoro che, nei suoi vari filoni (come Ungaretti, la lirica novecentesca, il futurismo, il rapporto arte-letteratura, la cultura meridionale otto-novecentesca), ha contemplato anche il recupero delle proprie radici culturali, mai riduttivamente intese in versione localistica ma rivissute e fatte liberamente respirare in aura italiana ed internazionale. Siamo qui su una linea che da maestri dell'Università leccese quali Mario Marti e Donato Valli si protrae vivacissima proprio con i tuoi studi, caro Lucio, che hanno avuto non solo il merito ma il coraggio di portare in luce con incrollabile perseveranza nomi che, relegati nelle pieghe della cultura salentina, hanno così pienamente acquistato un posto di tutto rilievo. E si potrebbe subito citare il caso di un autore da te molto a lungo frequentato, come Vittorio Bodini, che credo sia stato quasi un *alter ego* nel guidarti alla conoscenza e all'amore per la tua terra e che oggi è frequentato da critica e lettori non solo in Italia ma in tutta la Spagna. E vorrei ancora citare almeno il nome di Girolamo Comi, che ha trovato eco e risonanza anche in terra francese e di cui, come hai detto, ti ha persuaso, in tempi di travaglio ambientale e climatico, l'«inattuale attualità» di un intrinseco rapporto fra l'uomo e il creato.

In una lunga fedeltà, che ben si attaglia alla tua persona, hai dunque saputo portare avanti il testimone di una linea di ricerca innovativa quanto meritoria, riaccendendo e fortificando una vera e propria scuola, che continua nei più giovani ricercatori. Protrarre questo impegno, pur accanto ad altri vivificanti interessi, è certo

da accreditare alla coscienza etica di un critico curioso volto a fare da apripista e disposto ad abdicare a più commerciabili e vulgabili esplorazioni, foriere di più facile e rapida visibilità e magari di un qualche rilievo mediatico, ma certo di ben più frusto spessore.

È allora sotto questo segno, privato e pubblico al tempo stesso, che voglio chiudere la mia piccola testimonianza epistolare che ti invio insieme alla ribadita promessa di festeggiarti in presenza nella bella terra che tanto hai saputo amare, far vivere e conoscere in tutta la sua piena e potente vivacità culturale, emarginata dall'ossidionale imperio di una canonica tradizione nazionale.

A presto, allora, caro amico, con un grande grazie per quanto abbiamo in passato condiviso e i miei auguri, tanti, sinceri e affettuosi, per tutto quanto ancora di bello ci saprai e vorrai domani nuovamente regalare.

Aldo Maria Morace

SU ALESSANDRO VERRI ROMANZIERE

Con annali e memorie e raccolte documentarie il risveglio generalizzato della storiografia municipale o regionale¹ riscopriva e preparava per il romanzo storico un archivio ricchissimo di avvenimenti, episodi e figure del passato remoto, cui attingere in chiave identitaria, civile, rivendicativa e poi anche irredentistica. Da Antonio Gazano a Giorgio Giulini, da Giovan Battista Giovio a Giuseppe Rovelli, da Girolamo Zanetti a Giuseppe Gennari, da Giovan Battista Verci ad Angelo Maria Bandini, da Ludovico Savioli ad Antonio Frizzi, da Giuseppe Colucci a Stefano Borgia, da Francesco Cancellieri ad Alessio Aurelio Pelliccia, da Lorenzo Giustiniani a Giovanni Evangelista Di Blasi, si fa capillarmente «l'inventario del passato» – come scrisse Carducci – per andare verso «l'avvenire». E, insieme

¹ G. NATALI, *Il Settecento*, I, Vallardi, Milano 1936, 406-12.

con l'erudizione storica, il secondo Settecento è fase aurea per gli studi di antiquaria e, in particolare, di filologia e di archeologia: per effetto della scoperta di Pesto e degli scavi di Ercolano e Pompei, ma anche per il luminoso influsso esercitato da Winckelmann, si moltiplicano le indagini e gli scritti «sulle arti antiche in relazione alle antiche civiltà», che trovano il loro acme italiano in Ennio Quirino Visconti.

Non poteva non esserci una ricaduta sul romanzo, anche per l'influsso concomitante delle *Avventure di Telemaco figliuolo d'Ulisse* di Fénelon. Con *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1780) Alessandro Verri inaugura il filone storico-antiquario di ambientazione greca o romana del genere², poi continuato con *Le notti romane al sepolcro de' Scipioni* (1792) e con *La vita di Erostrato* (1815, ma composto a partire dal '95). Sulla scorta dei pochi e contraddittori elementi biografici di Saffo, Verri ha intessuto sulla ben nota vicenda d'amore, di dolore e di morte, una rielaborazione in chiave romanzesca e, a tratti, mitico-favolosa, che poteva essere efficacemente impiantata come tale proprio in virtù della nebulosità documentaria di partenza, dell'alone leggendario e della lontananza temporale (primo quarto del sec. VI a. C.). C'era stato qualche precedente in prosa francese, che aveva forse conosciuto nella sua permanenza parigina, ma il romanzo verriano è di autentica novità espressiva; e prende le mosse da una dimensione latamente saggistica. Lamentando l'incertezza delle fonti, instaura subito il patto narrativo con il lettore, che solo nella *Dichiarazione* finale saprà di aver letto una (pseudo)traduzione; e che viene subito traslato in dimensione mitica attraverso il viaggio sulla nave di Faone – compiuto dalla dea incognita, Venere – e il dono dell'unguento, che conferisce al giovane una inusuale bellezza e prestantza fisica, rendendo così Saffo schiava d'amore. Al di là dei tòpoi preziosamente intarsiati nella diegesi (la festa cittadina; i giochi; i responsi oscuri della di-

² *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, traduzione dal greco originale nuovamente scoperto, Padova [Roma], appresso Giovanni Manfrè [Paolo Giunchi], 1780.

vinatrice; i transiti marini), la fascinazione del romanzo promana anzitutto dalla sapienza della modulazione stilistica, che opera una mirabile retroversione nel tempo, ricreando in prosa poetica italiana un effetto senofontèo di «attica eleganza», sempre eguale a sé stesso in un flusso lento e nobile, in un ritmo pausato e metronicamente scandito, con aggettivazione preposta e inarcata, sinonimi oculatamente arcaicizzanti e uso intensivo, ma non usurante, dei tropi e delle figure di parola e di pensiero³.

Si realizza così una felice mistione di grecità intonazionale e di paesaggio mediterraneo anche quando – e avviene in modo preponderante – la solarità lascia il campo con effetti potenti alla perturbazione della tempesta e all'oscurità della notte, che pur se chiara e senza vento è tormentosamente speculare all'angoscia immedicabile di Saffo, che tramuta il lamento nella effusione brevemente lenitiva della poesia. È una delle più rilevanti innovazioni del romanzo, questa perseguita osmosi fra il paesaggio e il personaggio, tanto da avere affascinato e ispirato Leopardi; ed è congiuntiva e completiva in rapporto alla veridicità dello sviluppo psicologico di Saffo, finalmente coerente e credibile – come mai era avvenuto

³ «Era tranquillissima l'aura [e] tutti egualmente immersi nella dimenticanza del sonno: ma non l'amante donzella, quantunque abbandonasse le membra illanguidite sui morbidi tappeti; anzi per lei divenuti pungenti quanto lo stelo delle rose, invocava, rivolgendosi irrequieta su di quelli il sonno fuggitivo dalle palpebre lagrimose. [...] Ma in vano Morfeo spruzza l'onda letéa su di un petto infiammato da Venere; né le feconde pianure dell'Asia produssero giammai quell'oppio benigno, che valga a sedare i sensi irritati dallo spasimo di Amore: ond'è, che di repente si scosse la fanciulla, sorse dal tappeto, e sospesa tra la veglia, a cui la richiamava l'angoscia, ed il sonno, a cui la costringeva la stanchezza delle pene, languidamente mosse qualche passo con semichiusa palpebre, e tronco alito, dicendo: me misera! barbaro Faone! Venere pietà! [...] Mentre ella così scioglieva la voce in non ascoltate querele; il mesto rosignolo, emulo di quelle, incominciò flebilmente il suo canto con lunghe note sospese. Saffo in ascoltarle desisteva dalle proprie querele, rivolte attentamente all'alto cipresso, da cui usciva quel gemito corrispondente all'interna sua angoscia. Ma pure, siccome era in tumulto il di lei animo, così inquieta sempre in ogni atto trapassò quella notte per lei perpetua» (*Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, presso Giuseppe Neve, Roma 1793, 65-8).

negli esiti settecenteschi – nel suo percorso verso la morte, dalla purezza adolescenziale all'immedicabilità della passione. Non è un Werther in tunica femminile; e non è neppure – per la sua fuga in Sicilia – una epigona delle donne di Chiari e Piazza, che disertano la casa per seguire o inseguire l'amato: la Saffo di Verri ha aspetti di sconvolgente modernità proiettata nell'antico per la sua lotta impari contro la renitenza di Faone, l'instirpabilità del desiderio e il destino avverso. A lei non è concessa, per il malvolere di Venere, la soluzione irenica e tutta umana di Eutichio, che la ospita in Sicilia e che in gioventù ha imparato a dominare l'eros: la poetessa può solo percorrere la via che il fato le ha tracciato, fino al momento fatale del salto dalla rupe di Leucade. E qui è il colpo d'ala di Verri, perché quella di Saffo non è la scelta irrevocabile di una morte per suicidio ma, al contrario, dell'unica possibilità che le rimane per poter continuare a vivere, per poter spegnere nel mare rombante il fuoco che la consuma («eh si vada; perché qualunque sia l'effetto delle promesse divine, o avrò pace, se mi abbandona Apollo in seno di Teti; o vivrò senza questa dolorosa freccia, che vie più acuta infonde amarissimi spasimi al più misero de' cuori»); ed ha anche una nascosta valenza cristiana perché l'acqua può esercitare una palingenesi battesimale, può essere un simbolo di immersione e di rigenerazione e di rinascita dopo la lotta fra volontà e paura che precede il salto spaurante e, per Saffo, mortale.

Maggior fortuna ebbe *Le notti romane* (1792)⁴, e ben si comprende il perché: questo secondo romanzo verriano è una monumentale rivisitazione della civiltà romana, in tutta la grandiosità della sua storia, e di quella italiana per riflesso. L'occasione-spinta fu data ad Alessandro dal ritrovamento, nel 1780, delle tombe degli Scipioni, in cui penetrò più volte per uno stretto cunicolo, con una torcia in mano; e da queste visite scaturì l'idea di scrivere un romanzo che coagulasse i suoi corposi studi di romanistica e le sue meditazioni

⁴ A. VERRI, *Le notti romane al sepolcro de' Scipioni*, per Filippo Neri, Roma 1792.

sulla filosofia della storia in una originale struttura narrativa⁵. Il tematismo della tomba certo non lo era; e le suggestioni intertestuali – da Blair a Young, da Hervey a Gray – sono nascoste ma percepibili in filigrana; davvero nuovo è invece il disegno genetico – suggerito dalla realtà delle sue discese inferie – di dare voce umana e consistenza figurale a ombre che sbucano dalle urne sepolcrali – a partire da quella di Cicerone – per interloquire con il visitatore e per dialogare animosamente fra di loro su momenti, snodi e fasi cruciali della storia romana, colti spesso da prospettive antitetiche. Il silenzio della notte si popola di voci; e la oscurità delle tenebre è rischiarata dalla luce che le dispute e le narrazioni proiettano sulla storia di Roma. A Bruto si contrappone Cesare, che giganteggia con la sua ombra imperiosa in tutta la prima parte delle *Notti*; all'esaltazione della *romana libertas* e del tirannicidio come necessità esemplare, da compiere al di là dei privati legami, si oppone la lettura che Cesare – accusato di aver provocato la fine della repubblica – dà di quella fase storica, vedendo nel proprio operato una sorta di intervento terapeutico per debellare la tabe corruttrice che aveva corroso la vita delle istituzioni. E letture 'eretiche' di episodi oratoriamente celebrati affiorano dai conflitti verbali fra le ombre, come quando si pone in dubbio radicale, nella seconda e terza «notte», la versione 'eroica' del suicidio di Lucrezia o dell'immolazione di Virginia da

⁵ E il nuovo disegno fece sì che Verri abbandonasse, e per sempre, il romanzo che aveva iniziato nel febbraio del 1781: *Navigazione d'ingegno a caso*, romanzo dialogico più che archeologico (la cornice storica rimane indefinita), imperniato su uno smodato «desiderio di fama» (ed è il prodromo dell'*Erostrato*), sulla stupidità della guerra, sull'amore e il dolore e la morte che marchiano la vita umana. Il persiano Artaserne combatte valorosamente per la patria, per conseguire la gloria (sogna di giungere al comando dell'esercito e di essere potente come Serse) e per vincere la morte (che per lui deve avvenire in guerra) e il tempo. Dopo uno scontro sanguinoso si rifugia nella casa appartata di un contadino, Amafi Feniero, a lui antitetico nelle scelte di vita, dove s'innamora della figlia Glicistoma, che poi sarà il nome della sposa di Erostrato, così come all'ultimo romanzo rinvia la vicenda di un misterioso soldato, che cerca la morte in battaglia per porre fine al dolore causato dalla perdita della moglie, in un naufragio, subito dopo la cerimonia nuziale.

parte del padre; e in questa linea si inscrivono anche i ridimensionamenti impietosi delle figure di Bruto, di Cincinnato, di Pompeo, di Marco Antonio e, in parte, di Ottaviano; o gli esiti narrativamente potenti di episodi microstorici (il parricida e la vestale, puniti per i loro crimini) o di figure riplasmate (il dittatore ormai stanco, che si consegna ai pugnali dei congiurati) o di sequenze orrorose, che non a caso hanno dato il soggetto a opere tragiche (Tullia che, per brama di potere, spinge il marito a uccidere Servio Tullio, di cui è figlia, e poi ne arrota il cadavere sotto il suo carro). Ma non vi è dubbio che l'intento didattico e didascalico, così come la erudizione storica e la dimensione filosofica, con la loro arida monotonia troppo spesso prevalgono su quello narrativo; e che il tessuto stilistico – pur rimanendo fedele alla impronta arcaicizzante che sempre lo caratterizza, e pur ricercando ora onde ritmiche e variazioni tonali esemplate su modelli della prosa latina – risulta complessivamente appannato e infeltrito, soprattutto quando inscena manicheismi dialogici e artificiose punte declamatorie («eroico» definiva Alessandro lo stile «tentato» in quest'opera). Ecco perché *Le notti romane* è, come 'romanzo', meno compatto ed espressivamente riuscito delle *Avventure di Saffo*, sia nella sua prima edizione (tre notti, con sei colloqui per ognuna), sia in quella definitiva del 1804⁶, accresciuta di altre tre notti (sempre di altri sei colloqui per ciascuna di esse; ma altre 'notti' progettate o scritte non giunsero a compimento). In questa seconda parte il testimone autoriale assume su di sé il compito di guidare le ombre del passato, «omai stranieri nella patria loro», in un percorso lungo le rovine della Roma dei consoli e dei cesari fino al Vaticano, lì dove è giunta al suo snodo epocale – declinato per voce dell'io narrante – una storia bimillenaria: i Romani furono grandi ma mefitici («per istinto oppressori, [...] per indole distruttori»); soggiogarono i popoli al prezzo di nefandezze terribili, e similmente si comportarono nelle rovinose lotte interne per il potere. La Roma cristiana, invece, ha soggiogato il mondo non con la violenza delle

⁶ A. VERRI, *Le notti romane*, edizione per la prima volta compiuta, Vincenzo Poggioli, Roma 1804.

armi ma con la forza del suo messaggio religioso; e continuerà nei secoli a dominarlo.

L'ultimo romanzo storico di Verri, *La vita di Erostrato*, licenziato quasi *in limine mortis*⁷, segna un felice ritorno al mondo greco e, soprattutto, a un protagonista eponimo su cui focalizzare univocamente la diegesi, di contro alle orbite plurime e multifocali delle *Notti*. Il gioco di specchi dell'autore è ora meno reticente rispetto all'anonimia delle due precedenti opere: Verri ha ritrovato, raccolto e pubblicato una storia esistenziale dell'incendiario (che aveva arso a Efeso il tempio di Artemide nel 356 a. C.), scritta da Dinarco di Epidauro sulla base delle testimonianze orali che egli aveva raccolto e assemblato nella città del misfatto, dove in attesa di essere giudicato l'ancor giovane Erostrato (tale solo nella realtà finzionale, poiché era invece un vecchio pastore) «ansioso di fama si compiaceva di narrare intrepido, non tanto quella sua prova estrema, quanto le precedenti avventure della sua vita». *Alter ego* autoriale, Dinarco è stato lungamente in dubbio se «scrivere quanto a mia notizia della vita e dei costumi di quel tristo»; e lungi dal «togliere al delitto la deformità sua» (poiché «la smania di rinomanza è pazzia»), vuole comprendere nella sua genesi esistenziale (e far conoscere) come uno «smisurato e costante desiderio di fama» possa infiammare «l'animo di uno stolto», contristato da una serie di fallimenti e di episodi di avversa fortuna, al punto tale da spingerlo non solo a commettere un atto doppiamente empio – distruggendo col fuoco un luogo sacro di culto e un monumento di grandiosità, che era annoverato fra le sette meraviglie del mondo antico – ma anche a ostentare la sua colpevolezza, gloriandosene.

⁷ A. VERRI, *La vita di Erostrato scoperta da A.V.*, stamp. de Romanis, Roma 1815. Entrato in incubazione nel corso del 1793 (anche per influsso della lettura dei *Nouveaux dialogues des morts* di Bernard le Bovier de Fontenelle: Erostrato con Demetrio Falereo), entrato in fase redazionale a partire dal giugno 1795, e poi tralasciato (anche se in gran parte steso) già nel '97, fu ripreso soltanto nel febbraio del 1813 e velocemente rifuso e condotto a termine nel giugno di quell'anno.

Come in *Saffo*, la diegesi trasla subito il lettore, straniandolo dal presente, nel mondo degli dei e dei presagi. La nascita di Erostrato è preceduta da segni funesti: Ippodamia, la madre, sogna «di produrre faci le quali incendessero or palagi, or templi»; e per gli indovini queste visioni indicavano «fuoco profanatore» e vita dolente per i genitori, sicché Cleante, il padre, decide (ed è un ben noto *topos* tragico) di affidare il figlio appena nato a un servo, con l'ordine di affidarsi alle onde per deporlo su un lido lontano da Corinto. Lasciato in una spelonca dell'isola di Lemno, è allattato da una cerva e poi adottato da una famiglia facoltosa; e già da adolescente dimostra «una violenta brama di superare i condiscepoli suoi». Va ad Olimpia ma non riesce a vincere né nelle prove di oratoria, né nelle gare musicali, né nella corsa delle bighe, sfiorando sempre la vittoria; e quando, tornato nell'isola di Lemno, si innamora di Glicistoma e la sposa, una tempesta fa naufragare la nave sugli scogli, al ritorno dal rito nuziale, ed Erostrato/Possideo rimane immediatamente vedovo.

Metabolizzando il suo dolore, quando Tebe chiama a raccolta nella guerra contro Sparta, Erostrato si arruola nell'esercito di Epaminonda, compie atti di estremo valore, ma la feroce ebbrezza del sangue e dello sterminio, che mostra in combattimento, gli aliena il favore del comandante e lo priva di quegli onori militari che pure avrebbe meritato. Sdegnato, e «omai stanco delle ingiurie della fortuna», si acquieta in una villa presso l'istmo di Corinto e qui ha modo di salvare la vita del padre biologico e di essere da lui riconosciuto come figlio. È un'agnizione che scatena una contesa giudiziaria fra Cleante e i genitori adottivi, effusivamente sviluppata nel testo e conclusa da un decreto che rigetta la richiesta di poter esercitare i diritti della «paterna podestà». E subito dopo Erostrato è attratto dalla lotta fra oppressi e oppressori che una lega di città dominate sta suscitando contro Atene: si dona interamente a essa divenendo rivoluzionario e verbalmente incendiario, ma è ovunque incompreso e respinto, sicché «sdegnato contro il destino persecutore d'ogni suo desiderio, deliberò vincerlo, e quasi insultarlo», consumando una titanica e delirante vendetta contro il mondo, poiché il suo ardore di gloria era stato frustrato «da tante prove infruttuose».

E noleggiata una nave, sbarca a Efeso, studia accuratamente l'impresa criminosa e la compie con il favore della notte, «estatico [...] compiacendosi dell'opera sua», senza curarsi di nascondere o di dissimulare l'ebbrezza da cui era pervaso, tanto da pronunciare una strenua apologia della sua azione davanti ai giudici e cadere morto dopo averla terminata, mentre la terra trema, nel compiersi di una sorta di ordalia che trova il suo sigillo nella *damnatio memoriae* in cui tutte le città dell'Asia si uniscono concordi perché «niuno lo rammentasse né in favella né in scrittura».

Ma la decretata *damnatio* non si è consumata; ed Erostrato ha continuato a permanere nella memoria e nella Storia realizzando così la sua aspirazione, tanto che gli psicologi hanno definito 'complesso di Erostrato' il mitomane bisogno di essere al centro dell'attenzione e in varie lingue si è avuta la coniazione neologistica di 'erostratismo' per definire la ossessiva volontà di sopravvivere al tempo e all'insignificanza in modalità criminosa. Dopo Verri, altri scrittori l'hanno fatto oggetto di narrazione, da Auguste Barbier (1837) a Franciszek Ksawery Łabeński (1840), da Marcel Schwob (1896) a Fernando Pessoa (1930), da Jean-Paul Sartre (1939)⁸ ad Alberto Moravia (1956), con propagginazioni del personaggio nel Lafcadio gidiano dei *Sotterranei del Vaticano* o nel Mersault dello *Straniero* di Camus. Genialmente Verri è stato il primo a intuire la sconvolgente modernità della patologia di Erostrato e a penetrare nel labirinto di un meccanismo psichico che spinge all'atto criminoso, al delitto efferato ed egotistico, pur di salire alla ribalta della cronaca, pur di entrare nella Storia e accaparrarsi un posto nel ricordo delle generazioni future, poiché l'atto gratuito non esiste, poiché una ragione all'agire del male – per quanto abietta, per quanto oscura e impari in rapporto alla distruzione arrecata – esiste. L'azione antisociale

⁸ In *Erostrato* Paul Hibert progetta una strage seguita dal suo suicidio, spara a uno sconosciuto passante ma poi si ferma dopo il primo omicidio e guarda davanti a sé chiedendosi: «Perché bisogna uccidere questa gente che è già morta?». Si rifugia in una latrina, deciso a suicidarsi, ma non lo fa, poiché il suicidio è azzeramento dell'io e il rifiuto verso l'umanità è stato attuato ed esplicitato.

quanto più è eclatante tanto più ha risalto, come hanno mostrato i nichilisti e i terroristi; e un riflesso dell'erostratismo è l'ossessione ad apparire che è lo stigma del nostro tempo e che è il motore del desiderio di protagonismo sui *social*. Nel caso di Erostrato, il tempio di Artemide in Efeso – un capolavoro assoluto dell'architettura antica – era stato costruito per superare il tempo; ed è stata dunque attestazione di potenza averne annientato la bellezza e l'imponenza, avere attuato la nullificazione dell'esistente attraverso la cancellazione di un simbolo, avere affermato la vittoria di Thanatos su Eros, poiché distruggere non dà meno piacere che creare, vendicandosi così della propria inferiorità con un atto implacabile contro il mondo e la società per placare nella devastazione la propria fame di fama.

Come e più ancora che per lo sviluppo del personaggio di Saffo, Verri ha delineato un accurato percorso psicologico, sin troppo lineare nella sua progressione evenemenziale (sempre negativa) e patologica, che è anche sapiente disseminazione di indizi e di sotterranei preannunzi, come quando – dopo la morte di Glicistoma nel naufragio postnuziale della nave – Erostrato depreca dolorosamente l'ingiustizia degli dei e la percussione del destino⁹. Qui la storicità non è data, né poteva esserlo, dalla vita del personaggio eponimo – ignota, e anzi stravolta nei labili cenni pervenutici –

⁹ «Meditava anco sovente il vasto imperio di Amore. Il cielo, il mare, il mondo ne fanno continua testimonianza. Il mormorio de' ruscelli, l'aura che lieve scuote da' fiori la fragranza, le colombe che gemono nelle torri superbe de' magnati, il mugghio degli armenti, sembrano un inno concorde di natura a quel Nume. Il vedovo infelice, in cotanta gioia dell'universo, altro non ritraeva in contemplarla fuorché un odioso paragone di sé con quella. Onde compreso da smania: "Tristo cielo" sclamava "magione di tristi Dei, a che ne giova empieri d'incensi e di voti, quando su noi altro non versi che un nembo di pianto? E voi Numi, che magnificate aver cura di noi, come rimanete beati, veggendo noi sempre e tanto miseri? Dove è la pietà vostra, se niun de' mali impedito? Dove la sapienza, se governate da stolti? I malvagi vi deridono, voi tacete; i devoti v'implorano, voi siete sordi. In che vi offese la innocente Glicistoma? Ella ha invano invocato Giunone alle sue nozze: Nettuno la sommerse. Tempili fastosi onde è sparso ogni regno, meglio arderne taluno in vendetta de' vostri oracoli menzogneri"» (A. VERRI, *La vita di Erostrato...*, cit., 65-6).

ma dall'attento scrutinio documentario delle fonti antiche, dalla coerenza delle dislocazioni geografiche e della contestualizzazione cronologica nelle vicende greche, dalla sapienza musiva delle ambientazioni, dei costumi, dei richiami eruditi (che si compongono in un quadro vivo e verosimile della società greca del quarto secolo precristiano) e anche dall'*allure* antiquaria della mimesi stilistica, che in retroversione temporale torna alla greicità intonazionale delle *Avventure di Saffo*, ma con cadenza maschia e scabra, aliena dal pathos. Di contro alla struttura complessa e non poco dilatata delle *Notti romane*, Verri opta in questo romanzo 'archeologico' per un'architettura essenziale e lineare nella sua consequenzialità, che ha espansioni apparentemente digressive nei dialoghi (che hanno il fine di dimostrare come il personaggio debordi progressivamente nel sonno della ragione e come gli interlocutori prendano coscienza del suo perdersi e disperdersi) e nell'inserimento di due vicende processuali. Nel primo caso, quelle delle arringhe contrapposte per l'assegnazione a Cleante, il padre biologico, della patria potestà di Erostrato, l'oggettiva dilatazione di questo inserto – tanto più manifesta se rapportata alla magrezza della diegesi – non è dovuta all'accamparsi del giurisperito, quale era¹⁰, ma alla motivazione che, mediante il diritto e le argomentazioni dei due oratori, Verri può dare uno spaccato eloquente della società e della civiltà greca.

Nell'autodifesa di Erostrato, invece, giunge all'acme la dimensione politica e antitirannica del romanzo, operando una inversione etica – espressa con sottigliezza giuridica – del quadro accusatorio. In uno dei dialoghi Panfilo, maestro di Erostrato, aveva tentato di dissuaderlo dal desiderio ardente di gloria guerriera ricordandogli che «il furente conquistatore calpesta le nazioni», siede «in trono d'ossa, e mira sogghignando la giustizia che gli piange a piedi»: «le ruine, i deserti sono gli effetti delle sue illustri devastazioni», sicché è «deplorabile ammirazione invero quella con la quale si esalta chi spinge un branco di maniaci alla strage». Riprendendo questa argo-

¹⁰ P. MUSITELLI, *I manoscritti inediti di Alessandro Verri, Protettore dei carcerati (1763-1765)*, «Line@editoriale», 2, 2010, 1-29.

mentazione, Erostrato nella sua perorazione difensiva enfatizza di non essere stato spinto «da abietta ingordigia di furto», come nel caso di Serse che depredò e incendiò il tempio di Mileto, ma soltanto da una «disperata ebbrezza di gloria», acquistata però senza «sciagure» di uomini. Riconosce di avere distrutto «in una notte l'opera di secoli, una meraviglia del mondo» (che comunque verrà ricostruita più grande e più fastosa), ma rivendica che «per me non pianse la vedova sul campo sanguinoso, [...] non rimboccarono di sangue i fiumi, non sospirarono gli orfani sull'avello del padre», suggerendo ma non esplicitando una riflessione sul decorso della Storia, sul sangue di cui grondano le conquiste. E in *explicit* Dinarco crea un esito a circuito chiuso, e semanticamente forte, con l'*incipit*¹¹ nel segno del legame temporale che nella stessa notte fa morire Erostrato e nascere Alessandro Magno, di cui fu predetto che sarebbe stata «la ruina del mondo»: arso da «un desiderio insaziabile di gloria», certo «non inferiore» a quello dell'incendiario, epperò «nodrito con più vasti incendi e con più gravi sciagure di immense nazioni»¹².

¹¹ «Disposero i Fati che in quella medesima notte in cui Erostrato arse il tempio, nascesse il Macedone Alessandro. Questi per divenir grande sconvolse l'Asia, empìe l'Orco di anime irate, lasciò i campi coperti di scheletri avanzi de' corvi. L'altro con danni minori si procurò la fama. In ambi fu la stessa passione: in uno col sangue e il pianto di molte genti non saziata, nell'altro paga della fiamma di un tempio. E però se la smania di rinomanza è pazzia, converrà stimare dagli effetti maggiore quella di Alessandro, come esempio incomparabile di quanto giunga a beffarsi di noi un audace usurpatore» (VERRI, *La vita di Erostrato...*, 4).

¹² Tra gli ultimi studi su Alessandro Verri romanziere: F. FAVARO, *A.V. e l'antichità dissotterrata*, Longo, Ravenna 1998; A. CORTELLESA, *L'antiquario fanatico e l'ombra di Vitruvio. Sincretismo estetico delle "Notti Romane" di A.V.*, in *Italia e Italia. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione* (atti del convegno di Roma: 7-9 novembre 1996), a cura di S. Tatti, Bulzoni, Roma 1999, 327-64; J. LINDON, *Attualità di Erostrato fra istanze illuministiche, rivolta prometeica, e democrazia borghese*, «Italian Studies», 2001, 56, 66-79; R. COTRONE, «I più grandi uomini stanno da sé». *La cultura estetica di A.V.*, Palomar, Bari 2007; A. FABRIZI, *Fra lingua e letteratura. Da Algarotti ad Alfieri*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2008; L. BELLOMO, *Sintassi, iconicità e ideologia: figure parallelistiche nelle «Notti Romane» di A.V.*, «Italianistica», 2011, 3, 81-93; ID., *Appunti sulla lingua di Alessandro Verri*,

È indubbio che sin dalla gestazione del romanzo Verri lo abbia concepito anche in chiave allusiva alla Storia del presente, e non solo per la congiunzione implicita fra la rovinosità di Alessandro Magno e la presenza fantasmatica dell'odiato Napoleone (la cui parabola andava concludendosi, dopo la disfatta in Russia, con la campagna di Germania, condotta contro di lui da una vasta coalizione europea, proprio mentre lo scrittore riprendeva e portava a termine *La vita di Erostrato*), ma anche e soprattutto per la denuncia della forza estrema ed empia delle passioni, che la filosofia non riesce a tenere a freno, così come la ragione non giunge a dominare l'intera realtà. Con la sua torbida e nichilistica irrequietezza, alimentata da cupe pulsioni, il personaggio eponimo era l'interprete e il riflesso della stagione storica appena trascorsa, senza però che lo sfondo storico divenga un mero travestimento dell'antico per le tensioni del presente; e pur nella fedeltà dell'autore ai principi riformisti, diveniva un simbolo della distruttività cui poteva portare la radicalizzazione rivoluzionaria del pensiero illuminista, e dunque della degenerazione che di esso era stata perpetrata in Francia. Queste valenze politiche furono all'origine della lunga, sarcastica e infelice stroncatura¹³ (anonima) che del romanzo fece Giuseppe Compagnoni, fervente giacobino e

«Studi Linguistici Italiani», XXXIX, 2013, 85-105; ID., *Dalla «Rinunzia» alla Crusca al romanzo neoclassico. La lingua di A.V. in «Caffè» e «Notti romane»*, Cesati, Firenze 2013; V. ORLANDI BALZARI, *L'anglomania di A.V.*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 2016, 11, 11-22; F. FAVARO, «*Con attica eleganza: il sentimento della bellezza nel romanzo verriano «Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene»*», ivi, 2016, 11, 23-38; P. MUSITELLI, *Le flambeau et les ombres. A.V., des Lumières à la Restauration (1741-1816)*, École Française de Rome, Roma 2016; A. BRANCACCIO, *A.V. La bottega romana (e romanzesca) di un «antiquario»*, Diamond, Latina 2016; G. LARINI, *Saffo e Faone: una anomala e anacronistica distinzione di genere nel romanzo «Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene» di A.V.*, in *Femminile e maschile nel Settecento*, a cura di C. Passetti e L. Tufano, Firenze University Press, Firenze 2018, 135-48; P. MUSITELLI, s.v., in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 99, Treccani, Roma 2020, 4-8.

¹³ «Biblioteca italiana», I, 3, luglio 1816, 3-11, e agosto 1816, 193-201; ad essa replicò, con misura ed eleganza, Carlo Verri: ivi, II, 5, 360-67, con immediata e imbarazzata ma non pentita risposta dell'anonimo recensore (367-68). Sulla

ammiratore di Napoleone, del quale era stato intellettuale organico nonché Consigliere di Stato per il Regno d'Italia. Attraverso un parodico gioco di specchi¹⁴ Compagnoni demoliva l'opera del pseudo-Dinarco (quasi credesse davvero a una entità autonoma rispetto a Verri) perché colpevole di avere istituito un «assurdo» paragone fra Erostrato e Alessandro (da glorificare, invece, perché «volle rendere greca l'Asia»), e lo definiva «sofista miserabile» per aver dato vita a «un vaniloquio insensato», degno «de' pazzi»¹⁵. Ma al di là della parodia – inscenata per stigmatizzare Verri – del contro-manoscritto rinvenuto in una antichissima capsula, ben altra impostura aveva consumato Compagnoni, in tema di autografi apocrifi e falsamente ritrovati, con *Le veglie del Tasso* (1800)¹⁶, che dà inizio al protoro-

querelle: F. FAVARO, *Una polemica letteraria tra storia antica e attualità: sulla "Vita di Erostrato" di Alessandro Verri*, «Lettere italiane», LVIII, 2006, 4, 631-52.

¹⁴ Il recensore trascrive da un antichissimo manoscritto – donato a un suo amico da Demetrio Filoponico, venerando monaco basiliano del monte Athos – forse opera di Cellenio Grisogopolo e a suo tempo posseduto da Demetrio Falereo.

¹⁵ Continuando nel suo prevaricante compendio della *Vita di Erostrato*, la giudica debole nel disegno, lontana «da ogni umana verosimiglianza», senza «né verità di storia, né sicurezza d'immaginazione», e per di più deturpata dal «mal gusto di un'artificiale eloquenza abbondantissima» e «di retorico vaniloquio», che Verri ha tratto dall'oblio (e qui il sarcasmo giunge al suo acme) solo per «far comprendere agli Italiani che non sono tutte di pregio quelle cartacce muffite le quali certi oziosi imbecilli vanno traendo dalla polvere delle biblioteche a questi tempi. [...] Per lo qual servizio renduto alla nazione con questo suo accortissimo divasimento debbonsi al sig. conte Verri azioni sincere di grazie».

¹⁶ G. COMPAGNONI, *Les Veillées du Tasse*, manuscrit inédit, misau jour par Compagnoni, et traduit de l'italien par Jean-François Mimaut, Maradan, Paris 1800 (trenta 'vegli' in ed. bilingue); con l'aggiunta di altre quattro 'vegli' e varianti sparse, che ripristinavano, secondo la testimonianza di Compagnoni, il testo originario: *Veglie di Tasso*, prima edizione italiana, presso Agnello Nobile, Milano 1803 (su di essa è condotta la recente edizione a cura di Dietmar Rieger: Roma, Salerno 1992), alla quale ne seguirono altre ventuno nella prima metà del secolo e una serie di traduzioni in tutte le principali lingue europee. Reiteratamente incline alle mistificazioni letterarie, Compagnoni (che il 2 gennaio 1797 aveva avanzato, da deputato, la proposta di introdurre il tricolore quale emblema della repubblica) asserì di aver ritrovato il manoscritto delle *Veglie* tra le rovine di un

manzo storico in Italia proprio nell'anno che inaugura il nuovo secolo. Ben a ragione l'autore nascosto poteva, ad alcuni decenni di distanza, rivendicare l'importanza di queste *Veglie* e situarle nella *Vita letteraria scritta da lui medesimo* fra i pochi prodotti, usciti dal polimorfismo della sua penna, degni di postera memoria¹⁷, raccomandando il resto alla misericordia di «Domineiddio».

antico palazzo ferrarese e di aver ricevuto l'attestazione della sua autenticità da parte di un dott. Agnelli, esperto in paleografia, il quale l'aveva posto a confronto con gli autografi tassiani esistenti nella biblioteca dei Barotti, vale a dire di coloro che sovrintendevano alla biblioteca universitaria di Ferrara. L'idea di perpetrare quella «impostura innocente» gli sarebbe venuta durante l'esilio parigino (ma, in realtà, era già stata annunciata nel «Mercurio d'Italia» del maggio 1796) come una possibilità immediata di raggranellare qualche soldo per poter affrontare il viaggio di ritorno da Parigi in Italia (*Memorie autobiografiche*, a cura di Angelo Ottolini, Treves, Milano 1927, 261).

¹⁷ Fra i quali, però, non è certo da porre – malgrado i vacui tentativi di rivalutazione – il fluviale romanzo *Vita ed imprese di Bibi uomo memorando del suo tempo*, I-IV, tip. Sonzogno, Milano 1818.

Fabio D'Astore

«PIACERE E GIOVARE»:
L'ATTIVITÀ LETTERARIA DI VINCENZO CORRADO
TRA CULINARIA E IMPEGNO DIDATTICO-PEDAGOGICO

Ei sembrar deve fuor di ragione, Eccellenza, che in quasi tutte le moderne lingue il retto, il fino, il pronto giudizio intorno qualunque mestiere col titolo di *Buon Gusto* venga dinominato. [...]. L'essere il senso del *Gusto* il principale fra tutti come quello che dalla natura per immediata guida fu stabilito per far vivere e ben vivere le creature sensibili e ragionevoli; l'essere quindi il medesimo quello che con tutte le altre parti, e le più nobili e necessarie massimamente, del corpo umano ha maggior relazione; gli sbagli alla fine di esso producendo in noi i pericoli e i danni i più perniziosi con lo sconcertare le parti interiori ed essenziali della nostra macchina: tutti questi motivi ed altri ancora [...] fan sì che con tutta ragione col nome di *Buon Gusto* venga chiamato quel sano pensare che in qualunque professione possa desiderarsi. Con tutta giustizia per conseguenza, di sodo, di penetrante, di veloce e di esteso giudizio nel resto arricchito stimar colui dovrebbsi che *Buon*

Gusto nel mangiare e nel bere sortito abbia nel nascere. [...]. Qualcheduno il minor dei pregi stima il *Buon Gusto* nella Tavola, senza accorgersi che da questo tutti gli altri derivano. [...]. Quella dote solamente che in me ha fatto sempre impressione quantunque volte in chi di *Buon Gusto* nella Tavola imbattuto mi sia è stata di non averne neppur uno trovato che sensibile all'umanità, alla società, in una parola all'amicizia, non fosse; a quella cioè dolce, amabile, signorile, divina Virtù¹.

Io già m'immagino che alcuno potrà concepire alta meraviglia come io, dopo lo scrivere in più volumi sul *buon gusto dei cibi*, sul *governo degli animali domestici*, su quello *degli'ingegnosi insetti* e sulla *coltivazione delle piante*, abbia avuto l'ardimento di trattar anche di *Educazione civile-sociale* e di *Educazione cristiana-cattolica* ed ora con più coraggio trattar anche di *Doveri* e dettar documenti di *Virtù in confronto ai vizi* [...]. Soltanto assi a vedere se il contenuto di questa ch'io chiamo *Scienza del ben vivere* sia propria a formare la mente ed il cuore e di Voi e di altri Figliuoli per divenire divoti Cristiani, benefici Cittadini ed ubbidienti Sudditi. [...] ognun di Voi consideri se medesimo non come un essere indipendente creato per sé, ma come una picciola parte di un tutto che compone il genere umano, di cui antipor si dée il bene in generale a qualunque particolare interesse. Sono inutili le scienze se non hanno per fondamento la sana morale².

Dai passi su riportati, tratti rispettivamente dalla prima edizione del *Cuoco galante* (Napoli, 1773) e dal trattato *La scienza del ben vivere pe' figliuoli educandi* (Napoli, 1822), emergono nettamente i due momenti dell'attività letteraria di Vincenzo Corrado (1738-1836), scrittore di Oria di Brindisi vissuto per lungo tempo a Napoli: uno

¹ V. CORRADO, *Il Cuoco galante. Dedicata a S.E. Michele Imperiali*, Stamperia Raimondiana, Napoli 1773.

² V. CORRADO, *La scienza del ben vivere pe' figliuoli educandi di Vincenzo Corrado ex-Celestino. Introduzione*, Presso A. Nobile, Napoli 1822, pp. IV-VII.

di pertinenza culinaria, l'altro d'area pedagogico-didattica; momenti che spesso appaiono sapientemente ben amalgamati, sebbene l'attenzione degli studiosi abbia privilegiato soprattutto gli aspetti d'ambito gastronomico-culinario.

E in verità, dopo aver pubblicato *Il Cuoco galante*, uscito anonimo nel 1773, il Corrado acquistò ampia fama nella Napoli ferdinanda come trattatista d'arte culinaria. Con ogni probabilità, per il *Cuoco*, fu decisivo il sodalizio fra l'autore e Michele Imperiali, marchese di Oria e principe di Francavilla, «nobile e ricchissimo signore»³, al quale lo scrittore di Oria dedicò l'opera. Nel palazzo Cellamare a Napoli, infatti, il Corrado fu capo dei 'servizi di bocca' e maturò esperienze e dettami che, anche per sollecitazione dello stesso Imperiali, ritenne opportuno riunire nel *Cuoco galante*, trattato al quale egli dedicò sempre specifiche attenzioni e particolari cure, fino all'edizione del 1820 (Napoli, dai torchi di Saverio Giordano), la sesta e ultima da lui autorizzata e «migliorata ed accresciuta di notizie, di nuove vivande, secondo il pensar e far moderno, ed anche del cibo pittagorico e particolarmente delle patate e pur di un vocabolario spiegando li termini della manovra. Tutto prodotto dallo stesso autore»⁴ e che già nel titolo connota significativamente l'alta funzione della nobile arte del cuoco: *galante* per l'accuratezza dell'esecuzione di raffinate

³ B. CROCE, *Il palazzo Cellamare a Chiaia e il Principe di Francavilla. Aneddoti di varia letteratura*, Laterza, Bari 1953, vol. II, p. 395.

⁴ La fortuna editoriale del *Cuoco* è inoltre testimoniata dalle numerose traduzioni e dalle successive riproposizioni dell'opera fino a tempi recenti: per ulteriori informazioni, mi permetto di rinviare a F. D'ASTORE, *A tavola con Vincenzo Corrado tra Ancien Régime e Restaurazione*, in «Miscellanea Storica Salentina "Giovanni Cingolani"», 1996, Grifo Periodici, Lecce 1997, pp. 17-25; ID., *Vincenzo Corrado e la letteratura culinaria: «La cucina è Arte; ma è Arte di genio e di gusto»*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2002, vol. II, pp. 343-352; ID., «Arte» culinaria ed «estri» poetici tra Arcadia e Neoclassicismo: *Poesie giocose e Poesie baccanali di Vincenzo Corrado*, in «Kronos». Scritti per Gino Rizzo, 10, ottobre 2006, pp. 39-52.

imbandigioni con cibi gustosi, gradevoli, squisiti ma anche ricercati, singolari, destinati ad una società colta ed elegante.

D'ora in avanti risulta viepiù evidente il consapevole sforzo del Corrado nella direzione di un posto di riconosciuta collocazione del canone culinario-gastronomico all'interno del panorama letterario settecentesco: infatti, lo scrittore di Oria fece seguire al *Cuoco galante* numerosi altri trattati dello stesso genere, tutti accolti con favore e nati dall'autobiografica esperienza al servizio di nobili meridionali, frutto quasi di un «prezioso distillato di una quotidiana esperienza e di sopraffino palato»⁵.

Nel 1778 fu pubblicato *Il credenziere di buon gusto* (Napoli, Stamperia Raimondiana)⁶, quasi a necessario completamento della figura di chi si occupa della nobile 'arte' del mangiare, giacché, chiarisce il Corrado, «la Cucina e la Credenza son sorelle gemelle, poiché tutte e due appartengono al *Buon Gusto* de' cibi [...] e divennero tutte e due *Arti* d'ingegno, di piacere e di utile»⁷. Anche in questo secondo trattato emergono le approfondite conoscenze della letteratura gastronomica da parte del Corrado, sia per quanto riguarda i 'classici' sia per quanto riguarda la cospicua produzione coeva: nei confronti di quelli e di questa lo scrittore di Oria rielabora in maniera originale, nel segno della 'Novità', in linea con istanze razionalistico-illuministiche («arte positiva e meccanica») nella direzione – come si è già detto – del riconoscimento di una valenza sociale dell'arte culinaria, pure secondo le sollecitazioni del sensismo condillachiano, ampiamente diffuse nel secondo Settecento. Insomma, per il Corrado, occorre 'fare sempre novità' per evitare di mangiare sempre

⁵ G. RIZZO, *Nel secolo dei Lumi con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, in Id., *Filologia e critica tra Sei e Ottocento*, Congedo, Galatina 1996, p. 75.

⁶ Anche questo *Trattato* ebbe numerose edizioni ed è stato ristampato in più occasioni, fino alla digitalizzazione del settembre 2018 e alla recentissima edizione (aprile 2020) di Hardpress.

⁷ V. CORRADO, *Il Credenziere di buon gusto. Sesta edizione migliorata non solo in tutte le sue parti, ma accresciuta anche nel Trattato Istorico della Cioccolata e del Caffè, come pure di Acque, di Odori, di Profumi e di dotte e spiritose Poesie. Al lettore di Buon Gusto*, Saverio Giordano, Napoli 1820.

‘l’istesse cose e quasi apparecchiate dell’istessa maniera’, in quanto ciò ‘partorì il disgusto’; dal ‘disgusto’ nacque la ‘curiosità’, che spinse a fare delle ‘sperienze’, in seguito alle quali «l’uomo gustò, assaggiò, diversificò, scelse a talento»⁸. Tanto che l’oritano, come peraltro fece per il *Cuoco*, arricchì le numerose edizioni successive, modificando o aggiungendo ricette e modi di preparazione, ‘migliorandole ed accrescendole’ «in tutte le parti del bello, del soave e del dilettevole per soddisfare gli uomini di sapere e di gusto»⁹.

E certamente troppo ghiotta per lasciarsela sfuggire dovette sembrargli l’occasione di allestire un trattato sul cibo pitagorico, che tenesse in maggior conto istanze di igiene, fisiologia e sobrietà, con una particolare attenzione ai cibi poveri, per una più salutare cultura del mangiare. Sia ben chiaro: il Corrado continuò ad interessarsi costantemente e precipuamente alla ‘scienza della gola’, ma avvertì con prepotenza la necessità di prendere in considerazione anche i cibi poveri e le preparazioni meno ‘dispendiose’, meno ricercate e più attente alla salute, senza mai trascurare la soddisfazione del palato. In verità, già nella prima edizione del *Cuoco* (1773) egli aveva dedicato un capitolo (*Trattato IX*) al *Vitto pitagorico*, precisando:

Il vitto pitagorico consiste in erbe fresche, radici, fiori, frutta, semi e tutto ciò che dalla terra si produce per nostro nutrimento. Vien detto pitagorico poiché Pitagora, com’è tradizione, di questi prodotti della terra soltanto fece uso. Non vi è dubbio che questo vitto sembri più naturale all’uomo e l’uso delle carni sia nocivo. Procurerò in questo trattato parlare con qualche distinzione delle varie specie dell’erbe, radici, ecc. che possono essere di maggior uso e della maniera di condirle acciocché riescano di maggior piacere¹⁰.

⁸ V. CORRADO, *Il Credenziere di buon gusto. Prefazione*, Stamperia Raimondiana, Napoli 1778.

⁹ V. CORRADO, *Il Credenziere di buon gusto*, Tip. Orsiniana, Napoli 1801³.

¹⁰ V. CORRADO, *Il Cuoco galante. Trattato IX – Del vitto pitagorico*, Stamperia Raimondiana, Napoli 1773, p. 123.

Poi, a distanza di qualche anno e sulla scorta delle sempre maggiori attenzioni riservate all'uso e al consumo dei prodotti erbacei, il Corrado ampliò il trattato e pubblicò nel 1781 un'intera opera intitolata *Del cibo pitagorico ovvero erbaceo per uso de' nobili e de' letterati* (Raimondi, Napoli)¹¹, nella quale egli volle offrire ai lettori specifiche indicazioni, relative non solo alla preparazione delle vivande ma anche alle proprietà dei vari alimenti, nella direzione di sempre più pressanti istanze didattico-pedagogiche. Il trattato dell'oritano presenta ben sessanta ricette vegetariane o, sarebbe meglio dire, che hanno una base vegetariana, giacché, come è stato acutamente sottolineato, «a Vincenzo Corrado interessa donare alle verdure, ai semi, alle radici un tono da cibo per buongustai, adatto sia ai banchetti regali sia alle occasioni mondane, privandolo di quella austerità alla quale, invece, Pitagora si atteneva»¹².

In verità, nel corso della seconda metà del Settecento, si guardò con crescente attenzione ai benefici della dieta basata sull'uso di vegetali e ortaggi e, accanto o in alternativa alla dieta ricercata, sofisticata e poco salutare in voga nel periodo dell'assolutismo soprattutto tra i ceti ricchi, acquistò sempre maggiore spazio il mangiare pitagorico, che interessò non solo le classi povere, prive di mezzi per procurarsi la carne, ma sempre di più anche le classi abbienti, illuministicamente sensibili alle interconnessioni cibo-prodotti della terra-istanze igienico-salutari. Tale interesse ebbe vasta eco nei vari territori italiani, a cominciare dalla Toscana, dove certamente fecero aggio le indicazioni 'fisiocratiche' della prestigiosa Accademia dei Georgofili: esemplare, in tale ottica, è, ad esempio, il trattato

¹¹ Nel 2001, per i tipi di Donzelli editore di Roma, è uscita una ristampa anastatica del trattato, seguito dal *Trattato delle patate per uso di cibo*, con una puntuale *Introduzione* di Tullio Gregory e una *Nota* alle illustrazioni di Francesco Abbate. Più di recente (2014) è stata riproposta una ristampa dell'edizione del 1781 (Grimaldi, Napoli).

¹² F. LI VOLTI, *Vincenzo Corrado, "Il cuoco galante" e la cucina pitagorica*, <https://storienapoli.it/> (consultato il 7/11/2021).

Del vitto pitagorico per uso della medicina (Moücke, Firenze)¹³ del medico Antonio Cocchi (Benevento, 1695-Firenze, 1758), il quale, riprendendo le teorie di Pitagora a proposito della ‘sanità’ di «tutto ciò che è vegetabile, tenero e fresco e che di pochissima o nulla preparazione abbia bisogno per cibo, radici foglie fiori frutti e semi»¹⁴, sottolineò le finalità terapeutiche dell’alimentazione vegetariana.

Invece, il Corrado, comunque sempre attento alle ‘novità’ del «gusto comune ed alla moda presente delle tavole»¹⁵, più che della sanità si preoccupa soprattutto della preparazione del vitto erbaceo, al fine di renderlo ‘gradevole’ e consono all’imbandigione delle fumanti e lussuose mense dei nobili.

Quasi obbligato il riferimento a Pitagora¹⁶, il quale – scrive il Corrado – «non trascurò di sistemare peranche ciò che meglio e più opportunamente al nutrimento ed alla conservazione del meccanico

¹³ A. COCCHI, *Del vitto pitagorico per uso della medicina. Discorso d'Antonio Cocchi mugellano*, Stamperia Francesco Moücke, Firenze 1743.

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ V. CORRADO, *Del cibo pitagorico ovvero erbaceo per uso de' nobili e de' letterati. Opera meccanica dell'oritano Vincenzo Corrado. Prefazione*, Stamperia Fratelli Raimondi, Napoli 1781.

¹⁶ Nel libro XV delle sue *Metamorfosi*, Ovidio ci informa che Pitagora, per primo, si scagliò, inascoltato, contro l’abitudine di cibarsi di animali: «[...] *primusque animalia mensis / arguit inponi, primus quoque talibus ora / docta quidem solvi, sed non et credita, verbis: / 'Parcite, mortales, dapibus temerare nefandis / corpora! sunt fruges, sunt deducientia ramos / pondere poma suo tumidaeque in vitibus uvae; / sunt herbae dulces, sunt, quae mitescere flamma / mollirique queant, nec vobis lacteus umor / eripitur nec mella thymi redolentia flore; / prodiga divitias ali mentaque mitia tellus / suggerit atque epulas sine caede et sanguine praebet.*» («[...] per primo si scagliò contro l’abitudine di cibarsi di animali, per primo lasciò uscire dalla sua dotta bocca parole come le seguenti, che non sempre, però, trovarono credito: ‘Smettetela, uomini, di profanare i vostri corpi con cibi empì! Ci sono le messi, ci sono alberi stracarichi di frutti, ci sono turgidi grappoli d’uva sulle viti; ci sono erbe dolci e tenere, altre che si possono addolcire e ammorbidire con la cottura. Avete a disposizione il latte e il miele profumato di timo. La terra nella sua generosità vi propone in abbondanza blandi cibi e vi offre senza stragi e sangue»); cfr. PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi*, trad. di G. Faranda Villa, BUR, Milano 1994, vol. II (libri IX-XV), Libro XV, vv. 72-82, pp. 872-874.

nostro vivere conducesse», esortando i suoi «uditori e seguaci e quanti han voglia di più lungamente e più sanamente vivere» a «imbandire le mense non di carni di animali, quadrupedi o volatili o di pesci ma soltanto di vegetabili erbe, di radici, di foglie, di fiori»¹⁷. Subito, però, l'oritano, pur condividendo l'opinione secondo la quale «li cibi erbacei siano più confacenti all'uomo, sicché l'essersi poi dati alcuni uomini ad alimentarsi di animali [sia] stata una necessità di alcuni luoghi, oppure un lusso», si preoccupa soprattutto di «inventar nuovi modi a poter preparare e condire radici ed erbe per mezzo di altri simili vegetabili, onde non solamente grato al palato si renda il semplice pitagorico cibo, ma eziandio possa soddisfarsi al lusso nell'imbandire laute mense da simili semplicità composte»¹⁸. E allora il Corrado decide di allestire un trattato con il quale offrire «con semplici e chiare parole la pratica come varie radici ed erbe e fiori, dando loro proporzionato condimento con sughi di carne, con latte di animali e di semi, con butirro, con olio, con uova e con altr'erbe odorifere e gustose debbano prepararsi», in maniera tale da «mettere in salvo anche il lusso nell'imbandire con simili generi una mensa di formalità e nel tempo stesso soddisfare il gusto delicato dei nobili e provvedere alla conservazione dei letterati»¹⁹; anzi, proprio «acciocché la preparazione delle vivande de' vegetabili erbe, radici, foglie, fiori e frutta possa riuscire utile e facile, si dà in prima la maniera di fare i necessari brodi, colì e purè con che si devono cuocere, condire ed imbandire le suddette vivande»²⁰. Insomma, una sorta di percorso pitagorico eterodosso per conciliare la spartana idea vegetariana di Pitagora con il lusso delle mense regali, cosicché erbe e verdure, alimenti necessari e obbligati delle classi povere che non avevano la possibilità di far uso di carni animali, potessero diventare cibo anche per i nobili, per i più ricchi, sempre

¹⁷ V. CORRADO, *Del cibo pitagorico ovvero erbaceo per uso de' nobili e de' letterati. Opera meccanica dell'oritano Vincenzo Corrado. Prefazione*, cit.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 1.

più illuministicamente sensibili a una dieta ispirata ai principi di igiene, leggerezza e salute fisica e mentale. Ne vien fuori quasi una articolata e riuscita costruzione filosofica, il tentativo di armonizzare equilibri diversi e apparentemente inconciliabili, sebbene prevalga in maniera evidente l'attenzione accordata alla ricercatezza e alle preparazioni sofisticate. Ecco allora che i cibi poveri come le patate e i pomodori, che si diffondono ampiamente nel Settecento, diventano quasi terreno di prova per l'abilità del cuoco che voglia trasformarli in appetitose e succulente ricette. Si legga, a mo' d'esempio, la ricetta dei *pomodoro alla ragosta*:

Pesta la carne di ragosta con acciughe, pistacchi, petrosemolò e capparini e condita di sale, pepe ed olio, se ne forma un pastume col quale si riempiono li pomodoro e si friggono, servendoli con purè di giallo della stessa ragosta²¹.

Questa e le altre numerose ricette presenti nel trattato scaturiscono dalla avvertita necessità di suggerire preparazioni atte a rendere gustosi e appetitosi i cibi poveri, rivisitati non proprio alla luce delle istanze pitagoriche. Piuttosto – come si è già detto – il Corrado, in virtù di non comuni doti d'inventiva e fantasia e di una vasta conoscenza della letteratura culinaria classica e coeva, riesce a 'distillare' sapientemente quotidiana esperienza e sopraffino palato, preoccupandosi anche di offrire significativi suggerimenti 'a comune uso e utilità'.

D'ora in avanti, l'endiadi 'scienza della gola'-istanze pedagogico-didattiche emergerà con evidenza in tutte le opere dell'oritano, che continuò ad approfondire e sperimentare la prediletta 'arte' della cucina, arricchendo di volta in volta i trattati con numerose, articolate e 'capricciose' varianti, non di rado elaborate sulla base di personali invenzioni (*alla corradina* o *alla vincenzina*), ma non trascurò di fornire adeguate indicazioni al riguardo dei prodotti da

²¹ Ivi, p. 31.

utilizzare e delle fasi necessarie alla preparazione e 'imbandigione' delle vivande. Non solo; il Corrado mostrò inoltre grande sensibilità nei riguardi delle tumultuose vicende politico-civili che interessarono il regno di Napoli tra la fine del Settecento, l'avvento dei napoleonici e il ritorno di Ferdinando IV: allestì trattati sempre più orientati a cogliere le interconnessioni con il territorio e con le istanze di igiene e fisiologia, sollecitate pure dal pressante e proficuo dibattito d'impianto sensistico-illuministico. Ecco allora, ad esempio, che nel 1784 il letterato di Oria pubblicò *Il moltiplico e governo degli animali domestici per uso di cibo*, trattato «composto per aguzzare l'appetito in mangiando le carni che, senza molte e delicate attenzioni nel crescere gli animali, anzi nausea che diletto arrecherebbero»²², partendo dalla considerazione che «il governo delli bruti animali e delle piante forma una scienza delle più interessanti al commodo ed alla felicità dell'uomo»²³, come dimostrano le costanti attenzioni riservate nel corso dei secoli a tale 'studio' da eminenti personalità:

Catone il Censore, dopo aver sostenute tutte le cariche più importanti della Repubblica [...] si vide con sommo studio a coltivar la terra, scrivendone anche le istruzioni per ciò farsi con profitto da altri, ed inventar nuovi strumenti per cavar vino ed olio con perfezione e perfino a formar stalle per dare alle bestie sano ricetto. Il dittatore Quinto Fabio Cincinnato tenevasi applicato per molte ore al giorno nell'agricoltura. Platone, di tempo in tempo, abbandonava Atene per attendere al coltivo della sua villa e Cicerone faceva lo stesso²⁴

e così via fino a Ulisse Aldovrandi e Vincenzo Tanara, nobili bolognesi, alla «celebre Accademia fiorentina» dei Georgofili che «conti-

²² V. CORRADO, *Il moltiplico e governo degli animali domestici per uso di cibo. Opera dell'oritano Vincenzo Corrado. All'ombra di Apicio*, Stamperia Raimondiana, Napoli 1784, p. VI.

²³ Ivi, *Prefazione*, p. VII.

²⁴ *Ibidem*.

nuati lumi manda fuori per ingentilire l'agricoltura», ai noti Cosimo Trinci e Ignazio Ronconi, autore di un «compiuto *Dizionario* per lo buon governo degli animali e delle piante»²⁵. E, quasi a conferire enciclopedica sistemazione alla scienza dell'agricoltura, nel 1787 il Corrado pubblica la *Fisiologia degli agrumi, dell'erbe aromatiche e de' fiori*²⁶, raccomandati quali strumenti efficacissimi per la 'sanità' del corpo e della mente e adatti a sollecitare il gusto del bello, con specifiche indicazioni sulla 'maniera di governarli e moltiplicarli in un parterra o giardini di delizie per l'uso della cucina e della credenza'. Emerge la stretta connessione tra il «giardino (luogo della produzione) e la tavola (luogo del consumo dei prodotti)»²⁷, sul fondale dell'indissolubile binomio *bene-diletto* («incredibil piacere nel vedersi crescere quei prodotti che formano la sorgente delle nostre delizie non meno che delle nostre ricchezze»²⁸), con evidenti rinvii ai principi del sensismo («agrumi, erbe aromatiche e fiori, prodotti della natura che più dilettono e soddisfano i nostri principali sensi, l'occhio, l'odorato, il gusto»²⁹) e all'illuministica tensione rivolta al rilancio delle istanze fisiocratiche secondo 'lunga esperienza', «poiché le innovazioni, i differenti climi, le intemperie, i vari siti, i diversi terreni, i concimi non adatti, la varietà dell'acqua, dell'aria, del sito e dei semi, come pure il coltivatore non proprio, fanno sì che le produzioni non sieno annualmente eguali»³⁰.

²⁵ Ivi, pp. VII-VIII.

²⁶ V. CORRADO, *Fisiologia degli agrumi, dell'erbe aromatiche e de' fiori, colla maniera di governarli e moltiplicarli in un parterra o giardini di delizie per l'uso della cucina e della credenza. Opera dell'oritano Vincenzo Corrado*, Napoli 1787.

²⁷ V. CAZZATO, A. MANTOVANO, "La fisiologia degli agrumi" e il giardino tardo barocco in Terra d'Otranto, in *Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Atti del V colloquio internazionale (Pietrasanta, 13-14 ottobre 1995), a cura di A. Tagliolini e M. Azzi Visentini, Edifir, Firenze 1996, p. 254.

²⁸ V. CORRADO, *Fisiologia degli agrumi, dell'erbe aromatiche e de' fiori*, cit., Prefazione, p. 5.

²⁹ Ivi, p. 7.

³⁰ Ivi, *Introduzione*, pp. 2-3.

Così il Corrado si inserisce all'interno del fervido dibattito che nella seconda metà del Settecento si diffuse ampiamente in tutte le province del Meridione – negli Abruzzi come nel Molise, nella Calabria come nella Puglia – e vide coinvolti molti intellettuali, i quali, convinti della necessità di smuovere la stantia condizione socio-economica del regno mediante opportune e necessarie riforme non più procrastinabili, indicano rimedi e soluzioni da perseguire mediante l'inscindibile e irrinunciabile sinolo progettualità-prassi. Da qui l'insistita e insistente esortazione rivolta dallo scrittore di Oria ai proprietari terrieri ad «abbandonare gli ozi delle residenze cittadine per trasferirsi in campagna, a sovrintendere di persona a tutte le fasi della semina, del raccolto e della lavorazione dei prodotti»³¹. Siffatta attenzione al legame produzione-consumo è il *leitmotiv* di quasi tutte le opere successive del Corrado, «convinto estimatore» di Ferdinando IV, da lui considerato «principe e promotore grande delle Scienze delle Arti e delle Industrie»³², del quale condivise, ad esempio, la scelta di avviare e incrementare la produzione della seta nel regno («dopo l'argento e l'oro, non trovasi materia più nobile e ricca»³³), tanto da dedicare al tema il trattato *Norma di educazione e governo per bachi da seta*, nel quale espresse stima e apprezzamento incondizionati per l'iniziativa del sovrano. E quando questi, all'indomani della breve e tragica parentesi repubblicana, ordinò con «Real carta che in tutte le città, terre e castella si dettassero lezioni di agricoltura e pastorizia, siccome nella regia Università di Napoli»³⁴, il Corrado, convinto che «ove si esercita l'agricoltura ed ove la pastorizia s'intende, ivi è sicura la sussistenza, ivi

³¹ V. CAZZATO, A. MANTOVANO, «La fisiologia degli agrumi» e il giardino tardo barocco in *Terra d'Otranto*, cit., p. 255.

³² G. RIZZO, *Nel secolo dei Lumi, con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, cit., p. 77.

³³ V. CORRADO, *Norma di educazione e governo per bachi da seta. Introduzione*, Migliaccio, Napoli 1789.

³⁴ V. CORRADO, *Introduzione e discorso su l'utilità dell'Agricoltura e Pastorizia e invito alla Campagna*, in ID., *Scuola di generale agricoltura e pastorizia adattata alle varie province del Regno di Napoli ed insieme il trattato delle api e dei filugelli. Lavoro di Vincenzo Corrado celestino*, Vincenzo Orsino, Napoli 1804-1805, tomo I, p. 7.

regna la prosperità, ivi il commercio è in azione, ivi fioriscono le arti ed ivi le città brillano di contentezza»³⁵ e già autore di un *Notiziario delle produzioni del Regno di Napoli*³⁶, rispose entusiasticamente allestendo una monumentale *Scuola di generale agricoltura e pastorizia adattata alle varie province del Regno di Napoli ed insieme il trattato delle api e dei filugelli* (Orsino, Napoli 1804-1805) in due ponderosi tomi, articolati in ben ventuno *trattati* (sedici nel primo tomo e cinque nel secondo).

Dopo la dedica *Alla gloria immortale della città d'Oria*, l'autore fissa in maniera perentoria le coordinate tematico-ideologiche e le finalità dell'opera nella lunga e articolata *Introduzione e discorso su l'utilità dell'Agricoltura e Pastorizia e invito alla Campagna*:

[...] pel desiderio di sempre più giovare ai miei Nazionali, alla più interessante cosa di quante finora ne ho scritte accinto mi sono. È questa l'arte del general governo della Terra e delle Piante e con esse di tutti gli animali a noi soggetti; l'una col non volgar nome di Agricoltura e l'altra di Pastorizia si appella, de' quali intendo aprirne scuola, per averne analizzata la natura de' terreni e l'indole varia delle piante nelle esposizioni diverse delle province del nostro Regno di Napoli e così invitar alla fatica chi ha premura del suo e dell'altrui bene. Si sa che di studio e di fatica è il vivere umano; e lo studio e la fatica che più conduce a migliorare e a soddisfare sono l'estese cognizioni della campagna, ch'è l'arte creatrice dell'opulenza, la molla per l'accrescimento degli abitanti, la forza dello Stato [...]. Da questo studio e da questa fatica (che unisce l'*utile* e il *diletto*) il commercio trae il suo incominciamento, riconosce la sua esistenza e sempre più ne divien maggiore³⁷.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ V. CORRADO, *Notiziario delle produzioni particolari del Regno di Napoli e delle cacce riserbate al real divertimento*, Tip. M. Russo, Napoli 1792. Il Corrado ripropose l'opera in seconda edizione *migliorata ed accresciuta da un discorso in difesa dell'Agricoltura e Pastorizia* (Stamperia del Giornale delle Due Sicilie, Napoli 1816).

³⁷ V. CORRADO, *Introduzione e discorso*, cit., pp. 5-6.

Produzione-consumo rappresenta per il Corrado l'endiadi sulla quale puntare per un rilancio della politica economico-civile del meridione, in linea con le sollecitazioni del «progetto ferdinando», decisivo «ai fini di un censimento e incremento delle risorse del Regno»³⁸. Ma perché siffatto progetto potesse avere positivo esito, fino a permettere «ai popoli di acquistare nuovi rami d'industria» e dare «più di piglio al commercio»³⁹, sarebbe stato indispensabile, secondo lo scrittore di Oria, avviare una capillare opera di sensibilizzazione teorico-pratica, da sviluppare secondo criteri scientificamente validi, unendo l'*utile* e il *diletto*, giacché «è sperimentata cosa che la terra coltivata ad esame e ad arte si migliora e le piante [...] vanno ad una certa vigoria, robustezza e solidità, che n'è sempre copiosa ed eccellente la ricolta; onde ne vien quell'utile non solo per quel che occorre tutto di alla terra istessa ed al coltivatore di essa, ma a somministrare pur viene l'annual mantenimento al proprietario»⁴⁰. Insomma, per il Corrado, «s'inganna chi dice che l'Agricoltura è occupazione di sola pratica. No! È scienza, che ha bisogno di nozioni, di criterio, di ricerche e di osservazioni, senza de' quali è difficile promuoverla e portarla al miglioramento»⁴¹. Di conseguenza, l'*invito alla campagna*, con l'auspicio di una fattiva collaborazione tra 'proprietario' e 'coltivatore':

E qui desiderio del ben maggiore mi spinge d'invitare non solo la diligente mano del coltivatore ma con più di premura la mente riflessiva del proprietario, l'una per fare e l'altra per internarsi nei riposti arcani della Natura e così come v'ha la bisogna dettarli al coltivatore. Sì, pel maggior bene, il proprietario io alla campagna invito⁴².

³⁸ G. RIZZO, *Nel secolo dei Lumi con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, cit., p. 78.

³⁹ V. CORRADO, *Introduzione e discorso*, cit., p. 13.

⁴⁰ Ivi, p. 11.

⁴¹ Ivi, p. 10.

⁴² Ivi, p. 11.

E in maniera ancor più netta:

I proprietari, dunque, discombrando l'ozio lussoreggiante devono dirigere, i ricchi devono proteggere e premiare ed i contadini, abili e robusti, devono travagliare, se si vuol veder sempre giovane la terra, ubertosa l'agricoltura ed accresciuta pur anche la pastorizia, alla quale se le dée al par di quella la protezione ed il premio. [...] Su via amici, concittadini, su via andiamo alla campagna, apriamo la scuola, ché n'è facile l'intelligenza⁴³.

Il successo del progetto sarebbe dipeso in misura determinante pure dalla capacità di trasmettere i necessari insegnamenti non utilizzando uno «stile sonoro, ch'è proprio de' romanzeschi, ma un dire privo di eleganza e di ornamento», calibrato non «per l'illuminati della Città ma sì bene per l'insipienti della Campagna»⁴⁴: uno stile netto, chiaro, preciso che veicolasse con immediatezza contenuti e idee nella direzione dell'auspicato e indifferibile progetto di rinnovamento e rilancio delle risorse regnicole «secondo un forte progetto governativo di tipo fisiocratico, volto al potenziamento qualitativo e quantitativo di consolidate e tradizionali colture, per via di specifici provvedimenti (ripopolamento delle campagne, diminuzione della pressione fiscale, frazionamento del latifondo)»⁴⁵.

Si avverte certamente in queste decise scelte di campo l'eco dell'insegnamento di Genovesi – importanza e funzione degli uomini colti, utilizzo di stile e linguaggio appropriati, impegno letterario-politico-pedagogico; in particolare della 'missione' che egli aveva affidato agli intellettuali, i quali avrebbero dovuto promuovere la crescita culturale della popolazione ai fini di un rinnovamento civile e sociale. Ecco allora che nell'opera i *Trattati* vengono strutturati in *Lezioni*, brevi, rapide, svolte con stile conciso

⁴³ Ivi, pp. 13-14.

⁴⁴ Ivi, p. 14.

⁴⁵ G. Rizzo, *Nel secolo dei Lumi con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, cit., p. 81.

e semplice, per illustrare i diversi aspetti relativi alle peculiarità dei territori delle province del regno (primo tomo) e le caratteristiche essenziali della 'pastorizia' (secondo tomo). Non solo; in coda alla *Scuola di generale agricoltura* e «perfettamente in sintonia con queste premesse tematico-stilistiche si poneva il dialogo *Sul ritiro in campagna*, breve e spedito, che ribadiva l'idea espressa nell'*Introduzione-Discorso*, pure secondo le consuete argomentazioni del contrasto città-campagna»⁴⁶. I protagonisti del dialogo erano un *Dottor Partenopeo* e un *Filosofo Salentino*, i quali esprimevano le proprie convinzioni rispettivamente a favore della vita in città e del ritiro in campagna in maniera pacata ma decisa, senza asprezze verbali, senza impuntature polemiche, attraverso serrate battute che precludevano qualsiasi spazio a speculazioni teoretico-speculative a tutto vantaggio dell'immediatezza dei contenuti, espressi sulla base del nesso teoria-esperienza, che nel caso specifico prendeva in considerazione anche le difficoltà finanziarie del periodo post-rivoluzionario. Anzi, proprio tenendo conto della complessità della situazione, il filosofo rivendicava la giustezza della personale scelta di 'ritirarsi' in campagna per essere «d'appresso alle azioni tutte del coltivatore, per regolare i lavori ad esame ed arte» e così provvedere «alla cura del miglioramento della possessione»⁴⁷. L'esortazione è rivolta a tutti i 'proprietari':

Eh! Se i proprietari lasciassero di tanto in tanto, almeno, l'ozio lussureggiante e si portassero alle loro possessioni, per ivi vedere, esaminare e co' loro fattori parlare, oh come bene andrebbero le cose della campagna e come il ben della campagna servirebbe per aiuto e sostegno maggiore alle cose della città⁴⁸.

⁴⁶ G. RIZZO, *Nel secolo dei Lumi con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, cit., p. 79.

⁴⁷ V. CORRADO, *Sul ritiro in campagna. Dialogo fra un Dottor Partenopeo ed un Filosofo Salentino*, in ID., *Scuola di generale agricoltura e pastorizia*, cit., p. 152.

⁴⁸ Ivi, p. 153.

E se è vero che le argomentazioni non sempre erano sostenute da acutezza d'esame e rigore d'indagine o da quella *vis* civico-morale che, ad esempio, aveva caratterizzato talune liriche del Parini (penso, ad esempio, alla *Vita rustica* o alla *Salubrità dell'aria*), è pur vero, com'è stato acutamente scritto, che «veniva così identificata e proposta una figura di colto ed operoso 'proprietario' di settecentesca pertinenza, ma ancora prediletto in forza della riconosciuta centralità delle risorse agricole del Regno ai fini dello sviluppo economico dello stesso»⁴⁹. Certamente al Corrado non era estranea la letteratura che aveva animato l'ampio dibattito sul tema del vivere in campagna e che aveva interessato, anche in epoche diverse, altre zone d'Italia, soprattutto la Toscana e in particolare l'Accademia dei Georgofili.

La marcata attenzione del Corrado nei riguardi del rapporto produzione-consumo risulta evidente pure quando egli, durante il governo dei napoleonidi, torna in maniera specifica a trattare la prediletta 'scienza della gola', rivisitata pure in funzione delle mutate e meno floride condizioni economiche del napoletano. Nel 1809, infatti, al tempo del Murat, lo scrittore di Oria pubblicò il ponderoso trattato *I pranzi giornalieri variati ed imbanditi in 672 vivande secondo i prodotti delle stagioni*, diviso in due tomi⁵⁰, chiarendone subito e perentoriamente le finalità:

In questo trattato ho escluso le vivande di molto dispendio, di ricercata manovra e di elegante imbandigione. [...] non si è mancato in questo trattato far uso misto e di animale e di vegetabile in ogni dì. E chi non vede che in ciò fare si è avuto anche in mira di non far succedere al piacere la nausea o il malore, se dell'uno o

⁴⁹ G. RIZZO, *Nel secolo dei Lumi con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, cit., p. 80.

⁵⁰ V. CORRADO, *I pranzi giornalieri variati ed imbanditi in 672 vivande secondo i prodotti delle stagioni. Lavoro dell'autore del Cuoco Galante. Tomo I che include la Stagione di Primavera e di Està; Tomo II che include la Stagione di Autunno e d'Inverno*, Stamperia di Michele Migliaccio, Napoli 1809.

dell'altro assoluto si venisse continuamente a mangiare o dello stesso modo e l'uno e l'altro pur anche a condire⁵¹.

E poiché «la Cucina è Arte, ma è Arte di genio e di gusto, quell'uom che non ha né genio né gusto non dée parlar di Cucina», la quale, invece, «quando si esercitò con avvedutezza, con principi e con raziocinio, divenne scienza»⁵²; dunque, essa dev'essere di pertinenza di 'uomini di sapere', di 'Artieri' consapevoli del fatto che «dalla natura de' commestibili più che dalla ricercata manovra e dalla esquisitezza de' condimenti dipende la soddisfazione del gusto e la buona o mala salute»⁵³. E se poi si gode di 'ridente cielo e ubertoso suolo', la ricerca non può limitarsi solo ad 'imitare' nel 'vario la Natura', ma deve adoperarsi a 'migliorarla e superarla nel gustoso e piacevole':

Or se la Natura in sì vari modi si sviluppa e in sì diverse maniere il suo vario ci dimostra per piacere all'uomo, dovere vuole che ancor l'uomo coll'arte sua cucinaria non solo la Natura imiti nel vario, ma nel gustoso e piacevole anche la superi. Ciò non è difficile mentre si vive sotto al ridente cielo del Regno di Napoli e sopra l'ubertoso suo suolo, in cui vedesi il tesoro di tutte le produzioni non di necessità soltanto ma di piacere e di lusso ancora e l'arte pur anche s'intende⁵⁴.

Sicché, i prodotti e la cucina vanno considerati un armonico *unicum*, che sussume un costante percorso di ricerca per ottenere il giusto equilibrio tra elementi diversi, trasformando la conoscenza in sapienza, le nozioni in competenze, con l'«impegno di piacere

⁵¹ V. CORRADO, *Al Rispettabile Pubblico l'Autore*, in ID., *I pranzi giornalieri variati ed imbanditi in 672 vivande secondo i prodotti delle stagioni*, cit., t. I, p. 3.

⁵² V. CORRADO, *Introduzione*, in ID., *I pranzi giornalieri variati ed imbanditi in 672 vivande secondo i prodotti delle stagioni*, cit., t. I, p. 7.

⁵³ Ivi, p. 9.

⁵⁴ V. CORRADO, *Al Rispettabile Pubblico l'Autore*, cit., t. II, p. 5.

e di giovare insieme. Di piacere col vedersi imbandito in tutti i di secondo le stagioni un cibo misto ed indi di giovare giacché o col cibarsi di continuo del vegetabile o dell'animale apporterebbe del danno alla salute»⁵⁵.

E nonostante la pubblicazione, 'ad ornamento dei pranzi', di una singolare silloge poetica d'impianto prevalentemente polimetrico, intitolata *Raccolta di poesie baccanali per commensali*⁵⁶, che per temi e stilemi testimonia una indubbia abilità versificatoria⁵⁷, il Corrado in tutte le successive pubblicazioni privilegiò sempre più decisamente un tipo di produzione di forte impronta pedagogico-didattica, attenta al rapporto produzione-consumo, nel solco delle indicazioni del progetto governativo di tipo fisiocratico. Così, nel 1816 ristampò il già citato *Notiziario delle particolari produzioni delle province del Regno di Napoli*⁵⁸, in seconda edizione *migliorata ed accresciuta da un Discorso in difesa dell'Agricoltura e Pastorizia*, nel quale egli «metteva a frutto l'esperienza maturata nel corso della sua lunga esistenza, istruendo la 'civile e nobile gioventù'»⁵⁹, ribadendo, con profondo convincimento e sulla scorta della personale esperienza in qualità di aio-precettore presso alcune famiglie napoletane⁶⁰, il principio della «centralità del problema dell'educazione-istruzione dei giovani ai fini della costituzione di una società illuministicamente volta

⁵⁵ V. CORRADO, *Al Rispettabile Pubblico l'Autore*, cit., t. I, p. 4.

⁵⁶ V. CORRADO, *Raccolta di poesie baccanali per commensali e le varie imbandigioni della mensa secondo i mesi dell'anno ideate e disposte da V. C.*, Stamperia del Corriere, Napoli 1811.

⁵⁷ Per ulteriori approfondimenti mi permetto di rinviare al mio «*Arte culinaria ed «estri» poetici tra Arcadia e Neoclassicismo: Poesie Giocose e Poesie Baccanali di Vincenzo Corrado*, cit., pp. 39-52.

⁵⁸ Cfr. nota 36.

⁵⁹ G. RIZZO, *Nel secolo dei Lumi con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, cit., p. 82.

⁶⁰ Già nel 1795 il Corrado aveva perentoriamente affermato: «Dalla educazione deriva non solo la pace ed il buon essere delle famiglie ma ben anche la prosperità dello Stato»: cfr. V. CORRADO, *Introduzione*, in *Id.*, *Saggio di civile e sociale educazione. Pensieri*, V. Orsino, Napoli 1795, p. 11.

alla 'pubblica felicità'»⁶¹, non di rado ripercorrendo la personale esperienza di colto e responsabile insegnante, svolta con avvertito senso del dovere dopo la secolarizzazione della Congregazione dei Celestini (1809).

Le numerose riedizioni dei trattati culinari più noti vedono la luce editoriale – talvolta nello stesso anno – insieme con opere dagli «intendimenti parenetico-devozionistici e pedagogico-didattici (opere di precetti morali, guide all'educazione, ecc.)»⁶², anch'esse accolte con ampio favore. Nel 1819, ad esempio, esce la terza edizione delle *Lezioni morali*, trattato articolato in ventisei lezioni nelle quali l'autore passa in rassegna i diversi aspetti che caratterizzano l'uomo e le sue attività, pubbliche e private, soffermandosi in particolare, nel solco della precettistica rinascimentale, sugli atteggiamenti da osservare per «tenere soggetti alla ragione i sensi, [...] per la pietà, per la giustizia, per la probità, per l'onore, pel decoro, per la moderazione, per lo rispetto alla Religione, per l'ubbidienza al Principe e per la beneficenza alla Patria»⁶³. Fondamentale in tale ottica saper «studiare con discernimento e con esame» per dissipare 'ogni illusione' e intraprendere con decisione la via della «saggezza e dell'onesta utilità»⁶⁴. I 'consigli' del Corrado perciò si orientano verso opere e autori 'utili' e 'capaci di giovare', che insegnano la «sana filosofia, cioè la Morale», la sola in grado di «condurre ai principi certi per esser prudenti, giusti, temperanti e morigerati»⁶⁵: Platone, il libro 'degli Uffici' di Cicerone, Locke, il *Telemaco* di Fénelon, Genovesi. Alla fine delle *Lezioni*, in risposta alla *Lettera di un nobile Uomo*,

⁶¹ G. RIZZO, *Nel secolo dei Lumi con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, cit., p. 82.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ V. CORRADO, *Lezioni morali di Vincenzo Corrado ex-Celestino per guida a' suoi nobili allievi. Terza edizione dall'autore istesso migliorata ed accresciuta di altre lezioni e di una lettera sulla Educazione e sulla ricerca di un aio e di un'aia. Introduzione*, Stamperia del Giornale delle Due Sicilie, Napoli 1819, pp. 7-8.

⁶⁴ *Ivi*, p. 23.

⁶⁵ *Ivi*, p. 22.

lo scrittore di Oria tratteggia con dovizia di particolari la figura ideale dell'aio:

L'Aio, per la nobile gioventù, dée essere ben nato, di esatta composizione di corpo, pronto nello spirito, vivo nel pensare, facondo nel dire, che sia stato educato in cospicue città e che abbia pur l'aria e lo spirito della corte. Un uomo ancor dev'essere che abbia veduto esteso mondo, per così aver come trattener gli allievi in piacevoli istruttivi discorsi nelle ore di ozio, piuttosto che a giochetti [...]; un uomo che sia vivificato dalla ragione, che abbia molta penetrazione nello spirito, fermezza nell'animo e molta gioialità nel carattere, ma che non sia un damerino, un Narciso capace d'ispirar vanità. Dée avere un dialetto che piaccia, saper istruzioni e l'uso conveniente per farle valere; in contrario, la speculazione senza pratica a nulla vale⁶⁶.

Ma ancor più decisiva e importante di quella dell'aio è la funzione genitoriale, insostituibile per 'allevare' i figli 'virtuosi, costumati e saggi', considerando che l'«operazione in metter figlio al mondo non ha del sublime, ma l'ha quella di colui che nel mondo lo stabilisce, poiché quella è tutta materiale e questa è tutta spirito»⁶⁷. Occorre, insiste il Corrado, per evitare ai giovani di «correre torto sentiero, segnar le pedate del cammino», non comportarsi come quei «genitori inesperti, capaci solo di generare» ma incapaci di discernere «nel proprio e vero aspetto le azioni de' figli, per cui in ogni desiderio li soddisfano, in ogni capriccio l'assecondano ed in ogn'impresa l'incoraggiano e con ciò li formano una avvelenata sorgente di difetti»⁶⁸.

Nel 1822 uscì in seconda edizione *La scienza del ben vivere pe' figliuoli educandi*, rivolta «vieppiù agli Educatori», esortati a scegliere «del mondo quelle parti ove soggiornano i divoti cattolici, i benefici

⁶⁶ Ivi, p. 69.

⁶⁷ Ivi, p. 77.

⁶⁸ Ivi, p. 79.

cittadini e gli ubbidienti sudditi»⁶⁹, funzionalmente strutturata in tre parti, così da «renderla facile alla intelligenza de' figliuoli»⁷⁰: la prima parte (trentaquattro *Lezioni*) è dedicata alle 'Virtù', la seconda (quattordici *Lezioni*) ai comportamenti da tenere secondo 'onestà, decenza e proprietà', la terza (otto *Lezioni*) ai 'sacri doveri' che «per natura, per religione e per legge ognuno debbe eseguire verso Dio, verso i Genitori, verso il Re, verso i Ministri della Religione»⁷¹. Poi, a conclusione dell'opera, a facilitarne la fruibilità dei contenuti, il Corrado aggiunse un *Riassunto* nel quale gli stessi contenuti vengono espressi in maniera stringata e quarantacinque *Istruttive sentenze di uomini di sapere e di saggezza*, a mo' di autorevole suggello della validità dei principi espressi in precedenza.

Il Corrado perseguì sempre di più l'idea di offrire una produzione che potesse 'giovare' senza annoiare, essere 'utile' e 'dilettevole' evitando però gli eccessi e la ricerca ossessiva del piacere e si sforzò di promuovere tali principi con opuscoli, trattati e opere, nei quali spesso deflagra pure la riproposizione del personale percorso come esemplare modello dell'«utile» viaggio dalla «pratica dell'opulenza lusso d'*ancien régime*» quella della temperanza e della sobrietà»⁷² in una sorta di autobiografico patto con i lettori.

⁶⁹ V. CORRADO, *La Scienza del ben vivere pe' figliuoli educandi di Vincenzo Corrado ex-Celestino. Introduzione*, Presso Agnello Nobile, Napoli 1882, pp. XIII-XIV.

⁷⁰ *Ivi*, p. XII.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² G. RIZZO, *Nel secolo dei Lumi con un dottor partenopeo ed un filosofo salentino*, cit., p. 83.

Ignacio Ramos-Gay

ON FANS AND OTHER STAGE PROPS
IN THE EUROPEAN THEATRE OF THE EIGHTEENTH
AND NINETEENTH CENTURIES

The scenic object is a key element in the construction of a play's meaning. The *Oxford English Dictionary* defines the scenic object, i. e., the stage property or «prop», in theatrical slang, as «any portable article, as an article of costume or furniture, used in acting a play: a stage requisite, appurtenance, or accessory». Stephen Hannaford states that stage props fall within two distinct categories: objects which are «significant» and those that are not «significant»¹. The latter, Hannaford argues, «do not point to themselves, nor do they point beyond themselves»², such as a sword worn by a soldier in costume dramas, for instance. On the other hand, the former kind of objects are provided with significance when their «meaning and physical function

¹ S. HANNAFORD, *Symbols, Emblems, Tokens*, in «Theatre Journal» 33, 4, 1981, p. 469.

² *Ibidem*.

are conspicuously separable»³. In line with Hannaford, in his study on the dramaturgy of Eugène Labiche, Julio Leal identifies two objectual morphologies according to their repercussions on the unfolding of the dramatic events, establishing a functional separation between the object that is a «prop»—whose mission is «purely decorative, aesthetic and passive»—and the object that is «imperative in these comedies because it has its own meaning, an essential substance that completes and defines certain characters or even becomes an essential part of the action, when it does not set it in motion»⁴. Leal understands that due to its presence and function within the development of the work, as well as its interaction with the characters, an inextricable relationship is established between the object and the individual, as the latter «is defined by the object, or becomes a complete entity through it»⁵. The second category includes Labiche's famous «chapeau de paille d'Italie», which is also the title of the eponymous work from 1851. This interdependence between the object and the character, which alters the dramatic essence of both of them to the point of inverting it, is also perceived in the dramaturgy of another *boulevardier*, Georges Feydeau, who, similar to Labiche, adopts the traditional characteristic use of certain scenic objects as engines of the plot, pioneered by the precursors of the dramaturgies of the object, Eugène Scribe and Victorien Sardou. Feydeau brings to its logical conclusion the repercussions of the theatrical prop on the life adventure of the characters, to the point that every object placed on stage is a reality that the character must confront in order to survive, as it has gradually become an autonomous subject beyond human control⁶.

³ *Ibidem*.

⁴ J. LEAL, *Aproximación al teatro de Eugène Labiche: actualidad del fenómeno a través de la escenificación contemporánea*, PhD Thesis, Universitat de València 1987, pp. 366-367.

⁵ *Ibidem*.

⁶ This is particularly the case of the «fauteuil extatique», the «phonographe enregistreur» and the «sonneries électriques» in plays such as *La Dame de chez Maxim* (1899), *La Main passe* (1904) and *Le Dindon* (1896), respectively.

The objective of this analysis is to examine the structural similarities between the objectual vaudevilles of the *boulevard*, Oscar Wilde's society comedies, and the plays of their Italian precursor, Carlo Goldoni. My aim is to demonstrate that the dramatic transfers between the different theatrical traditions reflect both compositional criteria and problems of reception, in order to establish a sort of theatrical creative juncture that transcends the boundaries of nationality. One of the primary objectives and methodological instruments of comparative literature is to draw attention to the parallelisms between literary movements from different countries. This allows us to trace comparable artistic traditions and to establish a creative cosmopolitanism that strives for «universal particularism»⁷, rather than nationalistic exclusivity. In the case of the dramatic arts, the connections between the plays from one country and from another are materialized through different channels in which the role of the playgoer is essential. If the exchange of influence is a constant in a genre such as the novel, it is all the more so in the theatre, and particularly during the nineteenth century, the era of the genre's commercial consecration, when a good role, a quality plot, or an excellent scenic exercise could signal the survival of a playhouse or its closure. In the case at hand, the scenic prop makes it possible to connect three theatrical traditions—Italian, French and British—whose common denominator is, above all, an assertion of theatricality. My reading of the stage prop is thus in line with Andre Sofer's definition of iconic scenic properties – namely handkerchiefs, wafers, skulls, guns and fans – through the European plays where they appear, as he argues that, «by definition, a prop is an object that goes on a journey; hence props trace spatial trajectories and create temporal narratives as they track through a given performance»⁸.

7 D. Cha, *Goethe's World Literature, Universal Particularism, and European Imperialism* in «CLCWeb: Comparative Literature and Culture»17, 4, <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/> (url last accessed 31/3/2021)

⁸ A. SOFER, *The Stage Life of Props*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, p. 2.

The similarities in the use of the theatrical prop are perceptible in other plays, such as *L'Étrangère* (1876) by Dumas *fils* or *Lady Windermere's Fan* (1892), in which how certain characters are initiated into society associated with an object that channels different kinds of feelings. In the case of *L'Étrangère*, Catherine, observing the arrival of her romantic rival, Mrs. Clarkson, throws the teacup in her hands onto the floor. Margaret Windermere also clings tightly to her fan as she watches the *aventurière*, and her husband's alleged mistress, Mrs. Eryllynne, move toward her, but finally lets it drop to the floor, nervous, powerless and defeated in her own home. The object always acts as a telltale sign of extramarital tribulations and the fragility of marital bonds. By revealing the masks of the characters within the universe of illusion and deception, it serves as a physical resistance to the perpetuation of the lie.

Objectual symbolism can be traced back, moreover, to two masters of the scenic arts and the structural design of plays: Eugène Scribe and Victorien Sardou. If, in *Lady Windermere's Fan*, Margaret's presence in Lord Darlington's home is revealed by the fan that has been forgotten on the table, in Eugène Scribe's *Adrienne Lecouvreur* (1849), there is a similar scene, in which a lost diamond bracelet—a dramatic prequel to Mrs. Cheveley's bracelet in *An Ideal Husband* (1893)—is the telltale sign of Princess Catherine's infidelity with Maurice.

There is an even greater resemblance if we compare Wilde's scene with Act IV, Scene 9 of Victorien Sardou's *Les Pattes de Mouche* (1860). The theme that underlies the play—the search for a lost object that reveals a certain compromising secret of the characters—had already appeared in Emile Augier's *Gabrielle* (1849)—a work that would later be revisited by Arthur Wing Pinero and Sir Arthur Jones in *Mid-Channel* (1909) and *The Liars* (1897), respectively⁹. The

⁹ On the adaptation of Eugène Scribe's and Victorien Sardou's plays upon the Victorian stage, *vid.* Z. M. RAAFAT, *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century with Special Reference to Pinero, Jones, and Wilde*, PhD Thesis, London University 1970.

plot is simple. While Suzanne and Clarisse search Prosper's apartment for a missing note, written three years prior, which implicates Clarisse in a romantic relationship with Prosper, Vanhove—Clarisse's husband—suddenly knocks on the door. Returning from a day of hunting, his dogs have picked up his wife's scent, leading him to Prosper's apartment. Clarisse, hearing the knocks, quickly hides behind a door, forgetting her shawl on the table. Suzanne rushes to open the door and explains to Vanhove that his fears are unfounded: she is the only one in the room. Vanhove does not hesitate to believe her until he notices his wife's shawl. Enraged, he resumes his search, vowing to murder her and her lover. Suzanne, in order to exonerate her cousin, pretends that the shawl is hers, claiming to have borrowed it to meet her alleged lover, Prosper, at his apartment: «Suzanne (à l'avant-scène, devant la table): Ah! Malheureux! Tuez moi donc alors! Sa maîtresse, c'est moi! / Vanhove: Vous?...Vous? / Suzanne: Il faut bien vous le dire à la fin, fou que vous êtes!...puisque vos faites un esclandre qui va l'apprendre à tout le monde.... Quoi!...Vous ne l'avez pas compris tout de suite, à mon trouble, à mon embarras ?»¹⁰.

Wilde revisits the different agents in this scene, giving it a different meaning. Disappointed by her young husband, believing he is having an affair with another woman, Margaret Windemere goes to the home of her suitor, Lord Darlington, ready to give herself to him. Knowing her intentions, Mrs. Erlynne rushes to her side to prevent the young woman from ruining her marriage because of a misunderstanding. Once there, both are surprised by the voices of Lord Darlington, who is returning to his apartment with Margaret's husband and several friends. To avoid being discovered, the two women are forced to quickly hide, forgetting the fan that Lord Windermere had given his wife Margaret for their anniversary. As they enter, one of their friends, Cecil Graham, notices the object and announces jokingly that Lord Darlington is hiding a woman in

¹⁰ V. SARDOU, *Les Pattes de mouche, comédie en trois actes en prose*, Michel Lévy frères, Paris 1860, Act II, sc. 9, p. 59.

his home. Lord Windermere reacts immediately when he sees that it is the same fan he gave to his wife and confronts Lord Darlington, demanding to search the home. Just as he is about to peer into the hiding place of the two women, Mrs. Erlynne appears, claiming that the fatal object is hers: «Mrs. Erlynne: I am afraid I took your wife's fan in mistake for my own, when I was leaving your house tonight. I am so sorry. (*Takes fan from him.* Lord Windermere *looks at her in contempt.* Lord Darlington *in mingled astonishment and anger.* Lord Augustus *turns away.* *The other men smile at each other*)»¹¹. What in Sardou's work was nothing more than a simple scene of intrigue provoked by the loss of a *billet-doux* is revisited by Wilde and its significance for the characters is heightened. Sardou limits himself to creating a work anchored in the tireless pursuit of a note that threatens all the characters in the play. Whereas French theater critic Hugues Rebelle lauded Sardou's play as a token of «humanity»¹² and deep philosophical knowledge for having written a play based upon the importance of objects, Francisque Sarcey described *Les Pattes de mouche* as a vacuous vaudeville, in which «it is not people, but events, that play the leading role and drive the work»¹³.

Certainly, Wilde adapts the *quid pro quo* technique typical of Scribe, based on a certain object becoming separated from its owner, creating confusion through the acceleration of the scenic rhythm and the interplay of characters. But more than a simple catalyst for the action, in *Lady Windermere's Fan*, the object—lost and fallen into someone else's hands—acquires a relativizing value for an entire set of morals associated with marital infidelity and sexual promiscuity. Indeed, for Andrew Sofer, since Restoration and

¹¹ O. WILDE, *Lady Windermere's Fan*, in *Selected Writings*, edited by Richard Ellmann, Oxford University Press, Oxford, 1995, Act III, p. 266.

¹² H. REBELLE, *Victorien Sardou. Le théâtre et l'époque*, Félix Juven, Paris 1903, p. 30.

¹³ F. SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, vol 6, Bibliothèque des Annales, Paris 1900, p. 11.

early eighteenth-century drama, fans were a «sexual semaphore»¹⁴ reflecting the progressive omnipresence of actresses on the stage. The sexual politics inherent in the fan as an archetypal female prop unveil the audience's awareness of its «erotic charm in the world beyond the playhouse»¹⁵. Similarly, Pierre-Henri Biger argues that in eighteenth-century Europe, the fan was «un objet essentiellement féminin, destiné en théorie à faire du vent mais en pratique utilisé dans la bonne société comme accessoire agrémentant une parure mais aussi accompagnant gestes et discours»¹⁶. Its symbolism is, therefore, multiple, as Wendell Stacy Johnson explains: «Fans, prettily arranged like flowers, are still works of artifice, not natural, and they define this social world of good and bad: they are usually useless, they hide and hint, they are manoeuvred to forbid or flirt, and they become [...] the decorative masks that sum up both manners and morals»¹⁷. For the critic, the reading of the fan goes well beyond its sheer materiality as a mere example of «material culture»¹⁸. A fan «may serve good manners that amount to bad morals, egoism, and self-serving tricks. A fan may also mask for better purposes, just as a lie like Mrs. Erlynne's about the fan is self-sacrificing sign of love»¹⁹.

And so, the fan suffers the fate of being forgotten, passed around, and interpreted in all sorts of ways (as a symbol of marital love—an anniversary gift, and as an expression of Margaret Windermere's infidelity). This multiplicity of perceptions of a single object denotes ambiguity. The interpretative fickleness that Wilde confers upon the object reflects the lack of solidity of the ethical considerations

¹⁴ A. SOFER, *The Stage Life of Props*, cit. p. 118.

¹⁵ Ivi, p. 120.

¹⁶ P. H. BIGER, *L'éventail, moyen de propagation des oeuvres littéraires ou théâtrales*, in *La Médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVIIe et XVIIIe siècles*, edited by F. Boulerie, Narr Verlag, Tübingen 2013, p. 267.

¹⁷ W. S. JOHNSON, *Fallen Women, Lost Children: Wilde and the Theatre of the Nineties*, in *Sexuality and Victorian Literature*, edited by D. R. Cox, University of Tennessee Press, Knoxville 1984, p. 198.

¹⁸ E. MARGOLIES, *Props. Readings in Theatre Practice*, Palgrave, London 2016, p. 3.

¹⁹ W. S. JOHNSON, *Fallen Women, Lost Children*, cit. p. 198.

expressed by Lady Windermere during the first act of the play, for they do not depend as much upon the reliability of people as upon inanimate entities. The construction or destruction of marital feelings is predicated on the simplicity of a fan and the inadvertent loss thereof. The absolute values swinging between good and evil, the Manichaeism of the Windermere's attitudinal axioms, are suddenly inverted by a simple misdirection. The absolute becomes comical, if not grotesque, when it becomes clear that the rigid happiness and solidity of a marriage depend upon a simple fan.

It is interesting to observe that while the dramaturgies of the *boulevard* are characterized by a repeated use of an object's functionality—as seen in the plays of Eugène Scribe (*Adrienne Lecouvreur*), Victorien Sardou (*Les Pattes de mouche*), Eugène Labiche (*Un Chapeau de paille d'Italie*), or the vaudevilles of Georges Feydeau (*La Dame de chez Maxim*, *La Main passe*, *Le Dindon*), as well as their foreign counterparts, namely Oscar Wilde's society comedies (*Lady Windermere's Fan*, *The Importance of Being Earnest*)—the tradition that ascribes a prominent role to the theatrical prop in the plot's unfolding has striking correlations with eighteenth-century Italian dramaturgies, in particular the comedies of Carlo Goldoni. Plays such as *Il Ventaglio* (1765) place on stage an object that is revealed as a key actor, contributing to the meaning of the work; it is a dramatic object that transcends its purely ornamental qualities to become the main protagonist of the comedies.

Goldoni's *Il Ventaglio* confers a series of scenic, semantic, ornamental and cognitive qualities upon the theatrical prop. In a similar manner, the technical expertise proper to French theatre led to the adaptation and attunement of the object's significance within particular societal groups and contexts. Jessica Goodman's recent book *Goldoni in Paris: La Gloire et le Malentendu*²⁰ traces the presence of the Italian playwright on the French Stage. His plays undoubtedly influenced French boulevardiers in the nineteenth

²⁰ J. GOODMAN, *Goldoni in Paris: La Gloire et le Malentendu*, Oxford University Press, Oxford 2017.

century. On the other hand, his *Memoirs* testify to a deep knowledge of French dramatists, plays and performers, as noted by Leal²¹. Moreover, the modernity of the plot, seemingly contextualized in the village of Case Nuove, located in the Duchy of Milan during the eighteenth-century, is corroborated by Luca Ronconi's staging in Barcelona and Madrid in 2007.

The central role of the prop is evident from the very title of the work, which can be extrapolated to Sardou's secret messages in *Les pattes de mouche*—a play that was translated and adapted to the London stages in the late nineteenth century as *A Scrap of Paper* by John Palgrave Simpson²²—Labiche's straw hats, or Oscar Wilde's fans. All plots are notable for their simplicity. In the case of Goldoni, which serves as an intertextual linchpin for the others, the accidental breaking of an old fan belonging to a young woman will disrupt the status quo of a small Italian village, and during the search for a fan to replace the original, its inhabitants will demonstrate their mistrust of their neighbours, as well as the true passions and intentions hidden beneath the apparent veneer of superficiality – John Allen and John Piers Allen state that, in *Il Ventaglio*, Goldoni develops «the facility to contrive a play out of the most trivial of incidents»²³ – that governs their interactions, revealing their vulnerability.

That feeling of vulnerability is expressed from the first lines of the play, as chance—acting as a demiurge—determines the fate of the characters. The accidentally broken fan unleashes a series of events involving all the villagers, becoming the vehicle of the characters' moral and judgmental attitudes. The opening scenes confirm that, from the very moment it is broken, the individual is

²¹ J. LEAL, *El ocase de La Villegiatura*, in *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*, edited by J. Leal, I. Rodríguez, Universitat de València, Valencia, 1996, pp. 155-164.

²² G. ROWELL, *Sardou on the English Stage*, in «Theatre Research International», 2,1, 1976, pp. 33-44.

²³ J. ALLEN & J. PIERS ALLEN, *A History of the Theatre in Europe*, Heinemann Educational Books, London 1983, p. 194.

falsely identified as having a moral defect, and ultimately subjected to a capricious fate: «Evaristo: Il ventaglio è rotto; me ne dispiace infinitamente. / Candida: Eh, non importa, è un ventaglio vecchio. / Evaristo: Ma io sono la cagione ch'è rotto. / Geltrude: Non si metta in pena di ciò. / Evaristo: Permettano che abbia l'onore... (*vorebbe portarlo in casa*). / Geltrude: La non s'incomodi. Lo dia al servitore. Tognino? (*chiama*)»²⁴. The implicatures and inferences deduced from the opening scene of Act I mark the unfolding of the events. The chance occurrence of a fan accidentally being broken exposes the different emotional and class interests that each character projects onto the prop. On the one hand there is Candida, a young upper-class woman whose dismissal and disinterest in the old fan evinces her purchasing power. And then there is Evaristo, from a humbler background, who attempts to replace the fan and present it to her as a token of his affection. The politeness with which Geltrude prevents him from doing so and asks the servant to deliver it to her translates the social class positions and the stratification of the movements. The act of the fan falling and breaking thus has multiple symbolic ulterior meanings, ranging from the rupture of the initial status quo embodied in the object, by which all the characters will attempt to find an equivalent fan in order to demonstrate their love for Candida, to the public revelation of private interests, as the fan passes from the interior of the home to the public scene of the street. Similarly, the young woman's nonchalance is an enticement to the efforts of her beloved, who will have to embark on a geographical, emotional and social journey to obtain Candida's love. The object therefore catalyzes the intentions of the characters toward the subject that possessed it: there is thus a metonymic inversion, whereby the object becomes the possessing subject, and the subject wholly becomes the object.

The fragility of the broken object also conveys the fragility of human emotions. When Evaristo later buys a similar fan at Su-

²⁴ C. GOLDONI, *Il Ventaglio. Commedia in tre atti*, Libreria teatrale di Angiolo Romei, Firenze, 1853, Act I, scene 2, p. 10.

sanna's haberdashery and gives it to Giannina in order to prevent Candida from discovering it, thus becoming a surprise, his gesture is misinterpreted by the store's owner, who publicly accuses Evaristo of being in love with Giannina, unleashing his lover's wrath and her desire to marry a different suitor. Candida will prefer to believe her illusion of what happened rather than her emotions, thus questioning the nature of her feelings. That mistrust will be identical to the one causing the conflict in *Lady Windermere's Fan*, a play in which the love of a young married couple is disrupted by a similar misinterpretation on the part of the young wife regarding certain sums of money clandestinely diverted by her husband to a woman with a dubious reputation and past. Also, as in Labiche's *Un chapeau de paille d'Italie*, or in the secret message in Sardou's *Les pattes de mouche*, replacing the initial object becomes a guarantee of loving faithfulness and respect for institutions. The playwright's skill lies, in all cases, in metaphorically configuring an entire universe of values that is assimilated to a simple object with enormous potential, capable of jeopardizing deep feelings. Anticipating chaos theory, according to which the simple flapping of a butterfly's wings can cause a hurricane in another part of the world, the breaking of a fan is equally capable of destabilizing couples and fracturing the harmony of a small village. This is the main reason why Franco Fido calls the fan in the play a «diabolical»²⁵ object.

The visual deception of the different characters in the delivery of the fan demonstrates both their mistrust and their bad faith, thus unleashing accumulated social tensions. This is why the feeling of infidelity will also be tinged with shades of hierarchical superiority and social inequality, as Evaristo's deception will be revealed as a double offense, since Giannina is, as well as another female rival, a young woman of a lower rank: «Susana: Cosa ne ha fatto? L'ha regalato a Giannina. / Candida: (Ah son perduta, son disperata!) (*agitandosi*) /

²⁵ F. FIDO, *The Theatre from Metastasio to Goldoni*, in *The Cambridge History of Italian Literature*, edited by P. Brand, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 361.

Susanna: Signora Candida. (*osservando la sua inquietudine*) / Candida: (Ingrato! Infedele! E per chi? Per una vilana.) / Susanna: Signora Candida (*con premura*) / Candida: (L'offesa è insopportabile)»²⁶.

The whirlwind of consequences resulting from bad faith affects all the villagers. When Evaristo's delivery of the fan to Giannina becomes public, her lover, Crespino, will also question his partner's fidelity, infected by mistrust. The object thus takes on malevolent qualities when it becomes the reason for the successive implosion of different couples. Like an explosive clockwork device, once it has been activated, they are all at its mercy, revealing mischief, mistrust and unfulfilled desires. The fan is broken, the author seems to say, and so is the ideal of love. Reestablishing it will depend on finding a substitute, and as it passes from hand to hand, it becomes a witness to the customs and habits of an era, as well as disagreements between different social strata: «Evaristo: Per giustificare me intieramente, per giustificar voi nel medesimo tempo, e per dare a lei una giusta soddisfazione, è necessario, ch'io le presenti il ventaglio. (*come sopra*) / Giannina: Ora stiamo bene. / Evaristo Ci va del mio, e del vostro decoro. Parrebbe, che io l'avessi comprato per voi; si darebbe credito a suoi sospetti. So, che siete una giovane saggia e prudente. Favoritemi quel ventaglio. (*sempre con premura*)»²⁷.

In short, the object concentrates an amalgam of qualities inherent to both the one who possesses it and the one who longs to possess it, becoming synonymous with the virtue, innocence, and virginity of the possessor, with honor for the one who attempts to replace it, with coquetry for the one who accepts it from hands other than those of her lover, or with infidelity for the one who delivers it into the wrong hands. Its evil or beneficent richness demonstrates that, in any case, the prop conveys more than the character, in another example of the social codification of the eighteenth century. In its transfer, passing through many hands, Goldoni shows the transferability of feelings, their lack of solidity, and their ephemerality.

²⁶ C. GOLDONI, *Il Ventaglio*, cit. Act II, sc. 2, pp. 30-31.

²⁷ Ivi, Act III, sc. 6, p. 76.

An object is capable of altering a feeling, illustrating the ease with which the individual is spurned and their need to constantly obtain a proof of love that will allow them to sustain their passion. Perhaps the fragility of the couple, the speed with which all the characters choose to marry another of their rival suitors—something that is equally apparent in Wilde—demonstrates both revenge and a latent desire, only expressed through the objectual detonator. The excessive social codification would articulate this larval feeling, which does not dare to emerge and uses the fan as an excuse to draw closer to the light. It is evident that both Goldoni and his French successors conclude the works with a return to the original love of the initial couple. Nonetheless, there is still the question of what is left for the spouse whose partner has been willing to marry a third party as a result of a simple misunderstanding. Similar to the fan that alternately opens and closes to capriciously show or hide the face of its possessor, the object reveals the virtues and defects of the individual, allowing them to shed their social mask, exposing their true selves in a context governed by hermeticism. All the plays in which objects are traded, in which they are constantly transferred from one pair of hands to another, demonstrate above all the hermeticism of this micro-universe, as well as the difficulty of drawing breath in a context in which all the elements have implicative ties with the others. In short, its systematic character, bordering on the familiar if not incestuous. Consequently, more than a simple operational rule that activates the plot, the fan—the object in general—is the true protagonist of a work, turning the lives of the characters into a tragicomedy, as Susanna explains when she learns the truth about the misinterpretation she caused: «Sono cose da ridere; ma cose, che qualche volta mi fan venire la rabbia»²⁸. Susanna summarizes the play, polarizing it into two opposing feelings, thus illustrating the fragile fickleness of individuals. Moreover, the sentimental clash she alludes to goes far beyond the swinging emotions of the main

²⁸ Ivi, Act II, sc 1, p. 28.

characters to illustrate the «manipulative» dexterity and «skills»²⁹ of Carlo Goldoni, Victorien Sardou and Oscar Wilde when resorting to theatrical objects.

²⁹ J.I. COPE, *Secret Sharers in Italian Comedy. From Machiavelli to Goldoni*, Duke University Press, Durham and London 1996, p. 78.

Andrea Scardicchio

UN FECONDO DISCEPOLATO OTTOCENTESCO.
MONTI E L'ALLIEVO GRECO MUSTOXIDI*

Luigi Russo non si sbagliava quando, scrivendo di Monti, indicava nella tendenza alle «vaghe e remote fantasie», oppure al riuso dei «ritmi di tutto un mondo poetico già consacrato», quindi nel ricorso alla mitologia come «forma del suo stesso spirito»¹, la caratteristica saliente di quel genere di poesia. È un aspetto che Lucio Giannone ha avuto modo di evidenziare in un saggio del 2012, dedicato proprio al Monti di Russo, in cui insisteva sull'«importante funzione che svolge Monti, secondo Russo, nella letteratura italiana» che così sintetizzava:

* Quando ancora questo scritto era in preparazione ha visto la luce il mio *Mustoxidi in Italia* (Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022), che ha recepito e approfondito qua e là alcuni degli argomenti affrontati in queste pagine. Al volume rimando per uno sguardo d'insieme e per una maggiore completezza di discorso.

¹ Cfr. L. Russo, *Vincenzo Monti*, in «Leonardo», VI, 1928, pp. 291-292.

quella cioè di custode di un tesoro inarrivabile di belle forme, di splendide immagini che aveva prodotto una grande tradizione letteraria giunta ormai alla conclusione di un ciclo, di celebratore, di cantore di un passato glorioso, di una straordinaria civiltà letteraria attraverso la conservazione di un patrimonio unico al mondo².

La definizione è senz'altro calzante, dal momento che rafforza e rilancia un punto fermo della critica montiana, che dalle pagine di Russo in avanti, oltrepassato l'ingeneroso epiteto leopardiano e ricomposta la dicotomia crociana è stato magari approfondito e ulteriormente storicizzato, ma mai di fatto sconfessato. È vero che studi recenti hanno fatto luce su un Monti che alle soglie dell'epilogo sembra cedere inaspettatamente al compromesso con l'"audace scuola boreal", da lui fortemente osteggiata³; ma è comunque pacifico che con tale atteggiamento il romagnolo non intendeva sconfessare le "belle forme" e le "splendide immagini" (per dirla sempre con Giannone), che si ostinava invece a difendere ancora a tarda età negli sciolti del *Sermone sulla mitologia* (1825) quale bagaglio poetico irrinunciabile. Un bagaglio utilizzato a piene mani durante la faticosa impresa della traduzione dell'*Iliade*, varata in maniera sistematica nel 1810 e portata a compimento nel 1825 con l'uscita della quarta edizione⁴, realizzazione definitiva dell'«opera più rappresentativa di

² A.L. GIANNONE, *Vincenzo Monti nell'interpretazione di Luigi Russo*, in "Fatto cigno immortal". *Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, a cura di A. Romano e A. Colombo, Atti del Colloquio montiano (Lecce-Acaja di Vernole, 6-7 ottobre 2011), Vecchiarelli Editore, Manziana 2012, pp. 329-338 (a p. 333).

³ Ci riferiamo agli studi di Angelo Colombo, concernenti la traduzione montiana del poema eroico-cristiano *Tunisi*, opera del prelado magiaro János László Pyrker pubblicata nel 1820. Alla traduzione in sciolti degli episodi principali del poema tedesco attesero congiuntamente Monti e Andrea Maffei, dando alle stampe due edizioni milanesi nel 1825 e nel 1826. Cfr. A. COLOMBO, *Dalle "vaghe fantasie" al "patrio zelo"*. *Letteratura e politica negli ultimi anni di Vincenzo Monti*, Led, Milano 2016, pp. 83-99, 107-156 (si veda pure l'*Introduzione*, pp. 9-15).

⁴ La prima impressione vide la luce in tre volumi a Brescia nel 1810, per i tipi di Niccolò Bettoni. I volumi uscirono in momenti separati: il primo nell'aprile del

tutto il neoclassicismo napoleonico in Italia»⁵, per giunta eseguita da un letterato che sapeva poco di greco.

Fu proprio in prossimità dell'apertura del cantiere omerico che Monti pensò bene di rivolgersi per un intervento *ad adiuvandum* ad Andrea Mustoxidi, l'allievo greco nativo di Corfù conosciuto presso l'Ateneo pavese nel 1802 e apprezzato durante le conversazioni tenute negli intervalli delle sue lezioni di Eloquenza, com'era nel suo stile di «maestro ben attento ad intrattenere con i suoi allievi rapporti umanissimi e culturalmente sempre vivaci»⁶. Lezioni e rapporti rimasti memorabili per il diciassettenne corcirese (classe 1785 come Manzoni), che ne avrebbe conservato vivi ricordi anche a distanza di anni, con impressi nella mente gli affondi sulla civiltà classica, anzitutto, che l'illustre professore era solito fare in aula esortando i giovani allo studio degli scrittori antichi, per l'eredità passata in dote alla tradizione letteraria italiana. Tra i maestri del passato Omero incarnava per Monti l'autorità per eccellenza, l'ideale classico *ante litteram*. «Ai suoi occhi – scriveva Manara Valgimigli – Omero in espressione raccolta e compiuta era la bella antichità, la bella mitologia, la bella letteratura, la bella immaginazione, la bella eloquenza»⁷. Significava idolatrarne la figura all'insegna di un culto totalizzante. E per fare i conti con l'universo in esametri generato dalla fervida

1810 (canti I-VIII), il secondo nel settembre (canti IX-XVI), il terzo nel gennaio 1811 (canti XVII-XXIV), benché porti anch'esso la data del 1810. Nel 1820 ci sarebbe stata una terza edizione e poi nel 1825 una quarta, entrambe stampate in due volumi presso la milanese Società Tipografica de' Classici Italiani. Per una cronologia ragionata dell'opera, cfr. V. MONTI, *Iliade di Omero*, a cura di A. Romano, Mursia, Milano 2001, pp. 5-19.

⁵ Cfr. G. BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VII, *L'Ottocento*, Garzanti, Milano 1969, p. 71.

⁶ D. TONGIORGI, *L'eloquenza in cattedra. La cultura letteraria nell'Università di Pavia dalle riforme teresiane alla Repubblica Italiana (1769-1805)*, Cisalpino – Istituto Editoriale Universitario, Milano 1997, p. 182.

⁷ M. VALGIMIGLI, *Introduzione alla traduzione dell'Iliade*, in V. MONTI, *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, p. 5.

fantasia dell'aedo greco, Monti per la sua versione dell'*Iliade* volle chiamare a raccolta i migliori grecisti dell'epoca, che rispondevano ai nomi di Ennio Quirino Visconti, Luigi Lamberti, Urbano Lampredi e per l'appunto Andrea Mustoxidi. Naturalmente l'ingaggio di quest'ultimo trovava una logica spiegazione nella familiarità che possedeva con la lingua greca e nella dimestichezza acquisita con la filologia, che erano tali da renderlo veramente padrone di Omero⁸. Per parte sua Mustoxidi, accettando l'incarico, mostrava di aderire al programma letterario che il poeta ufficiale del Regno italico andava elaborando in quegli anni⁹, mosso comunque da una naturale affezione verso il maestro, segno di un discepolato vissuto e intensamente partecipato anche sotto il profilo umano.

Nel corso dell'apprendistato pavese (1803) Mustoxidi aveva soggiornato a Milano, epicentro del classicismo italiano e sede di un vivace circolo di letterati fedeli alla lezione di Monti¹⁰. Qui era

⁸ Avrebbe progettato più in là di scrivere una *Vita di Omero*, come confidò a Giambattista Passano in una lettera a lui indirizzata da Trieste il 29 aprile 1818: «Spero fra poco di potere approntare anche la vita d'Omero, giacché per quella di Sofocle, causa gli ostacoli che le ho esposto ne converrà attendere». Al progetto, però, non fu dato seguito. La lettera si conserva inedita presso la Biblioteca Universitaria di Genova, Fondo G.B. Passano, Autografi Mustoxidi Andrea.

⁹ Nell'estate del 1804 Mustoxidi era corso in difesa del «diletto maestro», che fu oggetto di contumelie da parte dal polemistà toscano (oriundo francese) Giovanni Salvatore De Coureil, il quale aveva stroncato sul «Nuovo giornale de' letterati» di Pisa la traduzione montiana del *Persio* e la stampa delle prolusioni accademiche. Si vedano a questo proposito le lettere che Mustoxidi scrisse a Monti da Firenze il 4 agosto e il 2 ottobre 1804 (sono le prime che recano in calce la firma del corcirese nell'*Epistolario* del Bertoldi): V. MONTI, *Epistolario*, raccolto ordinato e annotato da A. Bertoldi, Le Monnier, Firenze 1928-1931, vol. II, pp. 305, 311. Per la polemica con De Coureil, cui Monti rispose nelle lettere filologiche *Del cavallo alato di Arsinoe* (Sonzogno, Milano 1804), rinviamo ad A. COLOMBO, *Società letteraria e cultura politica nella formazione di Vincenzo Monti (1779-1807)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009, pp. 197-217.

¹⁰ Cfr. C. CHIANCONE, *Il circolo Paradisi e il Poligrafo*, in *Istituzioni e cultura in età napoleonica*, a cura di E. Brambilla, C. Capra, A. Scotti, FrancoAngeli, Milano 2008, pp. 232-250. Sul «Poligrafo» scrisse anche Mustoxidi, come testimoniano

avvenuto il suo ingresso nella repubblica delle lettere d'età napoleonica: aveva mantenuto i contatti col maestro e aveva stretto legami con Manzoni e con Foscolo. Poi si era spostato a Firenze (1804), entrando in consuetudine con Giovanni Fabbroni e Giovan Battista Niccolini. Avrebbe dato alle stampe in questo periodo il suo primo lavoro storico, *Notizie per servire alla storia corcirese dai tempi eroici fino al secolo XII* (Corfù, presso Dionisio Sarandopulo, 1804), lavoro che gli valse in patria il titolo di istoriografo ufficiale delle Isole Ionie, primo di una serie di scritti di carattere storico e biografico¹¹ propedeutici alla traduzione delle *Nove muse* di Erodoto, l'opera di tutta una vita¹². Dopo la laurea (1805) avrebbe incontrato a Padova Cesarotti, mentre a Venezia la conterranea Isabella Teotochi Albrizzi gli avrebbe aperto le porte del suo rinomato salotto. Sarebbe poi approdato a Parigi (1809), dove avrebbe ritrovato Manzoni e stretto amicizia con Fauriel, imbastendo relazioni intellettuali con i vertici dell'intellettualità francofona d'inizio secolo (Henry Grégoire,

gli articoli pubblicati in A. MUSTOXIDI, *Prose varie. Con aggiunta di alcuni versi*, Bettoni, Milano 1821, pp. 219-277.

¹¹ Si ricordino, almeno, le *Illustrazioni corciresi*, pubblicate a Milano presso il Destefanis nel 1811-1814 (2 voll.); la *Vita di Eschilo*, uscita nella miscellanea *Vite e ritratti di cento uomini illustri*, impressa a Padova presso il Bettoni nel 1815 (poi in A. MUSTOXIDI, *Prose varie*, cit., pp. 43-52); la *Vita di Anacreonte*, uscita nella raccolta *Le odi di Anacreonte recate dal greco in verso italiano*, trad. di D. Winspeare, presso la Tipografia di Alvisopoli di Venezia nel 1817 (pp. XXXV-LIII; poi in A. MUSTOXIDI, *Prose varie*, cit., pp. 3-40). Per un profilo bio-bibliografico di Mustoxidi, cfr. A. RINALDIN, *Mustoxidi Andrea, Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2012, LXXVII, p. 575; A. ROMANO, *Vincenzo Monti e Andrea Mustoxidi (con tre lettere inedite di Monti e una di Costanza Monti Perticari a Mustoxidi)*, in *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche. In memoria di Clemente Mazzotta*, a cura di C. Griggio e R. Rabboni, Fiorini, Verona 2010, pp. 360-370.

¹² Cfr. *Le Nove Muse di Erodoto Alicarnasseo, tradotte e illustrate da A. Mustoxidi corcirese*, Gio. Battista Sonzogno, vol. I, Milano 1820. Il secondo volume uscì nel 1822, sempre per i tipi di Sonzogno. Ne seguirono un terzo (Molina, Milano 1832), un quarto (*ibidem*, 1842), e infine un quinto ma pubblicato postumo (Bernardoni, Milano 1863).

Madame de Staël, Benjamin Constant). Esordì a questa altezza nel compito di assistenza all'*Iliade* montiana, come documenta l'*Epistolario* del poeta. Intervenne a sciogliere i primi dubbi traspositivi (marzo 1809)¹³, si tenne informato sugli sviluppi del lavoro domandandone continuamente all'artefice¹⁴, non esitò a segnalare in anteprima ai propri corrispondenti il valore letterario dell'impresa¹⁵. Poi dalla primavera del 1810 il suo impegno si fece più assiduo, passando dal semplice controllo del testo all'opera di revisione, in vista della seconda edizione dell'*Iliade* (1812). Monti, dal canto suo, a stampa ultimata ebbe parole di elogio verso coloro che lo avevano supportato in quella «temeraria e penosissima impresa»¹⁶. Scrisse a Visconti per professargli la sua riconoscenza, ma non mancò di aggiungere la seguente precisazione: «senza Lamberti e Mustoxidi e Lampredi mi sarei bene astenuto dal render pubblico un siffatto lavoro intrapreso da molto tempo per mio privato studio e piacere, e poi proseguito per eccitamento di chi per certo non poteva né ingannarsi in questa materia, né mal consigliarmi»¹⁷. Lodi, dunque,

¹³ «Vi ricorderete che Foscolo si fa scrupolo di usare nella sua traduzione dell'*Iliade* la parola *Greci*, e crede con Cesarotti di cui accenna in una nota l'opinione, ch'essa sia di recente epoca; ma se avrete la pazienza di consultare la pag. 324 del tom. XI del Tesoro di Gronovio la troverete usata da Sofocle, Callimaco, Apollodoro, Licofrone ed altri». Lettera di Mustoxidi a Monti, Parigi 2 marzo 1809, in V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. III, p. 249.

¹⁴ «Vi prego di dirmi se la stampa è inoltrata, e se il lavoro dell'ottavo è compiuto. Qui son tutti impazienti di vederlo, e gli stessi partigiani di Cesarotti non ardiscon parlare». Lettera di Mustoxidi a Monti, Venezia 26 dicembre 1809, *ivi*, p. 309.

¹⁵ «Mi domandi se Monti scriva alcuna cosa. Si occupa dell'unica e vera traduzione dell'*Iliade*, e già Bettoni stampa tre edizioni in un punto di questo lavoro il più bello nel suo genere». Lettera di Mustoxidi a Giuseppe Landi, Venezia 27/15 dicembre 1809. La lettera è inedita e con altre quattro vergate da Mustoxidi per destinatari diversi si conserva presso la Biblioteca Universitaria di Genova, Fondo G. B. Passano, Autografi Mustoxidi Andrea.

¹⁶ Monti a Ennio Quirino Visconti, Ferrara 18 maggio 1810, in V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. III, p. 354.

¹⁷ *Ibidem*.

cumulative, sebbene la distinzione del revisore più costante e meticoloso spettasse soprattutto a Mustoxidi. Il supporto offerto dal letterato ellenico, infatti, salvo una breve interruzione durata pochi mesi¹⁸, si sarebbe prolungata ininterrottamente almeno fino al 1817, esplicitandosi tramite suggerimenti confidenziali e dotte osservazioni scritte (Tommaseo le giudicò un «saggio memorabile di critica minuta, ma diritta e sottile»¹⁹). Monti stesso, quando non cedeva ai condizionamenti imposti dalle ragioni del pubblico ossequio da corrispondere, di necessità, al più blasonato dei suoi collaboratori (Visconti, cui concesse una posizione rilevata nell'*Avvertimento* alla seconda edizione dell'*Iliade*²⁰), non aveva difficoltà a riconoscere la specificità del contributo dell'allievo corcirese. Per averne una riprova basti leggere quanto scriveva al medesimo Mustoxidi da Venezia, presumibilmente nel 1811, nell'atto di rivedere la prima impressione dell'*Iliade*:

Ho messo tutte a profitto le vostre osservazioni. Esse concordano perfettamente con quelle di Visconti rispetto al modo di scrivere quei nomi greci; molti dei quali sono rimasti storpiati nella stampa per essermi ciecamente fidato del professor Bianchi di Brescia,

¹⁸ La collaborazione dovette interrompersi dal maggio al dicembre 1811, periodo della rottura tra Mustoxidi e Monti per il fallito progetto di matrimonio tra il corcirese e la figlia del poeta Costanza. A buon diritto Mustoxidi avrebbe attribuito la responsabilità della separazione a Teresa Pikler, madre della promessa sposa. Di riflesso, l'inasprimento dei rapporti con le donne di casa Monti non tardò a coinvolgere il capofamiglia. Sulla vicenda, cfr. A. ROMANO, *Vincenzo Monti e Andrea Mustoxidi*, cit., pp. 384-397.

¹⁹ Cfr. N. TOMMASEO, *Andrea Mustoxidi*, in «Archivio storico italiano», n.s., XII, parte seconda, 1860, p. 46.

²⁰ Scriveva Monti: «L'illustre signor cavaliere Luigi Lamberti, le cui peregrine osservazioni sopra l'*Iliade* vedranno in breve la luce, e l'esimio corcirese signor Mustoxidi e più altri, mi sono stati in ciò [nella revisione] liberali di utili schiarimenti. Ma sopra tutti mi ha soccorso il maggior luminaire dell'italiana dottrina, il signor cavaliere Ennio Quirino Visconti, uomo di quel sovrano sapere che a tutti è palese nella cognizione dei classici antichi». Se ne discute in A.M. BALBI, *La traduzione montiana dell'Iliade*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962, p. 70.

a cui ne aveva fidata la correzione. Ho anche emendato tutte le parole e tutti i versi che a voi non sono piaciuti, e sui quali la critica di Visconti ha taciuto. Tutto in somma che da voi mi viene, è prezioso, e mi tocca l'anima²¹.

Sono parole che testimoniano una fiducia incondizionata nei riguardi del discepolo greco, che in virtù della vasta dottrina posseduta non si era fatto scrupolo di suggerire a Monti aspetti pratici di vita e di costume del mondo antico, né a raccomandargli l'osservanza dello spirito e della *facies* dell'originale, al fine di contenere l'esuberanza del poeta che sfociava spesso in soluzioni sovrabbondanti suscettibili di opportuni sfrondamenti²². Monti, come osservava giustamente Barbarisi, mirava più che altro «allo splendore e alla delicatezza dell'espressione»²³. Non gli bastava ricalcare fedelmente lo stile di Omero, ma puntava piuttosto a una lingua di sublime dignità, senza perdere di vista l'originale. In tale sfera di libertà artistica alla filologia era dunque riservato un compito secondario, semmai di puntualizzazione di aspetti tecnici ed esteriori ma non di concorrere alla creazione poetica. Del resto, la scarsa conoscenza del greco impediva a Monti di cogliere «le risonanze più profonde di ogni parola»²⁴; al contrario di chi, viceversa, a dire sempre di Barbarisi, «disponeva di tutti i mezzi

²¹ V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. III, p. 424. Bertoldi la fa risalire a un'ipotesica data Milano 1811.

²² Per gli interventi di Mustoxidi, cfr. A. MUSTOXIDI, *Lettera ed Osservazioni sull'Iliade volgarizzata dal Cavaliere Vincenzo Monti*, in ID., *Prose varie*, cit., pp. 175-210. Le osservazioni si limitano ai primi tre canti dell'*Iliade* e sono le uniche che ci sono rimaste. Monti accarezzò l'idea di pubblicarle congiuntamente a quelle di Visconti tra il 1816 e il 1820, senza però riuscirci. La lettera di accompagnamento a lui diretta è un manifesto della teoria del tradurre, del gusto letterario, dell'approccio ermeneutico dell'erudito corcirese. Più in generale, sulla genesi e gli sviluppi dell'impresa plurale di traduzione dell'*Iliade*, rinviamo agli studi datati ma ancora utili di I. DE LUCA, *Osservazioni sulla Iliade del Monti di Ennio Quirino Visconti e Andrea Mustoxidi*, Sansoni, Firenze 1961 e A. M. BALBI, *La traduzione montiana dell'Iliade*, cit.

²³ G. BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, cit., p. 75.

²⁴ Ivi, p. 74.

necessari per collocarsi al centro di un sistema linguistico diverso e trasferirsi nel mondo culturale che in quel sistema si esprime»²⁵, com'era il caso di Mustoxidi. Non sempre, perciò, Monti si giovò delle sollecitazioni di carattere filologico venutegli dall'allievo. Le ragioni della poesia restavano per lui prioritarie, avocando a sé la piena responsabilità della realizzazione poetica.

Il prodotto finale fu quel «poema epico moderno»²⁶ che ancora oggi celebriamo come esempio di attualizzazione dei valori dell'*epos* antico nella stagione del Neoclassicismo italiano, la cui prerogativa è quella di «farsi leggere come libro d'autore senza mai far dimenticare che si tratta della trasposizione del libro di un altro autore»²⁷. Com'era del resto tipico del genere della traduzione sette-ottocentesca, che a differenza dell'analoga produzione d'età umanistico-rinascimentale prescindeva dal debito di fedeltà verso i simulacri della tradizione antica. Lo scopo era semmai quello di rivisitare i modelli classici senza intaccarne l'esemplarità, adattandoli al rinnovamento di gusto generato dalle poetiche in auge²⁸. Proposito di cui l'*Iliade* montiana è documento tangibile, come lo era già agli occhi di un contemporaneo acuto come Mustoxidi, che in questi termini ne celebrò il valore nella missiva di accompagnamento al fascicolo di annotazioni indirizzata a Monti:

Questa vostra versione, a parer mio, si rende commendevole per

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. M. SANTAGATA, *Ettore e Andromaca (Vincenzo Monti, Iliade di Omero VI, 523-653)*, in ID., *La letteratura nel secolo delle innovazioni. Da Monti a D'Annunzio*, Laterza, Bari 2009, p. 7.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Sulle teorie e le forme del tradurre in Italia sia in prosa sia in versi, tra Neoclassicismo e Romanticismo, rinviamo a *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di G. Coluccia e B. Stasi, presentazione di G. A. Camerino, Atti del Convegno internazionale di Lecce-Castro (15-18 giugno 2005), Congedo, Galatina 2006, 2 voll.; *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, Atti del Convegno internazionale di Lecce (2-4 ottobre 2008), a cura di A. Carrozzini, premessa di G. A. Camerino, Congedo, Galatina 2010.

l'abbondanza, l'insinuazione, la schiettezza, l'elezione dei numeri e delle locuzioni per cui fiorisce, e per tutto lo stile felicemente pieghevole, e quasi derivato da nativa vena che s'alza e s'inchina con quel d'Omero. Fedele senz'esser timido, e fuggendo quegli ornamenti moderni e quegli arbitrij dai quali non volle scansarsi lo stesso Pope, voi vi siete mantenuto in un difficile mezzo, cioè fra l'obbligo di descrivere costumi ed usanze di secoli lontani, e quello di piacere ai presenti. Prescelto da voi un metro che risponde, per quanto meglio gliel può consentire la sua brevità, alla maestà dell'antico eroico, né è costretto dalla tirannica rima a togliere ed aggiungere ornamenti all'originale, avete colla artificiosa distribuzione delle pause, colla varietà e coll'armonia di esso, conservato così splendido e nobile modo di poetare, che non rimane inferiore ad Omero, se non in quanto tutte le lingue, non esclusa la bellissima vostra, serve sono e seconde alla regina d'ogni altra. Ora tali pregi fan sì che la vostra versione abbia facilmente la palma non solo fra le rimanenti dell'Iliade, ma fra quante mai dal latino e dal greco ne sono derivate²⁹.

Insomma, stando alle parole di Mustoxidi la versione di Monti era da ritenersi «commendevole» per abbondanza di locuzioni, per varietà di stile, per la generale concordia tra leggiadria e fedeltà: meritava perciò la palma tra tutti gli esperimenti condotti sino a quel momento. Eppure il corcirese era consapevole che il lavoro restava «pur vulnerabile» in qualche «picciola parte»³⁰. Da qui la decisione di far proprie «le sottigliezze, l'invidia di un grammatico», di correggere il testo «armato d'intolleranza», di chiudere «l'animo e gli orecchi all'incantesimo dello stile». Soltanto così sarebbe riuscito ad applicare il proprio «smeriglio critico» alla «gemma» del maestro, correndo anche il rischio «non solo di sminuirla, ma di spezzarla»³¹. Sarebbe rimasta intatta, alla fine, la grandezza dell'*Iliade* di Monti, quale

²⁹ A. MUSTOXIDI, *Lettera ed Osservazioni sull'Iliade*, cit., pp. 175-176.

³⁰ *Ivi*, p. 177.

³¹ *Ibidem*.

esempio perfettamente riuscito di conciliazione tra forme antiche e gusti dell'età presente. Un successo che non restava circoscritto al solo ambito della poesia e della letteratura, ma intercettava anche istanze più generali, di carattere civile e culturale, com'era nel programma di Monti sin dai tempi delle sue lezioni pavesi, incentrate come scrive Tongiorgi su un «percorso coerente che congiungeva idealmente l'opera omerica e la filosofia socratica alla grande epica di Virgilio (“divino compatriotta nostro”) e quindi a Dante, “creatore dell'idioma italiano” e padre della letteratura nazionale»³². Come poteva tranquillamente testimoniare Mustoxidi, che di quei momenti accademici era stato uno spettatore primario:

Bello perciò ed invidiabil dono avete ora fatto alla vostra patria colla versione dell'Iliade, che si può riguardare qual prezioso anello che unisce la letteratura italiana alla greca. E coll'opporre l'evidenza e l'ingenuità omerica al fantastico ed al contorto, di cui certi moderni sembrano compiacersi, e col tentare di correggere la più severa delle arti dai vizj che la deturpano rivocandola ai suoi principj, vi rendete adesso degno di lode non minore di quella che già vi fu tribuita, quando tolti i giovani intelletti dallo studio delle nude e sonanti parole, gli confortaste coll'esempio vostro all'imitazione di Dante. Per simile guisa nella letteraria repubblica non altrimenti avete operato, di quello che nella civile facesse chiunque, dopo essersi per le proprie azioni reso benemerito, liberasse dall'esilio il primo dei cittadini, e vi chiamasse il più egregio degli stranieri, inducendolo a rivolgere le sue virtù e le sue dovizie all'utilità della novella patria³³.

Ma l'assistenza offerta dall'erudito greco e il contributo da lui prestato alla traduzione dell'*Iliade* ci sfuggono nelle loro esatte proporzioni. Le osservazioni da lui pubblicate, infatti, limitate ai

³² Cfr. V. MONTI, *Lezioni di eloquenza e Prolusioni accademiche*, cit., p. 25.

³³ Cfr. A. MUSTOXIDI, *Lettera ed Osservazioni sull'Iliade*, in *Id.*, *Prose varie*, cit., p. 178.

soli primi tre libri del poema omerico, sono lontane dal rappresentare l'apporto complessivo al volgarizzamento, trattandosi piuttosto delle ultime rifiniture di un lavoro editoriale che egli dovette svolgere, in parte anche oralmente, con lo scrupolo del revisore e a tratti anche del censore. Fu un lavoro sicuramente sostanzioso che gli procurò a stretto giro anche una seconda convocazione da parte di Monti, questa volta per l'imponente lavoro lessicografico della *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* (Imperiale Regia Stamperia, Milano 1817-1824, 1826). «Ho desiderato d'aver al fianco l'aiuto del mio Mustoxidi» – avrebbe confessato Monti – per «il grande amore che gli porto»³⁴. In effetti Mustoxidi era sensibile ai problemi della lingua, più volte al centro delle sue attenzioni durante le tappe della carriera in Italia³⁵. La sua posizione, peraltro, era tutt'altro che conforme all'intransigenza puristica di padre Cesari. Scrivendo e traducendo nell'idioma di Dante ebbe a cuore il candore originario dell'italiana favella, che andava a suo dire preservata dalle incombenti minacce d'imbarbarimento. Ad esempio, a margine di alcune considerazioni sul volgare quattrocentesco di Boiardo, giudicato «vergine» ed «erede delle avite facoltà», a proposito della lingua italiana contemporanea constatò con rammarico che «tanta straniera licenza vigorosamente e insidiosamente l'assale», spronando di conseguenza coloro che si adoperavano per tutelarla a perseverare nell'intento, poiché – scriveva – «ella difendere non può omai il bel suo candore senza l'estrema vigilanza e l'ardente amore di quei pochi, alle cui cure pietose è stata dalla patria e dalle muse raccomandata»³⁶. Era un esplicito riferimento a Monti, indubbiamente, visto che in quegli anni era alle prese con la sua *Proposta* di chiaro segno anticruscante. L'alfonsinese ingaggiò, infatti, una vivace polemica con gli

³⁴ Lettera a Mustoxidi, Caraverio in Brianza 9 ottobre 1817. Cfr. V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 415.

³⁵ Si veda, ad esempio, A. MUSTOXIDI, *Alcune considerazioni sulla presente lingua de' Greci*, in «Antologia», XVII, 51 (marzo 1825), pp. 44-73.

³⁶ A. MUSTOXIDI, *Le Nove Muse di Erodoto Alicarnaseo*, cit., vol. I, p. XI.

accademici “infarinati” e soprattutto con Antonio Cesari. Aveva letto e postillato l’esemplare del Vocabolario della Crusca riedito in sette volumi dal prelado veronese (la cosiddetta *Crusca veronese*, 1806-1811) e gli spunti che ne aveva ricavato erano confluiti variamente nell’edificio della *Proposta*³⁷. Stando alle sue stesse dichiarazioni, l’esperimento sarebbe nato per soddisfare un debito verso il nuovo governo austriaco e per distinguere (e preservare) il «volgare illustre» dal «volgare plebeo»³⁸.

La collaborazione di Mustoxidi si colloca in una fase successiva all’uscita del primo tomo dell’opera (1817). Lo rivela una delle due lettere che il corcirese scrisse a Monti da Trieste per ringraziarlo del dono ricevuto. Datata 31 maggio 1818, fu pubblicata in parte sullo «Spettatore italiano» di Milano³⁹. In essa si sprecano le lodi per i tre discorsi che compaiono nella prima parte del volume (a cura di Monti e del genero Perticari), che Mustoxidi giudica «le tre vere Grazie della lingua italiana», in quanto esempi felici di raggiunta concordia tra «grammatica e filosofia»⁴⁰ (in pratica un atto di omag-

³⁷ Riguardo alla *Proposta* e ai restanti scritti linguistici di Monti, cfr. A. DARDI, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana. Con introduzione e note*, Olschki, Firenze 1990; A. BRUNI, *Vocazione linguistica di Vincenzo Monti*, in «Quaderni alfonsinesì», 15 (2001), pp. 14-18; M. M. LOMBARDI, *Vincenzo Monti. Postille alla Crusca ‘veronese’*, Accademia della Crusca, Firenze 2005; Id., *Le postille di Vincenzo Monti alla Crusca ‘veronese’ e gli studi filologici sul «Convito» di Dante*, in «Studi di Filologia italiana», LXI (2003), pp. 111-133 (specialmente le pp. 113-116); C. BONSI, «La lingua è università di parole». *La ‘Proposta’ di Vincenzo Monti*, Esedra, Padova 2018.

³⁸ Si veda la lettera a Mustoxidi, già citata, del 9 ottobre 1817 in V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 415.

³⁹ La lettera fu stampata nel XV numero (XCIX dell’intera serie) dello «Spettatore italiano», edito da Stella e Compagni a Milano nel 1818. Non riportata nell’epistolario montiano curato da Bertoldi, essa si legge integralmente in A. MUSTOXIDI, *Prose varie*, cit., pp. 265-267. La data del 31 maggio 1818 ricorre in una nota dell’editore, ma non è improbabile che si trattasse del 31 marzo, avendo la missiva di Monti a Mustoxidi del 16 aprile 1818 (di cui a seguire discorriamo nel testo) tutti i segni della responsiva.

⁴⁰ Ivi, p. 265.

gio al «codice della critica» più volte chiamato in causa da Monti nelle pagine della *Proposta*⁴¹). Mustoxidi ammette di aver guadagnato da quella lettura «ammaestramento e diletto», elogiando altresì lo scritto di Peticari quale documento di «eleganza, forza di argomenti, erudizione, urbanità, critica»⁴², e chiude la sua missiva con un suggerimento che reca tutti i segni dell'adempimento collaborativo:

In una sola cosa però ardisco non essere del vostro parere, cioè nel paragone che fate fra gli Ateniesi ed i Fiorentini, perché questi sono e furono sempre tenaci nel difendere l'esclusiva lor preminenza, e quelli, conforme asserisce Senofonte, dovettero il perfezionamento del lor dialetto all'aver ascoltato ogni sorta di idioma, e preso dall'uno questa, dall'altro quell'espressione, per modo che mentre i rimanenti popoli della Grecia conservarono scrupolosamente la lor lingua particolare, gli Ateniesi fecero una felice mescolanza di quanto trovarono di più perfetto fra i Greci non solo, ma anche fra' Barbari. Il qual passo ch'io non posso copiarvi, perché e mi manca il libro, e vi scrivo in grandissima fretta, sta nel secondo capitolo del trattatello sulla Repubblica d'Atene, e potrà essere da voi come splendidissimo esempio, opportunamente citato⁴³.

Monti apprezzò molto la precisazione, tant'è vero che nella lettera datata 16 aprile 1818, dopo aver ringraziato l'amico per aver «abbondato di cortesia» nel suo giudizio sul primo esemplare della *Proposta* («vince gli altri tutti per quella vostra mirabile soavità di

⁴¹ Cfr. A. DARDI, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana*, cit., p. 473. Vedi anche V. MONTI, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Imperial Regia Stamperia, Milano 1817-1826, vol. III, parte I, pp. 262-263 («grideremo col codice della Critica, che va innanzi a tutti, e si gabba di tutte le bestialità de' copisti»); vol. III, parte II, p. CXLIV («che bisogno v'è egli del codice vaticano quando parla quello della ragione?»); vol. III, parte II, p. CCX («cosa da stolti il fidarsi de' Testi a penna o stampati, trascurando l'eterno Codice della Critica»).

⁴² A. MUSTOXIDI, *Prose varie*, cit., p. 266.

⁴³ Ivi, pp. 266-267.

eloquenza e di sentimento, con cui sapete condire le vostre idee»), si dichiarò pronto a tenere nella giusta considerazione il passo di Senofonte segnalatogli, ascrivendone tutto il merito al suo «non più piccolo ma sommo Plutarco»⁴⁴. Poco dopo il corcirese si sarebbe applicato con più scrupolo ai materiali lessicografici somministratigli da Monti. Da Venezia, il 9 giugno 1818, ricevuto il secondo tomo della *Proposta*, scrive all'autore per accusarne ricevuta e per sottoporre alla sua attenzione alcuni passaggi ritenuti suscettibili di approfondimenti⁴⁵. Egli non si limitò a formulare osservazioni circa i ragionamenti linguistici con cui Monti aveva dimostrato l'infondatezza di argomentazione e la deriva arcaizzante dei compilatori del dizionario, ma elencò e discusse con grande dottrina una lista di termini del «Frullone» (com'era ironicamente appellato il Vocabolario della Crusca) sfuggiti alla «critica falce»⁴⁶ del maestro. Termini che gli erano parsi degni di considerazione, trattandosi di parole in cui «la definizione o è inesatta, o troppo vaga e generica, o il significato primitivo e naturale vien dopo il figurato»⁴⁷. Era inevitabile che Monti ne rimanesse soddisfatto. Scrivendo a Mustoxidi il 24 giugno 1818⁴⁸, oltre a complimentarsi per le «sensatissime [...] considerazioni sugli errori di Messer Frullone» a lui sfuggiti, tenne ad esempio a riconoscergli la vittoria nella 'disputa' ingaggiata con Visconti e Giordani a proposito della corretta interpretazione del vocabolo *Teofrasto* (cioè «che esso significar voglia – aveva scritto Mustoxidi – *uomo predetto da Dio*, e non *divinamente parlante*»⁴⁹), che vide il corcirese schierato in difesa di Cicerone a sostegno della seconda accezione. Anche per questa ragione, piuttosto che ap-

⁴⁴ Cfr. V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. V, p. 40.

⁴⁵ La lettera si legge in A. MUSTOXIDI, *Prose varie*, cit., pp. 267-273.

⁴⁶ Ivi, p. 270.

⁴⁷ *Ibidem*. Ne forniamo di seguito l'elenco: *Abisso*, *Academia*, *Aguglia*, *Alpe*, *Anfiteatro*, *Alcione*, *Ambrosia*, *Anagrammatismo*, *Caduceo*, *Cambellotto-Ciambellotto*, *Crisi*, *Concione*, *Epigramma*.

⁴⁸ Cfr. V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. V, pp. 73-74.

⁴⁹ A. MUSTOXIDI, *Prose varie*, cit., p. 268.

propriarsi delle sue dotte osservazioni limitandosi a riversarle nella *Proposta*, Monti fu dell'avviso che sarebbe stato meglio testimoniare pubblicamente l'impegno del corcirese, allegando in appendice le due lettere (del 31 maggio 1818 e del 9 giugno dello stesso anno) a lui dirette. Avrebbero rappresentato a suo dire «il più caro di tutti i gioielli, che orneranno il secondo volume della mia *Proposta*»⁵⁰, a riprova dell'inveramento del vaticinio che ebbe modo di fargli a Pavia, accortosi del precoce ingegno del giovane allievo greco, cui predisse un futuro radioso da «splendidissimo lume dell'italiana e greca letteratura»⁵¹.

Pur tuttavia il promesso inserimento non ci fu. Ignoriamo le ragioni per cui né all'interno del secondo volume della *Proposta* (1820) né nelle uscite successive (1821, 1824) comparvero le due lettere di Mustoxidi contenenti le osservazioni, come pure altri documenti di amici-aiutanti annunciati come prossimi alla stampa⁵². Più che azzardare ipotesi, che di fatto esulerebbero dall'orizzonte del presente contributo, quello che giova maggiormente evidenziare, alla luce di quanto è stato detto sin qui, è che al trentenne Mustoxidi si accredita già a quell'altezza un ruolo di primo piano nello scenario culturale italiano degli anni a cavallo tra età napoleonica e Restaurazione. Un ruolo d'interprete dell'antico proteso verso il moderno, come meglio apparirà nel corso del suo secondo soggiorno fiorentino dei primi anni Venti, allorquando si affiliò al Gabinetto di lettura presieduto da Giovan Pietro Vieusseux, entrando a pieno titolo nella cerchia dei suoi sodali. Nella città granducale Mustoxidi frequentò Palazzo Buondelmonti, fu aggregato al circolo liberal-moderato dell'«Antologia», condivise con Vieusseux la stagione del fervore

⁵⁰ Cfr. V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. V, p. 73.

⁵¹ Ivi, p. 74.

⁵² Sarebbero dovuti confluire, ad esempio, nella parte prima del volume terzo della *Proposta* (1821) uno scritto di Giordani e un articolo polemico di Mustoxidi medesimo, «in risposta a certe impertinenze del gran campione del Rigoli» (Giovanni Rosini). Ivi, p. 256 (lettera di Monti ad Alessandro Mortara, Milano 25 giugno 1820).

civile e culturale sprigionato dai moti rivoluzionari italiani e greci del 1821. Lo documentano le lettere del fitto carteggio che i due intrattennero per quasi un quarto di secolo (dal 1825 al 1849), la cui scrittura presenta svariati passaggi riferiti a episodi, figure, momenti cardine dello scenario storico e letterario coevo⁵³. Nelle medesime carte trovano pure luogo frequenti dimostrazioni di affetto e di benevolenza che i due corrispondenti si scambiavano reciprocamente, segno di un'amicizia sincera che si nutriva di sentimenti corrisposti di stima e di fiducia. A riprova dei quali riteniamo giusto soffermarci su un passaggio epistolare che assume pieno valore nell'economia del discorso che stiamo sviluppando, quello cioè riguardante il fecondo rapporto di discepolato di Mustoxidi con Monti. C'è una lettera scritta da Mustoxidi a Vieusseux da Venezia il 26 luglio 1826⁵⁴, nella quale il corcirese fa conoscere all'interlocutore in anteprima un sonetto inedito composto da Monti e a lui dedicato (*Al cav. Andrea Mustoxidi*). Il sonetto risale probabilmente al 1822 e con un gruppo di altri tre componimenti ispirati allo stesso argomento (l'attualità degli eventi della rivoluzione greca) rappresentava il sentito omaggio del poeta romagnolo alla moda filellenica del tempo⁵⁵. È sufficiente qui riprodurne la prima quartina, a testimoniare l'atmosfera di calda, tenera, imperturbabile armonia che l'anziano poeta volle ricreare nei propri versi pensando al fedele compagno di sempre. Il quale, colto quasi da imbarazzo ma non facendo mistero della propria commozione, agli occhi dell'interlocutore (Vieusseux) motivava le affabili note del venerato maestro ascrivendole «alla fantastica licenza dell'arte sua»:

⁵³ Sul carteggio Mustoxidi-Vieusseux, mi sia consentito rinviare ad A. SCARDICCHIO, «Le vostre lettere mi riescono sempre care...». *Spigolature del carteggio inedito Mustoxidi-Vieusseux (con appendice di quattro lettere)*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. 93 (ottobre 2016), pp. 133-165.

⁵⁴ Ivi, pp. 155-159.

⁵⁵ Ne ha scritto con dovizia di particolari, alla luce delle varie implicazioni letterarie e politiche (cui rimandiamo per gli approfondimenti del caso), A. COLOMBO, *Dalle «vaghe fantasie» al «patrio zelo»*, cit., pp. 58-59, con appendice filologica alle pp. 76-78.

Te che figlio nomai quando il felice
 tuo divo ingegno i primi fior mettea,
 (E più figlio che amico ancor ti dice
 il cor fedele alla sua prima idea) [...]»⁵⁶.

All'indomani della morte di Monti (13 ottobre 1828), sull'onda emotiva del triste avvenimento Mustoxidi si affrettò a promuovere, insieme con altri amici devoti del poeta, una petizione per innalzargli un monumento a Milano, segno di «solenne e durevole testimonianza di onore»⁵⁷. Ebbe parole di fuoco all'indirizzo di Paride Zajotti per aver strumentalizzato il nome di Monti nel necrologio pubblicato sulla «Biblioteca italiana»⁵⁸. Prossimo al definitivo rientro in Grecia (1829), scrivendo a Vieuxseux dopo averlo fatto con Bellotti⁵⁹, Mustoxidi si scagliò contro la vile versione commemorativa di Zajotti, lontana anni luce dall'onesto tributo vergato invece da Tommaseo per l'«Antologia»⁶⁰. Non ebbe, infine, tentennamenti quando Teresa

⁵⁶ Cfr. A. SCARDICCHIO, «*Le vostre lettere mi riescono sempre care...*», cit., p. 157.

⁵⁷ Cfr. A. MUSTOXIDI, *Monumento a Vincenzo Monti*, in «Antologia», XXXII, 96 (dicembre 1828), p. 112. L'appello pubblico è datato Milano 26 novembre 1828. L'iniziativa fu condivisa da Giuseppe Longhi, Antonio Papadopoli e Felice Bellotti, firmatari con Mustoxidi dell'appello.

⁵⁸ Cfr. P. ZAJOTTI, *Vincenzo Monti*, in «Biblioteca italiana», XIII, 52 (ottobre 1828), pp. 109-143 (poi in volume col titolo *Notizie sulla vita e l'ingegno di Vincenzo Monti*, Niccolò Bettoni, Milano 1829).

⁵⁹ «Perché farlo parere mentitore, ed oscurare l'epoca della sua maggior luce poetica?». Lettera a Felice Bellotti, Venezia 16 dicembre 1828. Insieme con altre 52 missive di Mustoxidi allo stesso destinatario, la lettera si conserva autografa presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, *Fondo Bellotti*, L123 sup., f. 526.

⁶⁰ Cfr. K. Y. X. [Niccolò Tommaseo], *Vincenzo Monti*, in «Antologia», XXXII, 94 (ottobre 1828), pp. 163-200. La lettera al Vieuxseux risale probabilmente al febbraio 1829 (cfr. A. SCARDICCHIO, «*Le vostre lettere mi riescono sempre care...*» cit., p. 150n). Ne riportiamo uno stralcio: «Non ho mai avuto gli esemplari che mi avete promesso dell'articolo del Tommaseo, ma qual differenza fra quest'articolo e quello del Zajotti! Nel primo si vede un ingegno nutrito da buoni e solidi studj, che s'alza colle proprie ali, e che può errare talora in qualche giudizio ma questo giudizio emana sempre da un animo libero, candido, amante del bello e dell'onesto. Il secondo ha fatto la fama del Monti strumento dei suoi propri fini, e senza

Pikler gli chiese aiuto per recuperare gli autografi del marito rimasti nei cassetti dei maggiori letterati d'Italia⁶¹. Depositario, insomma, dell'eredità morale, civile e letteraria di Monti, Mustoxidi non sarebbe mai venuto meno ai suoi doveri di discepolo grato e riconoscente, usufruttuario di un sodalizio intellettuale tra i più fecondi che la storia letteraria dell'Ottocento abbia conosciuto tra un italiano e un greco. I cui esiti per intensità, costanza e qualità, superano di gran lunga quelli raggiunti da Foscolo con Andrea Kalvos, da Cesarotti con Mario Pieri, da Leopardi con Antonio Papadopoli.

curarsi dell'immutabile ed eterna sentenza dell'opinione pubblica, ha avvilito il nome dell'estinto con lodi che son vituperj, travisandone il carattere, e servendo a meschine passioni in un istante in cui la morte lo ha reso sacro e maggiore dei potenti, e dei re innanzi ai quali Zajotti lo trascina».

⁶¹ Si legge nella stessa lettera a Bellotti citata prima (Venezia, 16 dicembre 1828): «Ed a proposito di queste lettere riveriscimi la signora Teresa, e dille che ne ho raccolto da circa un centinaio, e copiate che siano gliele farò tenere».

Giovanni Albertocchi

L'«ETERNO FEMMININO» IN ALCUNI DIARI
DI ESILIATI ITALIANI IN SPAGNA
DOPO I MOTI RISORGIMENTALI DEL 1820-21

A sud, nel napoletano, come a nord, nel regno di Sardegna, i primi moti risorgimentali ebbero breve durata. Gli insorti miravano ad un rinnovamento delle vecchie monarchie che erano uscite rafforzate dal congresso di Vienna, attraverso l'applicazione della Costituzione di Cadice del 1812, chiamata familiarmente la "*Pepa*"¹, che proclamava, tra le altre cose, il principio, assai appetibile per i patrioti italiani, della sovranità nazionale. I Borboni ed i Savoia si opposero alle loro istanze e repressero con fermezza i moti, provocando la dispersione di coloro che vi avevano partecipato e che si trovarono, per evitare le rappresaglie, nelle tristi circostanze di abbandonare l'Italia. Molti di loro ripararono in Spagna, una sorta di 'terra promessa' ove le aspirazioni liberali sembravano garanti-

¹ Dato che fu promulgata il 19 marzo, festa di San Giuseppe, in spagnolo *José*, con diminutivo in "*Pepe*" (femminile: "*Pepa*").

te dalla costituzione gaditana che era stata ripristinata nel 1820 e che il sovrano Fernando VII era stato costretto, suo malgrado, a promulgare dopo il *pronunciamiento* di Rafael de Riego. Come ha sottolineato lo storico Alberto Gil Novales «*la intimididad hispano-italiana*» esisteva da tempo, «*pero es con la revolución de 1820 cuando los destinos de Italia y de España se asocian fuertemente, y casi se funden*»². Ne consegue che «non è retorica dire –scrive Salvatore Candido – che i fatti di Spagna del “*trienio*”, come viene chiamato in Spagna la breve esperienza costituzionale, appartengono anche alla storia d’Italia»³. Gli studi più recenti di Agostino Bistarelli e di Chiara M. Pulvirenti⁴ considerano l’esilio come un passaggio, seppur doloroso, nella costruzione dell’identità nazionale e quindi un fattore imprescindibile dell’unificazione del paese. In questi termini, pur velati da senili nostalgie e da amarezze, si sarebbero espressi dopo il rientro in Italia gli esuli Giuseppe Sorisio e Giuseppe Avezzana nei periodici raduni conviviali dei reduci, durante i quali rivendicavano con orgoglio il ruolo dei “ventunisti”⁵ nell’aver gettato «i semi dell’italiano risorgimento».

Lo studioso Agostino Bistarelli ha stabilito il numero (ottocentocinquanta) e le generalità di tutti coloro che si rifugiarono in Spagna⁶, dei quali più della metà di origine militare, tra ufficiali,

² A. GIL NOVALES, *Consideraciones sobre el liberalismo español*, in «Rivista Storica italiana», CVIII (1-2), p. 897.

³ S. CANDIDO, *Il “trienio liberal” della Spagna degli anni 1820-1823 nelle ricerche ed interpretazione di Alberto Gil Novales*, in «Rassegna storica del Risorgimento», LXXX (2), 1993, p. 233.

⁴ C.M. PULVIRENTI, *Risorgimento cosmopolita. Esuli in Spagna tra rivoluzione e controrivoluzione 1833-1839*, Franco Angeli Storia, Milano 2017. Vedi anche: M. ISABELLA, *Risorgimento in esilio. L’internazionale liberale e l’età delle rivoluzioni*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.

⁵ Così Giuseppe Sorisio, nel manoscritto delle sue *Memorie*, conservato nella biblioteca del Museo Nazionale del Risorgimento di Torino, designa coloro che avevano partecipato ai moti del 1821.

⁶ Nell’articolo *Vivere il mito Spagnolo. II* (in «*Trienio*», XXXIII, 1999, pp. 65-90) Bistarelli che ha lavorato «sia su fonti d’archivio, italiane e spagnole, che sul materiale edito (saggi e memorie), cercando incroci e riscontri diretti [...]» li

sottoufficiali e truppa. Tra i civili una forte presenza di studenti, con un gruppo consistente di Pavia, dove, è bene non dimenticare, avevano esercitato la docenza Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Francesco Lomonaco e Giandomenico Romagnosi. Presenti anche le professioni liberali, soprattutto avvocati, artigiani e commercianti.

Il nostro contributo si basa sull'analisi dei seguenti diari: *Reminiscenze dell'esilio* di Carlo Beolchi, «*a cuya pluma* – afferma lo storico Vicente Llorens – *debemos los mejores recuerdos de aquella emigración*», le *Memorie di Sorisio Giuseppe, Emigrato italiano del 1821*, dedicate «Ai miei amici Garda, Avezzana, Michelini», *Sei mesi in Ispagna nel 1821* di Giuseppe Pecchio, e il *Diario di un viaggio in Spagna nel 1823* di Giacinto Provana di Collegno. L'analisi si limiterà comunque agli aspetti indicati nel titolo del nostro contributo, tralasciando la descrizione del contesto politico spagnolo, già trattata in altre sedi, e del conflitto che di lì a poco segnerà, nel 1823, la fine del “trienio” liberale con la conseguente diaspora dei nostri fuoriusciti che dovranno nuovamente mettersi in salvo in Inghilterra o in Sudamerica per evitare le rappresaglie del governo reazionario⁷.

La Spagna, come si è detto, per il fascino esercitato dalla “Pepa”⁸, sembrava il rifugio ideale. Giuseppe Chenna, un militare di Alessandria, in una lettera ai famigliari proclamava il suo entusiasmo per la nuova patria: «Qui tutto è libero, tutto unito; gli uomini, le donne, le pietre, le bestie ed i monti, tutto, tutto altro non esala che libertà, diva gradita alle anime pure e ben nate»⁹. Anche un altro

ha identificati tutti con nome e cognome, provenienza, professione e luogo del confino.

⁷ È uno dei periodi più cupi della storia spagnola, chiamato la “decada ominosa”, ossia il ‘decennio ignominioso’ che va dal 1823 al 1833. Fernando VII, non a caso soprannominato “il re fellone”, ripristinò la monarchia assoluta e perseguì i liberali, annullando le loro riforme.

⁸ La Costituzione di Cadice del 1812 ebbe diverse traduzioni in italiano. Secondo Bistarelli la “Pepa” è «uno dei fattori di formazione culturale del movimento democratico» (*Vivere il mito spagnolo*, cit., p. 49).

⁹ Lettera di Giuseppe Chenna alla zia, Bilbao, 6 ottobre 1821 (Archivio di Stato di Torino, *Materie Politiche per rapporto coll'estero, Carte politiche diverse*,

militare, Angelo Ravizza, non era da meno quando invitava i suoi parenti a raggiungerlo: «Venite in Spagna o diventate Spagnuoli»¹⁰.

Nell'aprile del 1821 il porto di Genova brulicava di patrioti in attesa di imbarcarsi: della ventina di navi che salparono verso diverse destinazioni, si calcola che almeno otto si diressero in Spagna, per l'esattezza, quattro a Barcellona, tre a Tarragona, ed una a Cadice. Dopo una settimana di navigazione procellosa una parte della flotta¹¹ sbarca nei porti di Barcellona e di Tarragona. Le prime impressioni sono assai positive: «Non è possibile esprimere con quale trasporto ci abbiano accolti e quanto sieno ospitali»¹², scrive Fiorenzo Galli¹³ in una lettera ai genitori del 21 aprile 1821. Giuseppe Avezzana conferma che le «accoglienze che avemmo furono degne di quell'eroico popolo, cittadini e militari della guarnigione gareggiavano per ospitarci»¹⁴.

Anche Carlo Beolchi¹⁵, nelle sue *Reminiscenze dell'esilio*, dà atto di un'accoglienza assai cordiale. Appena sbarcati, dice:

[...] una folla di gente venne fuori ad incontrarci; e presi per braccio chi da militi, chi da cittadini, fra le più cordiali dimostranze d'amorevolezza e fratellanza fummo condotti a Barcellona. Qui

10, *Corrispondenze intercettate*). Il testo è stato parzialmente pubblicato in G. MARSENGO, G. PARLATO, *Dizionario dei Piemontesi compromessi nei moti del 1821*, Comitato Torino Istituto del Risorgimento Italiano, Torino 1982, vol. I, p. 103.

¹⁰ Vedi: A. BISTARELLI, *Gli esuli del Risorgimento*, il Mulino, Bologna 2011, p. 77.

¹¹ Con circa cinquecento passeggeri.

¹² In G. MARSENGO, G. PARLATO, *Dizionario dei Piemontesi*, cit., vol. I, p. 103.

¹³ Letterato e militare piemontese, 1802-1844, autore dei *Mémoires sur la dernière guerre de Catalogne*, A. Bossange Libraire, Paris 1828. Fu tra i fondatori, nel 1823, della rivista «El Europeo», portavoce del movimento romantico spagnolo. Alla fine del Trienio riparò prima in Inghilterra e successivamente in Messico.

¹⁴ G. AVEZZANA, *I miei ricordi*, Stamperia già Fibreno, Napoli 1881, p. 22.

¹⁵ Avvocato piemontese, 1796-1867. Fu condannato a morte in contumacia per aver partecipato ai moti del 1821. Nel 1823, sconfitto il regime liberale spagnolo, riparò in Inghilterra dove si dedicò all'insegnamento. Rientrò in Italia nel 1848 e fece parte del Parlamento Subalpino.

gratissimo spettacolo ci si offerse: le finestre, i balconi, le porte, ripieni d'ogni maniera di persone, che ai cenni delle mani e dei volti, alle cortesi salutazioni, mostravan gradire la nostra venuta e confortarci a bene sperare¹⁶.

Beolchi annota nel suo diario riflessioni 'antropologiche' sui catalani che «sono di bella statura, ben fatti, e ne' moti della persona agilissimi. Occhi neri, nera capellatura, color bruno, spirito pronto e vivace»¹⁷. Anche le donne non sono da meno, a parte un piccolo difetto che le distingue dalle altre spagnole:

[...] se le metti a petto alle inglesi, le diresti brune, ma in confronto con le altre di Spagna paion bianchissime; di maniere semplici, di piacevole ingenuità nel conversare, ed amabilissime. Tanto le maritate quanto le zitelle vestono per lo più gonna di seta [...] alquanto corta, in modo da lasciar vedere il piede, ed un pochetto della gamba, volendo in ciò imitare le altre Spagnuole ed in particolare le donne d'Andalusia, senza averne lo stesso motivo; perché, ove quelle il fanno per certa ambizione o vaghezza di mostrare un piedino ed una gamba fatti a pennello, le catalane invece ti mettono fuori un cotal piede, che a vederlo nasce spontanea l'idea che vi possano dormir sopra placidi i sonni senza pericolo di cadere¹⁸.

L'incedere delle catalane è spavaldo: «Van dritte dritte, dimeandosi un cotal poco e con certa baldanza che va lì lì sui confini dell'impudenza»¹⁹. Nelle faccende del cuore – continua Beolchi – sono, come il resto delle Spagnole, «romantiche all'eccesso» ed assai disinvolte, con una gran abilità per «trarre partito di tutto per amoreggiare, i pubblici passeggi, le conversazioni, le feste da ballo,

¹⁶ C. BEOLCHI, *Reminiscenze dell'esilio*, Tipografia Nazionale di G. Biancardi, Genova 1852, pp. 40-41.

¹⁷ Ivi, p. 51.

¹⁸ Ivi, pp. 51-52.

¹⁹ Ivi, p. 53

le chiese [...] persin sui tetti vanno a fare all'amore»²⁰. In estate, al calar del sole i tetti, o meglio, le terrazze²¹, di Barcellona, brulicano di spasimanti che vanno «lassù a respirare l'aria fresca»:

Allora il giovinotto che dal fondo di lontana casa adocchiò la sua diletta sul terrazzo, scavalcando con l'agilità del gatto quei muricciuoli, viene a sedersele accanto. Oh! Quanti amoretti nati e cresciuti su que' benedetti terrazzi! Oh quanti fortunati incontri! Oh quante promesse e giuramenti che il vento disperdeva!²²

Purtroppo, per Carlo Beolchi come per molti altri esuli che si stanno godendo la vita barcellonese, la situazione subisce assai presto un cambiamento radicale. Sono trascorsi appena pochi mesi dall'arrivo a Barcellona quando nubi oscure cominciano ad affacciarsi all'orizzonte e «la passeggera calma che ci fu dato gustare, non fu se non per farci sentire più fiera la tempesta che ci era preparata»²³. Dapprima fu una terribile epidemia di peste che fece decine di migliaia di vittime tra cui anche molti esuli italiani e poi il riarmo delle forze reazionarie che potevano contare anche sull'aiuto della Francia. In effetti, con la scusa di creare un cordone sanitario per controllare l'epidemia, i francesi, che non vedevano di buon occhio il regime liberale instaurato nel paese vicino, schierarono sui Pirenei un esercito di quindicimila uomini, avamposto di quei centomila²⁴ che avrebbero di lì a poco invaso la penisola per dare man forte all'insurrezione anticostituzionale.

Quando in Catalogna scoppia la rivolta dei "faziosi", come venivano chiamati i ribelli, Carlo Beolchi ed altri esuli, per solidarietà con la patria che li aveva accolti ed anche perché la guerra offriva

²⁰ Ivi, pp. 59-60.

²¹ «Convien sapere che in Barcellona le case di due o tre piani van quasi tutte a terminare in un terrazzo invece di tetto» (ivi, 60).

²² *Ibidem.*

²³ Ivi, p. 65.

²⁴ I cosiddetti "centomila figli di San Luigi", guidati dal duca d'Angoulême.

loro una seconda opportunità di lottare per quegli stessi ideali che in Italia non erano riusciti a salvare, decidono di dare una mano formando una “Legione italiana” che si distinse per il suo coraggio. Con la sconfitta dei liberali e la conseguente restaurazione dell'*Ancien régime*, i volontari italiani devono intraprendere nuovamente la via dell'esilio. Carlo Beolchi si imbarca a Cadice per l'Inghilterra, ma durante il lungo viaggio verso l'Andalusia non tralascia di annotare qualche riflessione sulla tipologia femminile che va conoscendo. Passando per le Baleari, ci tiene a differenziare le «donne di Ibiza [che] son brutte, ed hanno figure maschili [dalle] maiorchine [che] sono belle e gentili. Ove le prime sembran frati, queste sembran monachelle»²⁵.

A Londra trovarono rifugio molti patrioti: per sbarcare il lunario si dedicavano all'insegnamento della lingua italiana. Come annota Beolchi:

Agli italiani fu facile trovare impiego nell'insegnamento della lingua italiana, giacché essa faceva parte dell'educazione della donzella inglese. Illustri dame procacciavano di trovare scolare nelle varie città di provincia. Trovato in una città un certo numero di scolare, ne davan avviso al *comitato* italiano, che vi inviava un esule. Questi vi si recava con commendatizie per le principali famiglie. Così gli esuli ebbero aperte le porte, e trovarono graziosa ospitalità nelle più illustri case d'Inghilterra²⁶.

Ma non tutti si dimostrarono all'altezza e ci fu anche chi se ne approfittò. Erano, secondo Beolchi, infiltrati mandati dai reazionari «a mescolarsi cogli esuli onde disonorarli»²⁷. Diverso il caso dell'avvocato Fortunato Luzzi di Mortara che, riparato a Portsmouth, insegnava italiano alle due figlie del governatore.

²⁵ C. BEOLCHI, cit., p. 159.

²⁶ Ivi, p. 200. Beolchi tra le sue alunne ebbe la figlia di Lord Byron.

²⁷ *Ibidem*.

Giovane di alti sensi e di cuor gentile, non seppe star saldo allo splendore della bellezza, congiunta a virtù. Pose affezione alla maggiore sorella: ma tenevalo dal palesarla il pensiero della sua condizione di esule. Temeva aver locato troppo alto il suo affetto, e che quest'amore non avesse ad essergli fatale²⁸.

Come purtroppo avvenne. Interpretando l'assenza casuale delle fanciulle ad una lezione come una «punizione alla sua temerità» disperato decide di togliersi la vita. «Preso una pistola, uscì di Portsmouth. [...] Quando si fu alquanto discosto dalla città, entrò in un campo e si scaricò la pistola nella testa»²⁹. Poche ore dopo fu recapitato a casa sua un biglietto in cui le ragazze giustificavano l'assenza.

Le *Memorie* del piemontese Giuseppe Sorisio³⁰, pure lui riparato in Catalogna, sono dense di annotazioni sul gentil sesso locale verso il quale manifesta una irresistibile attrazione, a quanto pare ricambiata, visto che ammette lui stesso di «essere ben veduto dalle donne ch'erano con me molto affabili e gentili». Sorisio, come Beolchi ed altri duecento volontari, allo scoppio delle ostilità provocate dalla insurrezione delle forze anticostituzionali, si arruola nella Legione italiana e viene destinato alla colonna mobile di Matarò³¹ comandata dal generale Francisco Milans del Bosch. Sorisio dimostra subito di saper coniugare gli obblighi militari con la particolare inclinazione di cui sopra. Ad Arenys de Mar, una cittadina della costa, è alloggiato, racconta:

col mio amico Battaglia, presso un'onesta famiglia composta dei genitori e di una unica figlia sedicenne molto gentile e garbata, cui

²⁸ Ivi, p. 202.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Giuseppe Sorisio, piemontese. Studente di legge, partecipa ai moti del '21. Esule a Barcellona. Dopo la sconfitta, ripara prima in Svizzera, poi in Francia. Rientrato in Piemonte, si dedica all'organizzazione di un comitato dei reduci del 1821. L'ultimo atto che registra nelle sue *Memorie* è del 1878.

³¹ Matarò è uno dei diversi centri nelle province di Barcellona e di Gerona, ove si svolgono le azioni militari raccontate da Sorisio.

andavo a genio talmente che il Battaglia preso da invidia le raccontava ch'io ero ammogliato in Piemonte e di religione protestante per cui la donzella tutto a un tratto cambiava facendosi meco seria e di mal umore che mi sorprendevo ignorandone la cagione, ch'ella ostinata si rifiutava di palesarmi, ch'io l'attribuivo semplicemente a leggerezza femminile facendone l'indifferente³².

Quando la giovane gli rivela le ragioni di tale comportamento, Sorisio passa alle vie di fatto: «Irritato dal procedere del mio amico non potei astenermi di chiedergliene il motivo il che produsse un tale diverbio, ed il solito duello in cui il Battaglia rimase ferito leggermente»³³.

Il fatto si ripete, stavolta però senza il consueto finale, con un altro italiano, Giuseppe Sismondi che voleva, per così dire, prendergli il posto, in una casa nei pressi di Gerona, dove il nostro aveva preso alloggio e dove, sottolinea «vi erano due belle giovani sorelle». «L'esule Sismondi pretendeva che a lui toccasse il mio alloggio al punto, se non fosse stato persuaso dai compagni della sua vana pretesa, di venire al solito duello»³⁴.

Quella di innamorarsi delle figlie dei padroni di casa, senza però mai dimenticare, bisogna dargliene atto, i doveri militari, rischia di diventare un'abitudine. A Matarò, ospite come sempre di una famiglia di simpatizzanti liberali, le sue attenzioni verso una giovane «di una rara avvenenza di portamento bellissimo» si spingono al punto di spiarla mentre compie le sue abluzioni giornaliere:

Una mattina destandomi [...] quasi per abitudine mi recavo alla finestra da cui attraverso i vetri, vedevo un bellissimo quadro, la

³² G. SORISIO, *Memorie di Sorisio Giuseppe Emigrato del 1821*, Manoscritto conservato nella Biblioteca del Museo del Risorgimento di Torino, pp. 25-26. La numerazione delle pagine corrisponde a quella della copia dattiloscritta, disponibile nella biblioteca, in cui è riprodotto il testo originale.

³³ Ivi, p. 26.

³⁴ Ivi, p. 32.

bella giovine in un lavacro del cortile lavata dalla di lei madre. Mi adagai tosto in un modo da non essere veduto e contemplai quella figlia d'Eva immersa nell'acqua sino ai fianchi colle braccia conserte che coprivano ciò che avrei desiderato di guardare; ella mostrava un corpo più bianco della neve, la di cui folta chioma nera levigata si sciorinava sugl'omeri e formava un stupendo atteggiamento da eccitare il pennello di un grande pittore³⁵.

Ancora sotto l'incantesimo di quella visione è costretto a mettersi in marcia con il suo squadrone per Pineda de Mar dove era stato segnalato «un buon nerbo di ribelli che furono sorpresi e bersagliati dentro la chiesa mentre ascoltavano la messa»³⁶.

Gli episodi che abbiamo scelto per illustrare questo specifico aspetto dell'esilio, non devono far dimenticare la guerra che si stava combattendo aspramente tra le due fazioni in tutta la penisola e che si sarebbe conclusa, come si è detto, nel 1823 con la sconfitta dell'esercito liberale, la conseguente abrogazione della costituzione ed il ripristino della monarchia assoluta. Gli scontri con i ribelli, autodenominatisi «soldati della fede», di cui parla Sorisio, erano frequenti, con conseguenze spesso drammatiche. Ad un volontario italiano, catturato dai ribelli, viene riservata una fine orribile. Racconta Sorisio che dopo che gli furono «cavati gli occhi e tagliate le orecchie [...] fu massacrato come un cane a colpi di culatta di fucile»³⁷.

Comunque, nonostante tutto, il nostro, non dimentica la sua inclinazione. A Granollers, dove era stato trasferito il suo reparto

recandomi a prendere il mio alloggio ne rinveniva sulla porta una bellissima donzella che con premura salutavo dicendole se mai io dovessi essere il fortunato di lei ospite. Ella mi guardava sorridendo; io credendo che quel sorriso mi fosse fatto perché ella non

³⁵ Ivi, p. 27.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 31.

avesse udito il mio complimento, che le ripeteva. Ma per tutta risposta ricevendone ancora un sorriso perdei la pazienza, ed entrai in casa incontrandovi una Signora sui quarant'anni che mi diceva che quella giovine era sua figlia rimasta muta in seguito di grave malattia da lei sofferta³⁸.

La menomazione non scoraggia Sorisio, che si innamora

perdutamente della muta, la quale mi rispondeva con segni e qualche parola mal pronunciata che mai avrebbe corrisposto alle mie istanze amorose prima perché non conosceva la mia provenienza, e che a lei non garbava la mia condizione di militare che da un momento all'altro potevo essere ucciso³⁹.

Ma «tutto ciò non raffreddava la mia passione», ed una sera, rientrato dopo essere stato di pattuglia, non esita ad infilarsi nella camera da letto della fanciulla:

Soleva ogni [giorno] – racconta Sorisio – ai crepuscoli prendere le armi ed uscire un Battaglione a perlustrare i dintorni del paese. [...] dopo di aver fatto questo servizio io rientravo al mio alloggio ove recandomi alla mia camera vedevo socchiusa la porta di quella muta; spinto dal mio solito sentimento vi entravo a far capolino vedendovi la muta addormentata; m'introdussi più addentro per guardarla giacente nel letto persuaso di non essere veduto, ciò che non fu perché si accorse della mia illecita ed indiscreta curiosità di cui si tenne offesa sinché fattasi più calma le ne chiedevo perdono⁴⁰.

Vi furono naturalmente delle rimostranze da parte della famiglia che si lamentò con il comandante della Legione, il leggendario Giu-

³⁸ Ivi, p. 30.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, pp. 30-31.

seppe Pacchiarotti⁴¹, e Sorisio dovette, ancora una volta, cambiare «d'alloggio».

Le memorie di Sorisio, con la spontaneità e lo *humour* che le caratterizzano, aprono talvolta spiragli salutari nella desolazione della guerra. Vedi ad esempio la scena spassosa del comandante Giuseppe Pacchiarotti che insegue, in camicia da notte, un compaesano, Zenobone, «seguace degli abitanti di Sodoma», che si era introdotto furtivamente nella sua camera da letto:

Al pomeriggio di un giorno comparendo nella pubblica via in camicia colla sciabola snudata Pacchiarotti che inseguiva il suo paesano e amico Zenobone arrecava a tutti gl'astanti stupore. Ma sapendo costui seguace degli abitanti di Sodoma pensavamo che avesse fatto qualche offesa al di lui persecutore. Infatti Zenobone aveva sorpreso il suo amico dormiente, lo destava mentre stava contemplando la di costui nudità. Zenobone già studente nell'Ateneo di Pavia dopo d'aver fatto tutte le guerre di quell'epoca in Spagna si ritirava in un convento di frati di Roma forse per contemplare a suo bell'agio la nudità dei suoi correligionarii⁴².

All'arrivo delle truppe francesi a Barcellona, Giuseppe Sorisio è fatto prigioniero. Confinato in un'isoletta dell'arcipelago delle Alhucemas, a poche centinaia di metri dalla costa marocchina, ha la fortuna di poter godere spesso dell'ospitalità del governatore che lo aveva preso in simpatia. La famiglia era composta «dalla moglie, di tre figli e sei figlie [...] la maggiore – precisa – di rara bellezza»⁴³. Il suo “solito sentimento” è ancora una volta messo a dura prova:

⁴¹ Già ufficiale sabauda. Spavaldo e sprezzante del pericolo, incarna il tipico eroe risorgimentale. Preferì morire piuttosto che farsi amputare una gamba. Lo ricorda Giuseppe Garibaldi nel romanzo storico *Cantoni il volontario*.

⁴² G. SORISIO, *Memorie*, cit., p. 44.

⁴³ Ivi, p. 41.

Oh quante volte avevo deciso di non espormi più al martirio dell'attrazione di quelle irresistibili sirene specialmente la maggiore che aveva due occhi più belli di due stelle, una bocca con un dolce sorriso, dalla quale si vedevano due file di denti uguali, più bianchi dell'avorio, una voce giusta e sonora che incantava ed affascinava! Oh quante volte mi venne in mente che la mia nave in quel mare procelloso avrebbe fatto naufragio, eppure io continuavo, tratto da ignota forza, ad espormi al solito cimento. Nuovo Tancredi nella Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso andavo in traccia di quella felicità impossibile di raggiungere⁴⁴.

Con questa elegante citazione letteraria si chiude la parte 'sentimentale' del suo diario spagnolo. Le *Memorie* si concludono con il rientro, molti anni dopo, in Italia, dove mette su famiglia e si dedica alle tristi incombenze dei reduci che non vedono riconosciuto il loro sacrificio.

A differenza degli altri esuli che si erano imbarcati, come si è detto all'inizio, a Genova, il milanese Giuseppe Pecchio⁴⁵ arriva in Spagna, diretto a Madrid, racconta nel suo diario intitolato *Sei mesi in Spagna nel 1821*, su «un bel *Landau* a tira sei», approfittando di un passaggio offertogli dall'amico Eusebio Bardaxi, ambasciatore spagnolo a Torino e futuro ministro degli esteri.

Giuseppe Pecchio, già assiduo collaboratore del «Conciliatore» e quindi con una notevole dimestichezza con la scrittura, ci ha lasciato, oltre ad importanti riflessioni politiche, anche suggestive evocazioni della donna spagnola in particolare dell'andalusa, regina dei *patios* sivigliani dove, in estate, si cercava di combattere l'arsura. «Qui [nei *patios*] – si legge nel diario – è dove le grandi e svelte Andalusine esercitano la magia dei loro grandi occhi, dei loro movimenti leggiadri e delle loro argute risposte aggraziate da una

⁴⁴ Ivi, p. 42.

⁴⁵ Milanese, 1785-1835. Dopo le vicende spagnole si trasferisce in Inghilterra dove risiede fino alla morte. Insegna italiano al Manchester College di York e sposa una dama «non bellissima – scrive in una lettera ad un amico – ma ricca».

pronunzia più sibilante della castigliana. Byron non esagera punto quando dice che l'Andalusia è un harem»⁴⁶.

La sua fede liberale e l'innata galanteria lo spingono ad affermare che «Tutte le belle giovani in Ispagna sono costituzionali». E aggiunge: «qui nelle donne i distintivi del liberalismo sono la bellezza e la gioventù. [...] Le belle spagnuole celebrano con danze i giorni fasti della libertà, applaudiscono le prime nei teatri ai versi fulminanti la tirannia, scrivono nei giornali. In Cadice e in Valenza si vedono le amazzoni più belle della libertà»⁴⁷. Appena arrivato a Madrid ha la fortuna di conoscere uno splendido esemplare di bellezza 'costituzionale':

La sua testa ha quell'intaglio gentile che gli stranieri non possono a meno di ammirare in quasi tutte le teste delle donne spagnuole. Gli occhi suoi grandi cerulei, sebbene un poco marziali, si muovono con una soave espressione. Il colore delle guance non è il roseo che annunzia la quiete del cuore. Invece è quello che Cesare temeva in Cassio e Bruto. [...] I piedi, il corpo, il portamento, sono di una ballerina che si presenta sul palco per fare un a solo. [...] Una calzatura linda, esatta, una veste di seta nera che lascia scoperto il collo del piede, guarnita di frange egualmente nere alle spalle, al petto, al basso, una rosa in un lato dei capelli un velo bianco ricamato che dalle trecce scende su gli omeri, ecco la moda nazionale ch'ella segue scrupolosamente. Non comparisce in pubblico se non al lato di qualche ufficiale benemerito della patria [...] Ella supera tutte le spagnuole nell'eloquenza del ventaglio. [...] Quanto poco sarebbe costato a Madama de Staël il tessere su questa creatura reale una Corinna spagnuola!⁴⁸

⁴⁶ G. PECCHIO, *Scritti politici*, a cura di P. Bernardelli, Istituto per la storia del Risorgimento, Roma 1978, p. 32.

⁴⁷ Ivi, p. 33.

⁴⁸ Ivi, pp. 33-34.

Qualche giorno dopo, rivedendola a teatro, la trova ancora più incantevole: «L'agitazione per la recita di questa sera le aveva dipinto le guance di un colore più bello delle rose che porta intrecciate né suoi capelli»⁴⁹.

Il fascino delle sivigliane è confermato pure da un altro esule, Giacinto Provana di Collegno⁵⁰ nel suo *Diario di un viaggio in Spagna nel 1823* in cui registra le sue peripezie attraverso la penisola⁵¹. A Siviglia, una sera, a teatro, ha modo di constatare che

[...] tutte le belle sivigliane vi facevano pompa de' neri occhi vivacissimi, e de' piedi microscopici; due bellezze che fanno contrasto collo sguardo languido e col piede talvolta un po' sproporzionato delle inglesi. Non so a quale, fra l'inglese e la spagnuola, darebbe il pomo un nuevo Paride [...]⁵². (Vol. I, F. p. 35).

Ripreso il viaggio verso il nord, in una locanda di Ocaña, un villaggio della provincia di Toledo, ha l'opportunità di ammirare la bellezza di Dolores, «nome poco romantico per chi lo sente la prima volta [...] figlia del *posadero* (oste), una giovane, grande più che non lo sogliono essere le spagnuole, fatta a pennello; ed ha occhi degni delle Andaluse»⁵³.

⁴⁹ Ivi, p. 38.

⁵⁰ Piemontese, 1794-1856. Il suo *Diario di un viaggio in Spagna* viene pubblicato a puntate nel settimanale torinese «Il Cronista» nel 1856. Dopo la Spagna va in Grecia, in Belgio, in Svizzera ed in Francia. Rientrato in Italia è Ministro della Guerra nel 1848 per il governo Lombardo. Nel 1855 partecipa come comandante della Divisione Genova alla guerra di Crimea. Legato ad Alessandro Manzoni da un rapporto di parentela (la moglie era sorella di Lodovico Trotti, genero dello scrittore) e di sincera amicizia. Il *Diario* venne pubblicato sul settimanale torinese «Il Cronista» in 16 puntate, praticamente con continuità – se si eccettua il numero 4 – dal numero 3 (20 luglio 1856) al numero 19 (10 novembre 1856).

⁵¹ Provana di Collegno tentò, senza successo di negoziare un'alleanza con il Portogallo per conto del governo costituzionale spagnolo.

⁵² G. PROVANA DI COLLEGNO, *Diario di un viaggio in Spagna nel 1823 (Trovato fra le carte di un Emigrato del 1821)*, in «Il Cronista», 1856, I° vol., fascicolo F, p. 35.

⁵³ Ivi, II vol., fascicolo B, p. 18.

Arrivato a La Coruña, capoluogo della Galizia, non tralascia di dare un'occhiata al «sesso gentile» che compie il rito domenicale del passeggio per il centro della città: «La bellezza delle Galliziane è meno delicata forse che non quella delle donne di Siviglia o di Madrid; ma anche qui l'occhio vivace, il piedicino microscopico, il portamento orientale ricordano il tipo generale spagnolo»⁵⁴.

⁵⁴ Ivi, II vol., fascicolo G, p. 46.

Steven Soper

SCATTERED FRIENDS AND COLLECTED MEMORIES:
THE UNPUBLISHED LETTERS OF FELLOW PRISONERS
TO SIGISMONDO CASTROMEDIANO

Sigismondo Castromediano (1811-1895) was an aristocratic landowner from Cavallino, a small town outside of Lecce in the southern Italian region of Puglia. He was also a leading figure in the Italian Risorgimento, the nationalist movement that culminated in the creation of a united and independent Kingdom of Italy in 1861. For his part in the revolutionary events of 1848 in Lecce, Castromediano was sentenced to thirty years in prison wearing heavy leg chains. Although he was not the most famous of King Ferdinand II's political prisoners during the 1850s, Castromediano momentarily became a celebrity in the winter of 1859, when he and sixty-five other prisoners foiled Ferdinand's plan to deport them to the United States by seizing control of their ship and landing in Ireland as free men. Castromediano recounted the events of 1848-1859 in a two-volume memoir, *Carceri e galere politiche*. This remarkable portrait of a reactionary government and of the heavy

toll of imprisonment on individuals and families received little attention when it was published in 1895. A century later, a dedicated group of scholars and editors in Lecce have begun to rectify this oversight, by publishing conference proceedings, research guides, and primary source material from every stage of Castromediano's life, including a reprint of his memoir¹.

Antonio Lucio Giannone has played a leading role in these efforts, in print and behind the scenes. His trio of essays on Castromediano's memoir makes a powerful case for ranking it among the most interesting documents of the Italian Risorgimento, alongside such celebrated works as Silvio Pellico's *Le mie prigionie* (1832) and Luigi Settembrini's *Ricordanze di mia vita* (1879-1880)². Giannone's main concern, however, is not the construction of old or new canons of great literature, but a deeper understanding of the Risorgimento in southern Italy. He is the first scholar to situate *Carceri*

¹ F. D'ASTORE, "Mi scriva, mi scriva sempre...": *Regesto delle lettere edite ed inedite di Sigismondo Castromediano* (Pensa, Lecce 1998); *Carceri e galere politiche: Memorie del Duca Sigismondo Castromediano*. 2 vols. (Congedo, Lecce 2005), a reprint of the original published in 1895-1896 in Lecce by Tipografica Editrice Salentina; Sigismondo Castromediano, *Diario (1847-1851)*, Giovanna Rosalio (ed.) (Congedo, Lecce 2013); A. LAPORTA, *Il duca bianco di Cavallino: Nuovi contributi* (Lecce: Congedo, 2013); A.L. GIANNONE and F. D'ASTORE (eds.), *Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Cavallino di Lecce, 30 novembre-1 dicembre 2012)* (Lecce: Congedo: 2014); F. D'ASTORE (ed.), *Manoscritti giovanili di Sigismondo Castromediano: Archivio Castromediano di Lymburg* (Congedo, Lecce, 2015); M.A. MARCELLAN (ed.), *Cara Adele, caro Sigismondo: Millerose fu cominciamento di un sogno... Carteggio Savio-Castromediano* (Congedo, Lecce 2018); A.L. GIANNONE (ed.), *Tra realtà storica e finzione letteraria: Studi su Sigismondo Castromediano* (Pensa, Lecce 2020).

² Originally published between 2010 and 2014 in a pair of journals and a volume of conference proceedings, all three of Giannone's essays on Castromediano now appear in his volume of collected essays, *Sentieri nascosti: Studi sulla Letteratura italiana dell'Otto-Novecento* (Milella, Lecce 2016). The first essay, "Sigismondo Castromediano e la memorialistica risorgimentale" (pp. 15-36), compares the memoirs written by Castromediano, Pellico, and Settembrini.

e galere politiche in what he calls a “compact and homogeneous corpus” of southern Italian prison memoirs. Three of Castromediano’s cellmates in the prisons at Montefusco and Montesarchio (Nicola Palermo, Antonio Garcea, and Cesare Braico) published memoirs, and a fourth (Nicola Nisco) wrote about these prisons in a history of the Bourbon regime³. Their accounts differ, naturally, and Castromediano even gently criticized Palermo for seeing events “through rose-colored glasses.”⁴ Nevertheless, what they have in common is more significant. Giannone identifies several themes and scenes that appear in two or more of the memoirs, including detailed descriptions of the chains the prisoners were forced to wear, the brutal beating which guards administered to Garcea, the visit paid to Palermo by his father, and the attempt by authorities to get Castromediano to ask for a royal pardon. The shared emphasis on heroic self-sacrifice transforms this body of memoirs into a powerful epic (*epopea*) of the Risorgimento in southern Italy⁵.

With equal care and insight, Giannone compares Castromediano’s memoir to Anna Banti’s remarkable novel about the Ri-

³ N. PALERMO, *Raffinamento della tirannide borbonica ossia i carcerati in Montefusco* (Reggio 1863); G. GARCEA, *Antonio Garcea sotto i borboni di Napoli e nelle rivoluzioni d’Italia dal 1837 al 1862. Racconto storico* (Turin 1862); C. BRAICO, “Ricordi della galera,” in *Lecce 1881* (Salentina, Lecce 1881); Nicola Nisco, *Gli ultimi trentasei anni del Reame di Napoli (1824-1860)*, Vol. 2: *Ferdinando II* (Morano, Naples 1889). I list Palermo’s memoir before Garcea’s because it was originally published as a series of articles in the Florentine newspaper *La Nazione* in 1860-61. Giannone compares this corpus of texts to Settembrini’s memoir, recognizing a key difference: namely, that Settembrini was imprisoned far away from the other four memoirists on the island of Santo Stefano. Settembrini’s memoir was published posthumously in 1879-1880, before Braico’s memoir and Nisco’s history of the Bourbon regime appeared in print. To Giannone’s corpus we should add A. NICOLÒ, *Narrative of My Ten Years’ Imprisonment in the Dungeons of Naples* (A. W. Bennett, London 1861); and Carlo De Angelis, *Memorie*, M. MAZZIOTTI (ed.) (Società Dante Alighieri, Rome 1908).

⁴ A.L. GIANNONE, “Epoepa risorgimentale nel Sud: Castromediano e altri memorialisti,” in *Sentieri nascosti*, p. 41.

⁵ A.L. Giannone, “Epoepa risorgimentale,” pp. 42-62.

sorgimento in southern Italy, *Noi credevamo*. Published in 1967 to little acclaim, Banti's novel has recently attracted greater attention thanks to the release in 2010 of a loose adaptation by filmmaker Mario Martone. In the novel, Banti fictionalizes the life of one of her ancestors, Domenico Lopresti, who was born in the Calabrian city of Catanzaro in 1816, was imprisoned with Castromediano during the 1850s, and died in Turin in 1887. To this day, the real Lopresti remains an obscure figure, appearing in few sources other than Attilio Monaco's massive study of Bourbon political prisoners, published almost a century ago⁶. Banti heard stories about Lopresti from family members, and she had access to some of his papers. But these papers have apparently gone missing, so it is difficult to know how much of *Noi credevamo* is pure invention. What is clear, however, is that Banti made creative use of Castromediano's memoir. Giannone is not the first scholar to make this connection, but he is the first to conduct a detailed comparison of the two texts. The results are illuminating⁷.

At first glance, the connections between Castromediano's memoir and Banti's novel appear modest. As Giannone points out, Castromediano only mentions Lopresti four times in his 560-page memoir; the lone substantive reference takes up a mere six lines:

And it would be a crime to not make at least a fleeting nod to Lopresti, another polite, cultured, and distinguished youth. When he got out of the galley [*la galera*, i. e., the prison at Montesarchio],

⁶ A. Monaco, *I galeotti politici napoletani dopo il Quarantotto*, 2 vols. (Treves, Rome 1932).

⁷ Giannone, "Il più reale tra noi: la figura di Sigismondo Castromediano nel romanzo di A. BANTI, *Noi credevamo*," in *Sentieri nascosti*, pp. 63-80; Y. GOUCHAN, "Le idee di cui mi ero lungamente esaltato?: il Risorgimento e i suoi protagonisti meridionali nel romanzo *Noi credevamo* di Anna Banti," in A.L. GIANNONE (ed.), *Tra realtà storica e finzione letteraria*, pp. 43-67; A. NOZZOLI, "Anna Banti e il Risorgimento senza eroi," in E. BIAGINI (ed.), *L'Opera di Anna Banti*, Atti del Convegno di studi: Firenze, 8-9 maggio 1992, Olschki, Florence 1997, pp. 179-190.

he was kept for another seven months in the darkest and most unhealthy prisons of Naples, in poverty and privation, and he ran the risk of losing his sight, without getting any assistance: a malady that also threatened him at Montefusco⁸.

Giannone is quick to add that Banti drew on Castromediano's memoir for a range of other narrative and descriptive details, a fact that may help explain why she decided to make Castromediano "a sort of deuteragonist" in *Noi credevamo*⁹. In Banti's novel, Castromediano becomes Lopresti's closest friend in prison, despite their political differences. Outside of prison, in the years following Italian unification, the two men go their separate ways but appear to share acute feelings of disillusionment bordering on maladjustment. They both struggle to find an outlet for their memories of prison: Lopresti inherently distrusts the process of turning a degrading experience into an epic tale; Castromediano seems unable to get an acceptable draft of his memoir down on paper.

Giannone's meticulous survey of Castromediano's presence in *Noi credevamo* begins and ends with Lopresti's critical thoughts about prison memoirs. Early in the novel, Lopresti questions the sincerity of most memoirists, and recalls, with some regret, a tense exchange he once had with "good Castromediano" on the subject. Castromediano intended to write a memoir and asked Lopresti to help him remember "certain circumstances of their shared inhumane captivity." Lopresti gave him some pointed advice: "to speak about Montefusco and Montesarchio, it was necessary to recount everything, and not leave out the things that were less honorable for

⁸ S. CASTROMEDIANO, *Carceri e galere politiche*, Vol. I, p. 351. As Giannone points out, Castromediano's profile of Lopresti closely resembles the one Nicola Palermo provided in his memoir many years earlier. A. L. GIANNONE, "Il 'più leale tra noi'", pp. 65-67.

⁹ Banti follows Castromediano's narrative step by step, "from detention in the Procida prison to the transfers first to Montefusco and then to Montesarchio." A.L. GIANNONE, "Il 'più reale tra noi'", pp. 67-68.

us.” “Who amongst us,” he added, “can claim to have not committed small vices?” Later in the novel, after Banti has told the story of how the two prisoners formed an unlikely but intense friendship behind bars, Lopresti revisits this scene with much stronger feelings of regret. In doing so, he makes it clear that the awkward conversation referred to earlier in the novel took place in Turin, not long after the men left prison: “It was then that, announcing the idea of writing his prison memoirs, he asked me to help him: to which I responded as I noted above, discouraging him with acrid observations.”¹⁰

Two subtle but important details emerge from this twice-remembered scene. First, it suggests that Castromediano turned to others to help prepare his memoir. Aside from a long letter to the editor of an Irish newspaper, published in March 1859, the memoir Castromediano wrote in the early 1860s is lost. As a result, we cannot say if he composed it strictly from his own memory, or if he consciously gleaned additional information either from some of the prisoners who sailed with him from Naples to Ireland, or from ex-prisoners such as Lopresti, whom he met after he returned to Italy. Nor can we say whether this missing draft of Castromediano’s memoir exaggerated the virtues of the political prisoners or, to paraphrase Lopresti in *Noi credevamo*, left too many things out. We do know that the memoir Castromediano completed shortly before his death in 1895 drew upon the memoir published in the early 1860s by Nicola Palermo, as Giannone has demonstrated. Banti entertains the possibility that Castromediano’s sources and influences went beyond the printed word, incorporating other prisoners’ scattered recollections¹¹.

¹⁰ A. BANTI, *Noi credevamo* (Milan: Mondadori, 1978), pp. 47-48, 119; A.L. GIANNONE, “Il ‘più leale tra noi’”, pp. 68-69, 78-80.

¹¹ F. D’ASTORE discusses the three main phases of Castromediano’s work on a memoir (1848-1851; 1859-1880; and 1880-1895), and provides samples of the revisions Castromediano made in his later drafts, in “Passi inediti di un manoscritto delle Memorie di Sigismondo Castromediano,” in A.L. GIANNONE and F. D’ASTORE (eds.), *Sigismondo Castromediano*, pp. 87-118. Castromediano’s steady

Second, the scene indicates that Castromediano was determined to remember and depict correctly the prisons at Montefusco and Montesarchio. These evocative places – the “dungeon” and the “castle” – figured prominently in international press coverage of the suffering Neapolitan prisoners during the 1850s. Too many lurid tales of sickly prisoners chained to damp walls inevitably led some readers to wonder whether the press, if not the prisoners themselves, was not exaggerating the cruelty of the Neapolitan government. Castromediano may have wanted to establish, once and for all, the credible “inhumanity” of these prisons. Montefusco was also the setting for what Giannone calls “the central episode” of Banti’s novel and one of the most dramatic events in Castromediano’s memoir: his temporary departure from the prison, which made many of his companions suspect that he was seeking a royal pardon – that is, using his connections as an aristocratic landowner to secure his own release and leave his fellow prisoners behind to fend for themselves. Nicola Palermo recounted this story in his memoir in the early 1860s. As Giannone points out, Castromediano took issue with Palermo’s version. Ironically, in light of the Lopresti–Castromediano exchange in *Noi credevamo*, what bothered Castromediano was that Palermo did not tell the whole story – he left too much out. Specifically, Palermo did not convey what happened to Castromediano when authorities took him from Montefusco to Naples. In his own memoir, Castromediano described the interrogation he faced in Naples, which combined the enticement of an early release from prison with pressure to admit his and others’ guilt. It was a point of pride and honor for Castromediano that he refused to cooperate¹².

correspondence with Olimpia and Adele Savio confirms that Castromediano’s progress on his memoir slowed down after 1865, and only revived at the end of 1880, when a group of “fine youths” in Lecce convinced him to publish an excerpt of his memoir in a local yearbook. See Castromediano’s letter to Adele Savio on 25 December 1880, in Marcellan (ed.), *Cara Adele, caro Sigismondo*, pp. 310–311.

¹² A.L. GIANNONE, “Epoepa risorgimentale,” pp. 54–57, and “Il ‘più leale tra noi,’” pp. 75–78; Castromediano, *Carceri e galere politiche*, Vol. 2, pp. 39–66; A.

Both aspects of this one scene in Banti's novel draw our attention back to Giannone's key point about Castromediano's memoir: as part of a corpus of intersecting and overlapping texts, it offers not just one man's recollections but a complicated – patriotic yet credible – history of the Risorgimento in southern Italy.

Giannone wrote his essays without the benefit of a largely untapped resource: the private Castromediano archive in Lecce. He did not know, for example, that this archive contains four letters from Domenico Lopresti to Sigismondo Castromediano. (There is every reason to suspect that Anna Banti possessed one or more of Castromediano's replies.) It also contains letters from Nicola Palermo, Antonio Garcea, Cesare Braico, and Nicola Nisco. Two of Lopresti's letters, in particular, appear to come straight from the pages of *Noi credevamo*. In the first one, dated 13 February 1861, Lopresti asked Castromediano to help reverse an act of underhanded bureaucratic revenge: his removal from the customs bureau in Naples and relocation to the one in Reggio Calabria. Among the consequences of this unwanted transfer was that Lopresti no longer had access to an eye specialist who could help him recover from the damage caused by prolonged confinement in dark prisons. Two weeks before Lopresti wrote this letter, Castromediano was elected to united Italy's first parliament, along with Carlo Poerio and several others who were imprisoned with Lopresti during the 1850s. To all of his powerful "companions in chains," Lopresti issued the following appeal:

Persuaded that my honorable companions in chains, deservedly surrounded by great fame, and powers, will not permit, without expending a word when possible, that one of their most honored companions in misfortune might remain done in by the forces of

BANTI, *Noi credevamo*, pp. 110-126. Castromediano expressed his dissatisfaction with Nicola Palermo's account of this incident shortly after it appeared in the pages of *La Nazione* in the summer of 1860. See his letter to Olimpia Savio on August 29, 1860, in Marcellan (ed.), *Cara Adele, caro Sigismondo*, pp. 118-119.

a mob, of robbers, I turn, trusting in friendship, and in the good will with which they might honor me by provoking orders for my quick recall to Naples, promising sincerely that even though I am infirm I will carry out with alacrity what needs to be carried out as one who feels very much a tender love for the dear Fatherland¹³.

Three months later, Lopresti wrote to Castromediano to thank him for his efforts, but also to report no improvement of his situation. Again he asked Castromediano to bring his plight to the attention of the entire cohort of fellow prisoners with a hand in government affairs, “those with whom I shared a chain,” who had a duty to defend the virtue of their “companion in misfortune.”¹⁴

The Castromediano archive is full of letters from prison companions. Between October 1848 and January 1859, Castromediano shared the varied spaces of five prisons with well over one hundred individuals. We know this because Castromediano made a point of inserting long lists of his fellow prisoners into his memoir. For example, he listed the forty detained men who were put on trial with him in Lecce in the summer of 1850 (“I feel the duty to report their names”), and the forty-nine men who were moved with him to the prison of Montefusco in February 1852. He also punctuated his memoir with short biographical profiles, including the very brief one of Domenico Lopresti quoted above, and longer ones of eight

¹³ Letter of Domenico Lopresti to Sigismondo Castromediano. Reggio, 13 February 1861. In the private archive of the Castromediano-Gorgoni family in Lecce [hereafter abbreviated as PAC-G]. Correspondence, no. 436. See Appendix III.

¹⁴ Letter of Domenico Lopresti to Sigismondo Castromediano. Naples, 18 May 1861. PAC-G. Correspondence, no. 573. The phrase “companions in misfortune” [*compagni di sventura*] and its multiple variations; “*compagni d’infortunio*,” “*compagni di sciagura*,” etc.] proliferated during the Risorgimento. It appears in the memoirs and letters of several of the famous Spielberg prisoners of the 1820s and 1830s (Silvio Pellico, Alexandre Andryane, Federico Confalonieri), and in Atto Vannucci’s biographical tributes to Italy’s “martyrs of liberty.”

others in prison with him in Montefusco¹⁵. Was Castromediano inspired to populate his memoir with scores of prison “companions” by letters like the ones from Domenico Lopresti? Did the struggles experienced by men like Lopresti after leaving prison make Castromediano reluctant to write a conventionally heroic memoir, one that sees events through “rose-colored glasses”?

These specific questions raise other, more general ones. First, do many or most prisoners stay in touch with one another after they leave prison? Second, are political prisoners especially inclined to preserve powerful collective bonds and memories – for example, as proud “enemies of the state” or pitiable “companions in misfortune” – or are they, in fact, just as likely as ordinary prisoners to try to put their experiences in prison behind them and form new relationships? Historians rarely address these questions, in part because life *in* prison makes for more compelling research and reading than life *after* prison, in part because the source material needed to answer such questions is often missing or scattered. It is not easy to generalize¹⁶.

Several years ago, during a brief visit to the Castromediano archive in Lecce, I conducted the following experiment. With Ros-

¹⁵ S. CASTROMEDIANO, *Carceri e galere politiche*, Vol. I, pp. 105-106, 283-285, 341-352.

¹⁶ Even multiple volumes of famous prisoners’ collected letters, covering each period of their lives, can be selective and therefore misleading. Take, for example, the most famous Risorgimento political prisoner of them all, Silvio Pellico. Two years after his death in 1854, the first of many volumes of his collected letters was published. It contains a good number of letters to Federico Confalonieri and Pietro Borsieri, two of the forty or so men imprisoned with Pellico in the Spielberg prison fortress in the 1820s. We know from various other sources that Pellico also wrote letters to other former prison companions, including Piero Maroncelli, Alexandre Andryane, and Giovanni Arrivabene, but it would require a careful review of dozens of memoirs and collections of letters to determine the size and significance of this correspondence. See G. STEFANI (ed.), *Epistolario di Silvio Pellico* (Le Monnier, Florence 1856); and, for an example of a recent scholar’s effort to focus on Pellico’s correspondence with ex-prisoners, see the slim volume edited by C. Contili, S. Pellico, *Lettere agli ex compagni di prigionia allo Spielberg: Alexandre Andryane e Pietro Borsieri* (Raleigh, North Carolina: Lulu, 2017).

sellina D'Arpe's indexed inventory of the archive in hand, I looked for letters from (and references to) the sixty-five prisoners who sailed with Castromediano from Naples to Ireland in the winter of 1859. This group included the three memoirists discussed above (Nicola Palermo, Antonio Garcea, and Cesare Braico) and a handful of others who spent multiple years with Castromediano in the prisons at Montefusco and Montesarchio. I also checked the archive for Domenico Lopresti and three other men who would have left prison with Castromediano in January 1859 had grave illness not forced them to leave prison early or remain behind¹⁷.

The Castromediano archive contains approximately five thousand items of correspondence, but it does not offer a complete or undistorted view of Castromediano's relationships. First and foremost, it is one-sided: the vast majority of the items from the period after Castromediano left prison are letters to him, not from him; Fabio D'Astore's valuable inventory of the letters Castromediano wrote, "*Mi scriva, mi scriva sempre...*", helps fill in this significant void, but it is not complete. Second, the archive may underrepresent Castromediano's most famous friends, men like Carlo Poerio, Luigi Settembrini, and Silvio Spaventa, whose letters are more likely to have been returned to them or moved to regional or national archives. Finally, the fact that Castromediano lived and socialized with several former prisoners in Turin from 1859 to 1865 may have limited their need to correspond with him by letter. With these caveats in mind, what are the results of my experiment?

Seventeen of the individuals in my sample (24. 6%) wrote a total of eighty-seven letters to Castromediano from 1859 to 1883, and they wrote most of these letters during the first few years after they

¹⁷ See Appendix I. In his memoir, Castromediano lists all but one (Giuseppe Tripepe) of the sixty-five men deported with him from Naples in January 1859. S. CASTROMEDIANO, *Carceri e galere politiche*, Vol. II, pp. 120-124. Besides Lopresti, the three additions to my research sample are: Nicola Nisco, Michele Pironti, and Leone Tuzzo. To my knowledge, Rossellina D'Arpe's invaluable inventory of the Castromediano archive has not been published.

gained their freedom. The significance of these results is open to interpretation. Are the numbers of correspondents and letters surprisingly high or predictably modest? And what are we to make of the concentration of letters in the years 1859-1862? It may indicate that the bonds Castromediano formed with other prisoners were not very strong. But it may also reflect a conscious choice on the part of many prisoners to avoid reminders of a disturbing past. In *Noi credevamo*, Anna Banti captures the awkwardness some prisoners must have felt when they bumped into former cellmates as free men. Her protagonist, Domenico Lopresti, illustrates the limits of prison friendships by recounting the stilted conversations he had on these occasions: "after a formal hug, we remained embarrassed speaking of insignificant things, the weather, our health... We knew little, now, about each other and we hesitated to ask for news of our possibly diminished families." As they parted, making half-hearted plans to get together again, "a sort of melancholy understanding" made them quickly go their separate ways¹⁸.

To learn more about prisoners' relationships after prison, we need to plunge into the letters to Castromediano. In the pages that remain, I will focus on two discoveries: first, several clusters of letters to Castromediano in the years 1859-1861 provide insight into the mix of collective pride and creeping political disillusionment that complicated Castromediano's understanding of what he and his companions had achieved by remaining in Bourbon prisons for a decade; second, additional sources from the years 1859-1861 provide early evidence of Castromediano's commitment to write a memoir focused not simply on his personal experience, or on the grand sweep of international events in the 1850s, but also on the Bourbon government's cruel mistreatment of hundreds of political prisoners.

Before I elaborate on these positive discoveries, I must confess that I did not discover an epistolary key to the impact of the first Bourbon prison memoirists (Nicolo Palermo and Antonio Garcea)

¹⁸ A. BANTI, *Noi credevamo*, pp. 31-32.

on Castromediano. Garcea wrote letters to Castromediano in November 1861, May 1862, and October 1872, but none of the three addresses the time they spent together in prison in any detail, let alone one or the other friend's efforts at writing a memoir. Instead, they concern the job prospects of friends and family members. In the first of these letters Garcea mentions his poor health, and in the last one he reassures Castromediano that "I am still the same, and I never forget that tie [*legame*] that unites us and will be difficult to forget," before signing the letter, "Your always sincere Friend and Companion in misadventure."¹⁹ The only letter by Nicola Palermo is from March 1865, two years after he published his prison memoir. It begins with a light-hearted report of family news before turning to the main subject: asking Castromediano, still a member of Parliament, to help Palermo's brother secure a new government position²⁰.

If the letters to Castromediano from Palermo and Garcea are few and relatively silent on the shared experience of imprisonment, there are, however, three significant clusters of letters to Castromediano from the sixty-nine individuals in my research sample: one in the late spring and early summer of 1859, one in the late spring and summer of 1860, and one in the winter of 1860-1861.

April-July 1859

After being feted in Ireland and England in March and April 1859, most of the sixty-six prisoners who escaped at sea returned to

¹⁹ Letters of Antonio Garcea to Sigismondo Castromediano. No location, 26 November 1861; Mondovi, 19 May 1862; Reggio, 29 October 1872. All in PAC-G. Correspondence, nos. 764, 1018, 2205.

²⁰ Letter of Nicola Palermo to Sigismondo Castromediano. Messina, 18 March 1865. PAC-G. Correspondence, no. 1712. Castromediano also received two letters from Antonio Garcea's widow, Giovannina Bertola Garcea, shortly after her husband's death in the spring of 1878. In the first letter she pays passionate tribute to the thinning ranks of "strong men, true martyrs of the fatherland," who suffered "the terrible galleys of the despot" for the sake of Italian unification. She wrote both letters in Velletri, one on 17 May and the other on 2 June. PAC-G. Correspondence, nos. 2749 and 2757.

Italy. A good number settled in Turin, including Castromediano, Poerio, and Braico, but others travelled to Genoa, Florence, and Milan, or followed the Piedmontese army as it waged war with Austria in northern and central Italy. A cluster of eleven letters sent to Castromediano in the late spring and early summer of 1859 demonstrate the effort made by a small group of friends to keep tabs on each other and to reconnect with some of the prisoners who had been left behind in southern Italy in January 1859, such as Nicola Nisco and Domenico Lopresti. The letters have a clear networking function: they indicate who else besides Castromediano the writer has been in touch with, they ask for news about multiple friends, and they pass along greetings and enclosed letters for others. Nevertheless, even this wider circle of friends only extends the number of former prisoners present in Castromediano's April-July 1859 correspondence to eleven, nine of whom Castromediano got to know in the prisons of Montefusco and Montesarchio. The letters are warm, on the whole, but not always light hearted. The practical matters of forwarding belongings, finding new lodgings, and making arrangements to reunite with loved ones back home offset the references to high society dinners and love affairs. There are even signs of frayed or broken friendships, as some former cell-mates squabbled over how Carlo Poerio managed the funds raised for them by sympathizers in Britain²¹.

May-August 1860

A year later, in the late spring and summer of 1860, Giuseppe Garibaldi's thrilling liberation of southern Italy inspired another

²¹ Vincenzo Dono's frustration with Poerio is evident in two letters, both sent from Florence, dated 14 May 1859 and 27 May 1859. PAC-G. Correspondence, nos. 233 and 238. For his part, Poerio was exasperated by Dono and by other disgruntled recipients of money from the Neapolitan Exile Fund. See the letter from Poerio to the head of the committee responsible for the Fund, Antonio Panizzi, mailed from Turin to London on 3 June 1859. Panizzi papers. British Library. MS 36719. For the other nine letters in this cluster, see Appendix II.

cluster of six letters to Castromediano. Thirteen of the sixty-five men who landed in Ireland with Castromediano in 1859 joined Garibaldi's expedition to invade Sicily in May 1860. One of them, Achille Argentino, wrote to Castromediano from war-torn Palermo shortly after Garibaldi's forces took control of the city. He reported that he was doing well, as were Domenico Damis, Cesare Braico, "and others whom you know" – possibly a reference to the other deported prisoners – but also that another member of their celebrated group, Stanislao Lamenza, died during the battle with the Bourbon army²². We know from other sources that Castromediano used letters sent from the field of battle by Damis and Braico to write up summaries of the invasion of Sicily for the Turinese newspaper *L'Opinione*. He forwarded copies of these articles to friends, along with other examples of Italian and foreign press coverage. He may also have attempted to shape British public opinion by arranging English translations of his views of Italian and international affairs²³. As I will argue shortly, Castromediano's ongoing engagement with British friends and politicians inspired his first prolonged effort to publish a memoir of his years in prison.

The audience for news of Garibaldi's remarkable exploits in the summer of 1860 was global. Nicola Schiavoni, one of the few deported prisoners to remain in England long after most of the others had returned to Italy, wrote to Castromediano from London in late June of 1860, and reminded him that their friends in Ireland, who had done so much to welcome and assist them a year earlier, craved the latest news from Sicily. In this letter, Schiavoni moves, in an order that does not seem coincidental, from the personal sympathy

²² Letter of Achille Argentino to Sigismondo Castromediano. Palermo, 8 June 1860. PAC-G. Correspondence, no. 290. Alternate spellings of Lamenza's last name include La Menza and Lamensa, the latter of which Argentino used in his letter. For the other five letters in this cluster, see Appendix II.

²³ For Castromediano's use of the letters from Damis and Braico in Sicily, see his letter to Olimpia Savio on 10 June 1860, in Marcellan (ed.), *Cara Adele, caro Sigismondo*, p. 79.

of friends in Cork to the strategic importance of British political support for Italian unification, to a discussion of the more or less admirable conduct of their fellow Neapolitan ex-prisoners. "I am convinced," he wrote, "that none of those whom we met are greater than us in spirit." Schiavoni appears to be comparing the men released from the prison in Montesarchio with men released from other Neapolitan prisons, whom Schiavoni and Castromediano met when they were deported in January 1859. The word in London, Schiavoni wrote to his friend, was that Silvio Spaventa, one of those men from other prisons, was full of himself²⁴. Nicola Nisco raised a broader concern. Writing to Castromediano from Florence in late May, he expressed his disgust at the group of Neapolitan exiles in Florence who attacked the most respected individuals in order to pose as radical revolutionaries²⁵. As the letters to Castromediano in the summer of 1860 make clear, the end of Bourbon rule in southern Italy was not a simple cause for celebration, even among the regime's most famous victims.

December 1860-March 1861

The final significant cluster of ten letters in my sample centers around Castromediano's election to Parliament in January 1861, and the transition from Bourbon to liberal rule in Puglia. Most of these letters came from Nicola Schiavoni and Leone Tuzzo, who were imprisoned with Castromediano in Lecce in the fall of 1848 and brought to trial with him two years later. Unlike Castromediano, who travelled to Naples in the fall of 1860 but put off returning

²⁴ Letter of Nicola Schiavoni to Sigismondo Castromediano. London, 24 June 1860. PAC-G. Correspondence, no. 295.

²⁵ Letter of Nicola Nisco to Sigismondo Castromediano. Florence, 23 May 1860. PAC-G. Correspondence, no. 287. Nisco wrote to Castromediano again in late August, from London. By this time he was working with Count Camillo Benso di Cavour to secure Piedmontese control of Naples ahead of the arrival of Garibaldi and his troops. In his letter to Castromediano, dated 23 August, 1860, Nisco tells his friend that the situation in Naples is good: "the Reactionaries are humiliated: the National Guard is in place..." PAC-G. Correspondence, no. 300.

home to Cavallino or Lecce, Schiavoni and Tuzzo went home and led the local effort to elect a slate of moderate liberals as Puglia's first parliamentary representatives. To a man, the names they put forward had been targets of the Bourbon government crackdown that followed the revolutions of 1848, including three prisoners (Castromediano, Schiavoni, and Braico) and multiple exiles. Their letters to Castromediano convey relief at the largely successful election results but also dismay at a series of disturbing developments in the region. The Mazzinians were a problem – that was to be expected – but so was an assortment of corrupt and malicious individuals who were out to claim any position of power they could get and slander the most respectable patriots in the process. Exasperated by efforts to deny him an administrative post in Lecce, Tuzzo called on Castromediano to remember his record of suffering: “My life worn out among the galleys is a fact, which few can boast.”²⁶ It was around this time that Domenico Lopresti made a similar complaint and appeal to Castromediano, as a “companion of misfortune.”

Taken together, what do these three moments and sets of letters tell us about Castromediano's relationship with other prisoners, and about his approach to writing a prison memoir? To answer these questions, it helps to look beyond the sixty-nine individuals in my research sample, and beyond the Castromediano archive, to other published and unpublished documents. First, we should consider Castromediano's mindset during his first years back in Italy, for which there is no better source than his intimate and voluminous correspondence with the women of the elite Savio family in Turin: mother and daughter, Olimpia and Adele. Between the spring of 1859 and the spring of 1861, Castromediano fell in love with Adele and then was crushed when her parents rejected his proposal of marriage. The first, decisive blow to his romantic hopes fell in the early spring of 1860. During the summer and fall of 1860, the

²⁶ Letter of Leone Tuzzo to Sigismondo Castromediano. Lecce, 3 March 1861. PAC-G. Correspondence, no. 494. For the other nine letters in this cluster, see Appendix II.

liberation of southern Italy and preparations for united Italy's first parliamentary elections helped distract Castromediano. Nevertheless, a melancholy streak runs through Castromediano's letters to Olimpia and Adele Savio in the years 1859-1861.

Impossible love was not the only source of Castromediano's unhappiness. In September 1859, well before his marriage proposal came to naught, he confessed a deeper pain and anger in a letter to Olimpia Savio. It is best described as the anguish of a prisoner who is struggling to adjust to life after prison. The chains and dungeons he endured in prison, Castromediano wrote, stripped him of youthful illusions but also sent him back into society with a profound intolerance for superficial behavior, on the part of men or women. He even doubted the sincerity of the international public – the so-called “civilized world” – which rushed to celebrate him and his fellow prisoners the previous spring.

Ireland and England gave us parties worthy of princes, the former with an enthusiastic heart, the latter with an enthusiastic mind. Yet could one believe it? Among those greetings, and those applause, and those parties there was something which humiliated me, which made me doubt the sincerity of those demonstrations – I mean the calculation and curiosity that came with all the lavish praise for us – having become for others a spectacle, a fad, something new from Asia or America, like a magician's trick, where everyone follows the throng to satisfy a frivolous pleasure, or also to imitate the example of whoever races there first²⁷.

Ten months later, in a letter to Michele Pironti, Castromediano shed some light on why the prisoners' reception in Britain bothered him. Pironti was one of the prisoners who had been too ill to be deported across the ocean in the winter of 1859, so Castromediano tried to explain the benefits and difficulties that came with landing

²⁷ Letter of Sigismondo Castromediano to Olimpia Savio. Turin, 20 September 1859, in Marcellan (ed.), *Cara Adele, caro Sigismondo*, p. 19.

in Britain. On the one hand, he formed lasting friendships with powerful political elites, including William Gladstone and Lord John Russell, whose support for Italy had proven to be critical. On the other hand, winning English support did not come easy. Upon arriving in England, Castromediano and the other prisoners realized that the public's sympathy "was nothing more than enthusiasm directed to us as persons"; as for Italy, "the English understood nothing and did not want to get involved, not being informed either about our rights or our needs, nor understanding our desires and the necessity of a large and strong Italy!"²⁸

Castromediano's ambivalent relationship to the British public and political elite also informed his first attempts at writing and publishing a prison memoir. In March 1859, just ten days after the prisoners landed in Queenstown, Castromediano published a long narrative – or short "memoir" – in the *Southern Reporter and Cork Commercial Courier*. Decades later, he dismissed it as hastily written and poorly translated, though he acknowledged that it was well received and reprinted as a serial publication in London. Wherever Castromediano went, in fact, including the home of William Gladstone, he spotted copies of his article²⁹. It is important to re-

²⁸ Letter of Sigismondo Castromediano to Michele Pironti. Turin, 13 July 1860, in Carolina Pironti, "Carlo Poerio e Sigismondo Castromediano: Lettere inedite," *Nuova Antologia*, Vol. 157 (Jan.-Feb. 1912), p. 322.

²⁹ Castromediano's narrative appears on pp. 2-3 of the 16 March 1859 issue of the *Southern Reporter and Cork Commercial Courier*, under the heading, "To the Editor of The Daily Reporter." It was reprinted widely in other newspapers, including London's *Morning Post* on 21 March 1859. More than a month after its first publication in Cork, it was still being reprinted, for example in the 28 April 1859 issue of the *Stirling Observer*. The London printer G. Abington jumped at the chance to issue Castromediano's narrative as a stand-alone publication entitled, *Horrors of Neapolitan Dungeons*. An advertisement for it ran in the *London City Press* for several weeks, starting in the 26 March 1859 issue. I gathered this information by searching for various keywords – including alternate and broken spellings (e.g., "Cabel" and "Cabellino" in place of the standard term at the time for Castromediano's title, Duke of Caballino) – on the digital newspaper website and platform, the British Newspaper Archive, www.britishnewspaperarchive.co.uk

member, however, that the British public's embrace of the prisoners had been neither instantaneous nor unequivocal. Although most British newspapers voiced their support for the "Neapolitan exiles" within days of their arrival in Ireland, some writers expressed concern over the prisoners' apparent use of force to take control of the American merchant ship, the *David Stewart*, paid by the Neapolitan government to take the prisoners from Cadiz, Spain to New York. To make matters worse, rumor spread that the ship's captain, Samuel Prentiss, characterized the hijacking as a conspiratorial plot hatched by the radical republican Giuseppe Mazzini³⁰. Sympathy for the escaped prisoners was also contingent on the British public's antipathy to the Neapolitan government. Inevitably, the prisoners' accounts not simply of their dramatic escape at sea but also of their long imprisonment re-opened the debate, begun by Gladstone in 1851 in his celebrated pamphlet, *Two Letters to Lord Aberdeen*, about the true or false nature of the Neapolitan government's horrific reputation³¹. The implicit question informing some early British newspaper accounts of the liberated prisoners was, could they be trusted and believed? This was the context in which Castromediano wrote his first prison memoir.

(accessed, Jan. 10, 2021). Castromediano discusses the success of his publication in *Carceri e galere politiche*, Vol. 2, pp. 194-195.

³⁰ The day after the prisoners landed in Queenstown, the *Cork Examiner* reported Prentiss's "opinion" that Raffaele Settembrini had been sent to rescue the prisoners, including his father, Luigi Settembrini, by the "Italian Society in London." *Cork Examiner* 7 March 1859. Other Cork papers, including the *Southern Reporter*, rushed to the prisoners' defense, dispelling the rumor that they were revolutionary "enemies of the Catholic faith"; assuring readers that their old age and weakened condition made them "incapable of using violence towards the captain or crew"; and reporting the support for the prisoners expressed in multiple London newspapers (*The Times*, *The Morning Post*, the *London Daily News*) and on the floor of the House of Commons. See *Cork Constitution*, 8 March 1859; *Southern Reporter and Cork Commercial Courier*, 7 March 1859 and 9 March 1859.

³¹ The 9 March 1859 issue of the *Cork Daily Herald* contains a satirical back-and-forth between a critic of the Neapolitan government and a skeptic of "all the raw-head-and-bloody-bones stories about the King of Naples."

Regarding the cruelty of the Bourbon government, Castromediano's article in the *Southern Reporter* left no room for doubt or debate. He picked up where Gladstone's pamphlet left off, by narrating what happened after 1851, when authorities moved a group of high-profile political prisoners to the remote hilltop prisons of Montefusco and Montesarchio. These prisons made headlines in Britain at the time, but Castromediano reminded readers of the cruelty he and his fellow prisoners endured there. They were physically abused, constantly searched and spied upon, kept apart from family members, exposed to the elements, and left for dead during the cholera epidemic of 1855. Castromediano's string of details and episodes from the years 1852-1858 stretched across three columns of the *Southern Reporter*. At approximately three thousand words, it is the equivalent of eight or nine pages of the memoir he published at the end of his life. A full catalogue of the "facts and sufferings," he wrote at the start of the article, "would fill a volume." It is tempting to draw a straight line from this statement, made in 1859, to the powerful opening lines of the memoir Castromediano finally published in 1895: "From the moment I set foot in the prisons of Lecce, the idea of writing these memoirs was born, and since then I promised, to my companions, to be the historian of their pain."³²

On at least one occasion, William Gladstone advised Castromediano to tone down his (existing or planned) memoir. In a letter dated 8 June 1859, he explained that while no one in England would object to "a calm and dispassionate narration of the sufferings in the prisons of Naples," a publication "written with heated expressions, for example equal to that of my own writings on this subject," could actually turn the English public against the ex-prisoners³³. Gladstone

³² "To the Editor of The Daily Reporter"; S. CASTROMEDIANO, *Carceri e galere politiche*, Vol. I, p.9.

³³ Castromediano, *Carceri e galere politiche*, Vol. 2, p. 290. Castromediano does not quote Gladstone's letter in his memoir; rather, the entire letter appears in the documentary appendix created by Brizio De Sanctis for the posthumous publication of the second and final volume of the memoir, in 1896.

did not dwell on the irony of this advice: in his political mind, whereas in 1851 it made sense for a Conservative British politician like himself to rain abuse down on the Neapolitan government, in 1859 the Neapolitan victims of that government could not risk coming across as vindictive hotheads. Gladstone did not need to say more. Castromediano understood that the spectre of republican revolution in Italy might cost his country the international support it needed to achieve independence.

Did Castromediano resent or reject Gladstone's advice? Did the need to please or reassure British readers conflict with his own vision of what his memoir could or should achieve? In *Carceri e galere politiche*, Castromediano credited Gladstone with encouraging him to write his memoir. And Castromediano's correspondence with the Savio family demonstrates that he originally hoped to publish his memoir in England. He may have done this for financial reasons, to increase his income at a time when he was trying to make the case to Adele Savio's parents that he was a good marriage prospect. But it seems just as likely that his main incentive was to secure British public support for Italian liberty and independence – that is, to do his patriotic part – by reminding influential British readers why the old regime in Naples deserved to fall³⁴. In the years ahead, despite the failure of his marriage proposal, Castromediano enlisted Adele Savio to translate the many letters and newspaper articles he continued to receive from friends in Britain; however, there is no evidence

³⁴ For the connection between publishing in England and the courtship of Adele Savio, see Castromediano's letter to his friend and estate manager, Pasquale De Meis. Turin, 8 December 1859, in Marcellan (ed.), *Cara Adele, caro Sigismondo*, pp. 36–38. At about the same time, Castromediano submitted a "Memorandum" to the publisher (and former Neapolitan exile) Giuseppe Del Re, in the hopes that Del Re might help him publish it in an English newspaper. Del Re explained that he needed an English translation of the "document" but hoped to help Castromediano render this "service to our country." It is unclear if the publication in question was an excerpt from Castromediano's memoir, or an opinion piece on the current political situation in Italy. Letter of Giuseppe Del Re to Sigismondo Castromediano. Milan, 20 January 1860. PAC-G. Correspondence, no. 277.

that he ever asked her if she could take on the much bigger job of preparing a translation of his entire memoir. Over the course of the 1860s, the idea of publishing his memoir in England gradually faded³⁵. And the memoir Castromediano eventually published in 1895-96 does not bear many marks of a book aimed at pleasing British readers. Instead, it reflects Castromediano's determination to "fill a volume" with evidence of the suffering experienced by his many prison companions.

One of the distinguishing features of *Carceri e galere politiche* is Castromediano's disregard for international affairs. Like Garcea, Palermo, and Settembrini before him, Castromediano ended his memoir with what he called the "romantic episode" of the prisoners' escape at sea in 1859, and their warm greeting in Britain. Nevertheless, the memoir's predominant point of view, established over the course of the first 450 pages, is that of deadening isolation. Once, following his interrogation in Naples, Castromediano was able to report the latest political and international news to his cellmates at Montefusco; however, this rare moment of connection with the outside world barely interrupts the author's extended meditation on the disturbing effects of prolonged confinement. Most of the "events" in Castromediano's memoir are seemingly minor incidents of cruel punishment and personal suffering with only a vague, disorienting relation to developments taking place outside of prison. His implicit message to readers: what Gladstone wrote in 1851, what the foreign press reported throughout the 1850s, and even what some of my fellow prisoners recounted in their memoirs, is not the whole story.

Entering his family archive in Lecce, I expected to find clearer evidence of *how* Castromediano wrote his memoir, in particular more examples of his effort to gather information from the prisoners who sailed with him in 1859 from Naples to Queenstown.

³⁵ In June 1865, Olimpia Savio encouraged Castromediano to publish his memoir in England. Five years later, her daughter Adele simply wondered whether Castromediano was still entertaining this idea. Marcellan (ed.), *Cara Adele, caro Sigismondo*, pp. 198, 263.

After the fact, I realized that I had committed a strategic mistake. Castromediano probably committed key facts about many of these men to paper soon after they landed in Ireland. He suggested as much in his memoir, at the end of his profile of Vito Porcaro, a prisoner he first met on board the Neapolitan warship *Stromboli* in January 1859. The details of Porcaro's torture at the Santa Maria Apparente prison in Naples, he wrote, "are not things I read in books or gathered from documents, they were repeated by Porcaro himself."³⁶ As soon as I put my research plan aside, however, and began skimming the Castromediano archive, more letters from former prisoners surfaced. Not surprisingly, many were from targets of the government crackdown in Lecce after 1848, men who had lost touch with Castromediano during the 1850s but sought his help as he returned to the local spotlight as a candidate for Parliament. They are representative of the humble prisoners who escaped Gladstone's attention when he prepared his *Letters to Lord Aberdeen* in 1851, and the attention of most journalists after 1851, but who inspired Castromediano to become a "historian of their pain."

As soon as the parliamentary election campaign began, in December 1860, friends and acquaintances from Lecce and surrounding towns began writing to Castromediano with accounts of their persecution and of their frustrating attempts to find jobs after the fall of the Bourbon monarchy. Two came from men who had been imprisoned with Castromediano in Lecce for several months in 1850-51, for their revolutionary activities in the small town of Oria. In January 1861, Luigi de Angelis began a three-page letter to Castromediano, "Dear Duke, in this letter I will tell you my whole political life, and my sufferings [*patimenti*]," which included three years in hiding, four years in prison, another year and a half in internal exile in three different cities, weekly police searches of his house, and more time in hiding. Six months later, Salvatore Calcagni leaned more heavily on his connection to Castromediano

³⁶ S. CASTROMEDIANO, *Carceri e galere politiche*, Vol. 2, p. 134.

as an “ex-companion in misfortune in the horrid Central Prison of Lecce”. Calcagni, too, spent most of the 1850s apart from Castromediano – in hiding, prison, and internal exile – but he hoped that their time together in prison was powerful enough to “renew our fraternal ties, and unite our hearts.”³⁷ Most of these letters culminated in pitiful confessions of the writers’ desperate need for employment. One, from Raffaele Albanese in May 1861, began, “Most kind Mister Duke, not knowing how to find a way to go on living, I turn to You, knowing your nature and your generosity from when we were in prison together in the Central [Prison of Lecce]. My family is large, and persecutions have reduced us to poverty.”³⁸ It was also during this period that Domenico Lopresti appealed for help. Castromediano’s “companions of misfortune” were many and scattered, and not afraid to write about their struggles. No doubt the appeals diminished after Castromediano left Parliament and returned home in 1865, but they did not end³⁹.

Among the hundreds of letters Castromediano received in the winter and spring of 1861 are two from Francesco Saverio De Julio, who was the chaplain at the Montefusco prison from March 1853 to June 1854. The first letter, dated 4 February 1861, makes it clear

³⁷ Letter of Luigi De Angelis to Sigismondo Castromediano. Oria, 11 January 1861. PAC-G. Correspondence, no. 382; Letter of Salvatore Calcagni to Sigismondo Castromediano. Oria, 24 June 1861. PAC-G. Correspondence, no. 619. Calcagni’s letter is supplemented by a note he received four months later, informing him that there was no place for him in the National Guard of Terra d’Otranto. The Minister of the Interior, Marco Minghetti, also addressed Calcagni’s case in a note dated 9 August 1861. PAC-G. Correspondence, no. 678.

³⁸ Letter of Raffaele Albanese to Sigismondo Castromediano. Lecce, 6 May 1861. PAC-G. Correspondence, no. 562. Albanese wrote to Castromediano twice more in 1861, on June 13 and December 11.

³⁹ In 1876, another former prison companion, Nicola Donadio, asked Castromediano to help his son find a position in the administration of the lottery in Bari. Donadio ended his short letter as follows: “I am sure that you will do this favor for the person who for nine long years was a companion in chains...” Letter of Nicola Donadio to Sigismondo Castromediano. Bari, 16 February 1876. PAC-G. Correspondence, no. 2459.

that Castromediano asked for information on the administration of the Montefusco prison in order to include it in his memoir. The second letter, dated 17 March 1861, is a longer and more detailed reply to a letter from Castromediano, which must have included a range of specific questions: for example, regarding the sequence of prison wardens De Julio served, the chain of command beyond the prison itself, and the individuals responsible for imposing additional punishments on Castromediano and his fellow prisoners. De Julio lost his position at the prison for opposing the guards' mistreatment of the prisoners, but he apparently continued to live in Montefusco. Sometime between November 1860 and February 1861, Castromediano invited De Julio to Carlo Poerio's house in Naples to request information about his stint as prison chaplain. De Julio, in turn, politely asked for a copy of Castromediano's "little book" when it was ready⁴⁰.

Taken as a whole, the letters Castromediano received just in the year 1861 conform to the spirit, if not the letter, of the memoir he eventually published right before his death in 1895. They contain bursts of righteous indignation, pathetic confessions, detailed accounts of crippling illness and the destruction of livelihoods, plus some first-hand documentary evidence of Bourbon prison officials' cruel administration. More research in the Castromediano archive will no doubt clarify how and when Castromediano acquired the information on other prisoners, and on prison conditions and administration, which appeared in his published memoir. And if we are lucky, Antonio Lucio Giannone will return to the subject himself.

⁴⁰ Letters of Francesco Saverio De Julio, both from Montefusco, dated 4 February and 17 March 1861. PAC-G. Correspondence, nos. 423 and 510. In the first letter, De Julio asks Castromediano to send him a copy of the "*libretto*"; in both letters he asks Castromediano to extend his greetings to some of the other prisoners he got to know at Montefusco, including Carlo Poerio, Nicola Nisco, Cesare Braico, Nicola Schiavoni, and Giuseppe Pica.

Appendix I

The presence or absence of 69 ex-prisoners in the Correspondence section of the Sigismondo Castromediano archive in Lecce, Italy

Giuseppe Abbagnale, Filippo Agresti, Michele Aletta, **Achille Argentino**, Felice Barilla, Francesco Bellantonio, Ferdinando Bianchi, Domenico Bozzelli, **Cesare Braico**, Michelangelo Calafiore, Raffaele Crispino, Vincenzo Cuzzocrea, **Domenico Damis**, Carlo De Angelis, Camillo De Girolamo, Francesco De Simone, Giuseppe Del Drago, Domenico Dell'Antoglietta, **Vincenzo Dono**, Antonio Esposito, Giustino Faivano, Filippo Falconi, Salvatore Faucitano, Gregorio Filace, **Antonio Garcea**, Rocco Geraci, Achille Grilli, **Stanislao Lamenza**, Emilio Maffei, Pietro Marrelli, Gaetano Mascolo, Raffaele Mauro, Ignazio Mazzei, **Stefano Mollica**, Pasquale Montani, Rocco Morgante, Antonio Nicolò, Tommaso Notaro, **Giuseppe Pace**, **Nicola Palermo**, Girolamo Palumbo, **Luigi Palumbo**, Luigi Parente, Carlo Pavone, Angelo Pellegrini, Giuseppe Maria Pessolani, Emilio Petrucelli, Giuseppe Pica, Raffaele Piccolo, Carlo Poerio, Luigi Praino, Francesco Procenzano, Vito Purcaro, Giambattista Ricci, Raffaele Ruocco, Angelo Salsa, **Nicola Schiavoni**, **Ovidio Serino**, **Luigi Settembrini**, **Filadelfo Sodano**, Francesco Surace, **Silvio Spaventa**, Raffaele Travia, Giuseppe Tripepe, Aniello Ventre. PLUS: **Domenico Lopresti**, **Nicola Nisco**, **Michele Pironti**, **Leone Tuzzo**.

Dark bold font = individuals who wrote one or more letters to Sigismondo Castromediano after their release from prison, or who are mentioned in one or more of the letters written by the ex-prisoners in my sample.

Regular font = individuals who did not appear as authors or subjects.

Appendix II

Three clusters of letters from ex-prisoners to Sigismondo Castromediano

1. April-July 1859. Letters to Castromediano from: Vincenzo Dono (6), Nicola Nisco (3*), Nicola Schiavoni (1), and Giuseppe Pace (1). *One of the letters from Nisco is undated but refers to his recent release from prison and was mailed to Turin, which indicates that Nisco sent this letter to Castromediano in April or May 1859. These letters refer to the following ex-prisoners in my sample: Domenico Lopresti, Carlo Poerio, Cesare Braico, Stefano Mollica, Ovidio Serino, Luigi Palermo, and Silvio Spaventa.
2. May-August 1860. Letters to Castromediano from: Nicola Nisco (3), Achille Argentino (1), Stefano Mollica (1), and Nicola Schiavoni (1). These letters refer to the following ex-prisoners in my sample: Carlo Poerio, Cesare Braico, Domenico Damis, Stefano Lamenza, Silvio Spaventa, Carlo De Angelis, and Giuseppe Pica.
3. December 1860-March 1861. Letters to Castromediano from: Leone Tuzzo (5), Nicola Schiavoni (4), and Domenico Lopresti (1). These letters refer to the following ex-prisoners in my sample: Cesare Braico, Carlo Poerio, and Giuseppe Pica. Five undated letters – three from Schiavoni, one from Achille Argentino, and one from Cesare Braico – may also have been sent to Castromediano during this period.

Appendix III

Letter of Domenico Lopresti to Sigismondo Castromediano. Reggio, 13 February 1861. Castromediano-Gorgoni Archive, Lecce.

Mio pregevolissimo Amico

Non s'è chi ignora come a furia di pecunia la
 nante di asti perfide e d'intrighi timorosi una turba di ladroni, da
 me scoperta, e smascherata, tra spandome dalle care degli oculisti
 di Napoli, mi abbia gittato in queste Province dove per mano di
 soccorsi dell'arte, che per compromettere la facoltà più prodigiosa
 di Dio di me i documenti originali con cui è provato legal-
 mente un furto organizzato da chi morì, e gli autori del furto a rovina
 totale della Finanza dello Stato. Documenti che per temperanza citi-
 le non è fatto finora pubblica.

Il mio abbietto avversari colla mia rimozione da Napoli,
 sapranno bene di violare la legge nella violazione del Decreto del 7 Aprile
 1848, e del regolamento del 6 Novembre 1846, con cui è assegna-
 ta in Napoli la residenza dell'Ispectore Generale de' Beni Pubblici alla
 immmediatione del Direttore Generale. Ma che ritarda ciò quando da
 via continuano il brigantaggio?

Per sovietto di sicilia durante nelle intendimento di ristabilire
 pienamente il servizio e la finanza in queste tre Calabria, nella povertà
 di miei in cui son lasciato, mi son chissà da meglio che un mese in
 una stanza, che talora per amore del Padre debbo bere una o finché
 non raduno a male le biraghe sue. Tutto questo è saputo.

poiché Loyali fatti mediche, vidate da Governatori, e da Ministri, o
inviato all'Amministrazione Civile, ed al Quartero, senza che
si fosse voluto, per tema di non turbare il fatto permanente, richi-
amarsi alla mia naturale residenza, ed all'oculistica.

Si sarebbe cosa veramente sconcia che quel che non pote-
va consistere una effettiva tirannide, lo si dovesse all'ombra
facere della libertà.

Credendo che i miei numerosi compagni di catena, me-
ritamente circondati da fama grande, e da poteri, non vorran-
no permettere, senza speranza una parola a cui si continui,
che uno de' suoi onorati compagni della loro struttura, non
si rimanesse accoppiato dalla forza di Cinnabrodori, e la
drossi, se con fiducia si ricorra all'amicizia, ed alla bon-
tà onde mi onorano, poche volentieri proccacciare gli oc-
dini del mio parente richiamo in Napoli, presentando
Sinceramente che anche neppure spiegho quella alacri-
tà che a il debito di spiegare colui che vuole altrettanto
L'amore loro della Patria Italiana.

Taccarsi, mio nobile amico, di avere a cuore le
mie condizioni, e di credermi con molte anime, Amico.

Leggibile, 13 febbraio 1761.

All'onorevole
Sig. Sigismundo Corradini
Duca di Capallino
Torino

po. Obmò Amico
Dom. Loprestini

Luigi Scorrano

ANDARE *PER LE VIE* DI GIOVANNI VERGA

Per le vie è suggestivo titolo di una raccolta novellistica di Giovanni Verga pubblicata nel 1883, quasi a ridosso delle più note e celebrate *Novelle rusticane* che hanno goduto di maggior fortuna sia per intrinseci valori d'arte, sia per la presenza in esse di un 'pezzo', dolce e patetico, come *Il canarino del n. 15*. Un'indicazione, questa, che non comporta né un'approvazione sentimentale né un più o meno severo giudizio critico. La novella è là, nelle pagine verghiane che non negano a questo scritto, anche a questo, la possibilità/capacità di emozionarci per diverse che possano essere le radici di differenti spinte emotive. *Per le vie* punta il suo obiettivo (ricordiamo ancora che Verga aveva una sincera passione per la fotografia?) su un mondo che si direbbe ancora in formazione o in evoluzione. Ma è davanti al titolo verghiano, quel *Per le vie* così spoglio, che il nostro occhio e la nostra attenzione si arrestano. Incuriositi, ci soffermeremo. Forse perché quel titolo ne richiama irresistibilmente un altro,

Vagabondaggio, che inaugura la raccolta dal titolo eponimo. Ci attira, oltretutto, la situazione, la sorte, dei personaggi dei quali in poche righe si profila il destino. La loro dispersione, il loro disseminarsi nel mondo sembrava configurare quello di una sostanza umana che cercava la sua zolla sulla quale posarsi e con la quale confondersi, si direbbe, come per una pianta, ad attecchire al risveglio della terra sotto il respiro delle prime piogge. Non un andare disordinato per il mondo, ma quasi l'obbedienza a un ordinato disegno. O ad una misteriosa disposizione del caso. O l'ordinata sistemazione dei pezzi di un gioco al quale si è invitati. La breve pagina verghiana d'esordio si affaccia su orizzonti in cui il caso gioca la sua parte, ma il cui ritmo non è niente affatto quello che muove sulle tracce rigorose di un'intelligenza da sfruttare pienamente ad ogni mossa; è il ritmo della narrazione. C'è un filo robusto della cui composizione non si conoscono né le possibilità né la durata: solo la funzionalità. Verga non si sofferma su particolari come questi; mette in scena uomini con le loro necessità, con le loro irrequietezze:

Nanni Lasca, da ragazzo, non si rammentava altro: suo padre, compare Cosimo, che tirava la fune della chiatta, sul Simeto, con Mangialerba, Ventura e l'Orbo; e lui a stendere la mano per riscuotere il pedaggio. Pagavano carri, passavano vetturali, passava gente a piedi e a cavallo d'ogni paese, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume¹.

Nella prosa del Verga in un tracciato itinerale, in un disegno apparentemente divagante ma rigorosamente determinato, la parola si dispone quasi spontaneamente al posto che le spetta, come per una decisione autonoma. A un simile rigoroso disegno sembra spontaneamente adeguarsi la costellazione di titoli inscrivibili all'insegna della mobilità che trapassa in erranza, ma torna ad iscriversi in un saldo riconoscibile ordine. Quella mobilità si genera, nel vivaio

¹ G. VERGA, *Vagabondaggio*, in ID., *Tutte le novelle*, Introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, p. 457, Mondadori, Milano 2001 (nei "Meridiani").

dell'invenzione verghiana, a ridosso, eco studiata dalla legge esposta nella lettera a duplice ruolo di confidenza epistolare e di enunciazione prefatoria². Anche *Fantasticheria*, che sembra discostarsi da questa tematica 'viaria' celebrando – nel desiderio – le quarantotto ore in cui il protagonista potrebbe stare in un luogo meno consueto del solito, lascia emergere un duplice moto d'irrequietezza, perciò di movimento: l'ansia di fuga della donna e quella di un più o meno riposante soggiorno per l'uomo che è con lei. Passava, ... “Qui il percorso è mentale come vuole la situazione esposta nel titolo. Non solo; il moto di fuga investe le cose, si trasmette come un movimento tellurico con il suo epicentro profondo. Donde, se non da questo, scaturisce il battito insistente di una sorta di regolare, ma solcata da un filo d'inquietudine, annotazione d'un movimento spasmodico alla ricerca di un angolo di quiete, di una sosta: Passava ...; passavano...: passavano... Ci colpisce l'effetto di dispersione che alimenta tante pagine dell'opera verghiana. Possiamo sorprendervi murmuri ed echi di altre pagine famose: quelle sulla calata dei lanzichenecchi in Lombardia: sovrano s'accampa il verbo del transito, *passare*; ma in Verga non il semplice *passare* bensì prevale il senso di una stupefatta intuizione della propria sorte: *passare* è *trapassare*. Benché casuale, è il destino che spinge con violenza vendicativa nel petto di compare Cosimo il calcio del baio che da quell'uomo ha ricevuto continui maltrattamenti. Non è (o lo è solo in apparenza) un disgraziato gioco della sorte, ma una resa dei conti feroce. Per l'uomo, da allora condannato a una lunga agonia, non ci sarà scampo.

Con la storia delle sue peripezie Grazia sembra toccare il cuore di Nanni; e in quella storia occupano un posto rilevante l'essere andata per le vie in un itinerario che è, insieme, pellegrinaggio verso un atteso miracolo per la sopravvivenza e vagabondaggio picaresco:

² Si ricordi almeno, in essa, l'impegnativa dichiarazione riguardante il processo eziologico che caratterizza il fare artistico: «... io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero (ivi, 203)».

E cominciò a narrar la storia del suo misero vagabondaggio: la fame, il freddo, le notti senza ricovero, gli stenti e le brutalità che aveva sofferto; seduta sulla balla della mercanzia, colla schiena curva, le braccia abbandonate sulle ginocchia, ma gli occhi lucenti di contentezza...³

Esistenze sempre dipendenti dal caso che ne realizza confusamente i destini, i personaggi di Verga si muovono, si direbbe, come una massa informe, una materia nella quale non siano distinguibili singole persone o oggetti. Anche il loro cammino non è determinato da itinerari preordinati ma sono zimbelli della casualità che li conduce:

Nanni girò ancora un po' di qua e di là, finché spinto dalla fame tornò a Primosole...⁴

Altre modalità di *vagabondaggio* (e si assuma la parola a sigla caratterizzante) emergono nelle pagine dello scrittore siciliano; valga ricordare quella *Fantasticheria* in cui si specchia l'incomprensione del mondo borghese per il mondo di miserabili che animano le pagine delle opere rusticane. Nel conto bisognerà anche far rientrare il continuo andirivieni finalizzato a comunicare o ad attingere notizie. O nelle pagine dei *Ricordi del capitano D'Arce*, la puntura penetrante della malinconia:

Felice lei che andrà così lontano, per tanto mare, per tanto mondo!
Come vorrei volare anch'io, come vorrei venire⁵.

Sarà vero fino in fondo? Un altro elemento caratterizza l'evoluzione del vagabondaggio nelle pagine di Verga: l'addio: «Addio, tramonti del paese lontano! Addio, abeti solitari alla cui ombra ella

³ G. VERGA, *Vagabondaggio*, cit., p. 480.

⁴ Ivi, p. 484.

⁵ ID., *I ricordi del capitano d'Arce*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 615.

aveva tante volte ascoltato le storie che egli le narrava, [...]. Addio! anch'essa è lontana» (*Di là del mare*, p. 351), confusi, gli amanti, tra coloro, tanti, che si dicevano addio. Un sentimento di dispersione domina le *Novelle rusticane*; una forte tensione lirica intride pagine che ci si aspetterebbe più assestate sul senso di una realtà rude, nuda. C'è, forse con un premuto pedale di malinconia, la ricerca di un 'doloso' che non è patetico ma lancinante pungolo di realtà. L'addio verghiano, inopinatamente, imbocca una direzione manzoniana:

Addio, dolce malinconia del tramonto, ombre discrete e larghi orizzonti solitari del noto paese. Addio, viottole profumate dove era così bello passeggiare tenendosi abbracciati. Addio, povera gente ignota che sgranavate gli occhi al vedere passare i due felici⁶.

Quanti progettano un viaggio organizzato! quanti afferrano, un giorno qualunque, uno zaino, ci ficcano pochi strumenti indispensabili e vanno all'avventura. Per le vie troveranno compagni di viaggio, simpatici o sgradevoli; gente che li terrà in sospetto o nella quale susciteranno un senso di sospetto. Ma la strada fa conoscere persone, avvicina o allontana. Soprattutto, la strada è come un grande libro da sfogliare e leggere pagina per pagina centellinando le impressioni, facendosi compagni di chi narra.

Dell'andare per le vie ci sono rimaste molteplici testimonianze: sia per gli itinerari seguiti dai viaggiatori, sia per le infinite peripezie che hanno caratterizzato i loro percorsi. Il Medioevo europeo ci mostra pellegrini in viaggio verso i luoghi santi: Roma o Gerusalemme: e ci si va con la colonna sonora improntata a compunzione o anche a una distensiva allegria. I pellegrini di Chaucer appartengono a questa famiglia! a contrasto, quasi eroe solitario, alto e severo come lo ha sempre immaginato un profilo retorico, ma non del tutto, un poeta: Dante Alighieri. Il poeta compie un viaggio singolare; non solo per le vie ma dalla confusione alla chiarezza, tanto che la sua

⁶ Id., *Di là dal mare*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 355.

guida, Virgilio, deve diversamente instradarlo (“altro viaggio”, altra via”, altri porti: tutto è alterità in quel viaggio così dubitosamente intrapreso!). Il traguardo sarà assoluto! I Re Magi camminano per le vie che, affidatisi alle indicazioni di un corpo celeste, si mettono sulla strada che li porterà alla capanna di Betleem; andando per le vie degli Stati Uniti Sal e Dean matureranno esperienze decisive narrate nel romanzo *Sulla strada* di Kerouac. Si pensi, per esperienze italiane, alla scrittura di un Viani nelle pagine dei *Vàgeri*. In esse l’andare per le vie del mondo è affidato talvolta, curiosamente, a un elemento anagrafico, manciate di nomi o, meglio, soprannomi suggeritori di luoghi, di territori della realtà diventati contrade della mente, evocatori di circostanze nella loro diversità tutte riportabili, poi, a quel tema, a quel filone del vagabondaggio sempre affascinante, sempre ricco di operanti suggestioni. Un breve esempio può suggerire per tutti una modalità di recupero d’una memoria suggestionata da un gioco di sillabe:

Soprannomi uditi navigando l’Oceano: Guazzino, Trivella, Sciapino, Cataclè, Trebesto, il Tallito, Nappino, Uccellino, il Catone, Agonia, Digiuno, Masticabombe, il Patalani, Stoppa, Calcafosse, Tacio, Mordino, Strappamanette, Mangiastoppa, il Gobbo di Gramignotto, Re Giovanni, Il Cenciario, Dimmi dimmi, Fede, Facenda, Argano, Tananera, Ecc⁷.

Viaggi si susseguono a viaggi, ma l’idea, e la tensione verso il viaggio, non finiscono. Più che il viaggio, però è proprio la realtà del vagabondaggio a prevalere: vi concorre, buona accompagnatrice l’immaginazione. La modulata sequela dei soprannomi vianeschi è, per se stessa, un viaggio in cui casualità e senso dell’avventura fanno un curioso amalgama, segnano itinerari tra libertà e disordine o solo una esperienza della malinconia che si fa dolore: dolore di una perdita; o di non si sa che! Viene quasi spontaneo un riferimento

⁷ L. VIANI, *Angiò uomo d’acqua*, in ID., *Storie di vàgeri*, a cura di N. Mainardi con un saggio introduttivo di M. Marchi, Vallecchi Editore, Firenze 1988, p. 65.

che si affaccia dubitosamente alla memoria; e la giustificazione di una cronica renitenza a un viaggiare che è, più che questo, un vagabondare, un lasciar libero corso a quello che l'ordinato viaggiare non procurerebbe. L'ombra dolcemente ironica di Ludovico Ariosto vagheggia la motivata renitenza del grande poeta estense mettendo in campo le più diverse privazioni, ma lo scatto della fantasia nasce e si configura come ragione primaria di un rifiuto: sottesa vi è una ironica motivazione: un viaggiare con Tolomeo sulle carte.

Marco Leone

LA NARRATIVA VERISTA DI FRANCESCO CURCI
(1857-1899)

Se si osserva da lontano il magmatico complesso della narrativa di fine Ottocento, essa pare corrispondere a un tracciato lineare ed evolutivo nel quale, a un certo punto, si verifica una staffetta tra naturalismo e modernismo. Ma, via via che lo sguardo si avvicina, la situazione cambia e quella cesura non appare più così netta: come spesso accade nelle transizioni da un'epoca a un'altra, esistono infatti zone grigie e intermedie, attestanti uno stato di protrazione e di continuità più che di rottura improvvisa. In questo senso, eleggere a casi di studio autori minori può contribuire a far luce su panorami che si presentano tutt'altro che uniformi.

Quello di Francesco Curci e della sua narrativa è significativo per una duplice ragione: perché si presta a una lettura geo-critica, rappresentando un esempio di tardo-verismo regionale; e perché in esso si ravvisano quei segnali di ibridazione e di contaminazione tipici delle fasi di passaggio. Dopo aver acquisito in vita una certa

notorietà negli ambienti letterari proprio grazie alla sua scrittura, su Curci, però, è calato presto l'oblio. Derubricato al rango di epigono provinciale della poetica verista, la sua vera riscoperta si deve ad Antonio Mangione, che allo scrittore leccese ha dedicato un dettagliato ritratto bio-bibliografico, in vista dell'edizione di alcune sue opere (mai, però, realizzata)¹.

Questa seconda stagione della critica su Curci, dopo quella primo-novecentesca, ha avuto il merito di collocare lo scrittore nella dimensione a lui più consona, sia pure con giudizi non univoci sul suo effettivo valore letterario, e cioè all'interno di una linea creativa che, a fine secolo, ripropose il modello del verismo mischiandolo, però, con suggestioni di diversa natura: il genere della narrativa rusticale e quello del romanzo psicologico di matrice pre-modernista².

In un certo senso, anche il profilo biografico di Curci risponde a un *cliché* di intellettuale diffuso nella stagione fine-secolare: nato a Lecce il 25 giugno 1857 solo per una circostanza contingente (il padre Luigi vi ricopriva l'incarico di «Regio Giudice»), la sua origine era, in realtà, napoletana (la madre Carolina De Nobili apparteneva alla nobile famiglia partenopea dei Simari). E se è vero che, dopo il suo precoce trasferimento a Trani, dove intanto il padre era stato nominato Consigliere di Corte d'Appello, il legame con questa città pugliese rimase sempre molto saldo, grazie al suo rapporto personale con l'editore Valdemaro Vecchi e alla collaborazione con la «Rassegna pugliese», la formazione civile e letteraria di Curci si svolse, tuttavia, soprattutto a Napoli, dove egli si accostò ad ambienti repubblicani e anticlericali. Vennero poi l'impiego nell'Amministrazione della Società Ferrovie Meridionali, che gli comportò continui spostamenti

¹ A. MANGIONE, *Biobibliografia di Francesco Curci*, in «L'Idomeneo», 6, 2004, pp. 71-80.

² C. MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, pp. 501-555; G. ALFANO, *Il romanzo della 'fin de siècle'*, in *Il romanzo in Italia II. L'Ottocento*, a cura dello stesso e F. De Cristofaro, Carocci, Roma 2018, pp. 257-272.

in sedi disagiate di Puglia e d'Abruzzo, in seguito trasfigurati come *tranche de vie* nei suoi racconti e romanzi, e il *nostos* nella capitale partenopea del 1886, dopo il matrimonio con la cugina Francesca Sofio e l'abbandono dell'impiego ferroviario. Qui Curci si distinse per una contestuale attività letteraria e filantropica nell'ultima sua parte di vita, prima della morte che lo colse a Napoli, per tisi, il 28 settembre 1899³. In questo scrittore agì sempre, come si può notare, una spinta ideale, testimoniata concretamente con scelte di vita non semplici, eccentriche rispetto alla sua estrazione familiare e alla sua stessa condizione di privilegiato, poi riversate anche nella sua opera letteraria: e già questo rende, se non inattendibile, certamente più sfumato il suo rapporto col verismo, di cui l'autore riprende ambientazioni e, in taluni casi, tecniche verbali, senza però l'esigenza di aderire a un oggettivismo assoluto. Del resto, il verismo di Curci si restringe a una fase transitoria, dal momento che il suo esordio narrativo, *Storia di un cuore. Racconto intimo* (Bologna 1879), si pose sotto altro segno: si tratta, infatti, di un romanzo dalla forte matrice religiosa e introspettiva, che deve molto a Tommaseo e a Madame Craven. È solo con la raccolta di bozzetti *Nuvolette d'estate* (Napoli 1889) che Curci, circa un decennio più tardi, dimostrerà di seguire il verismo (in forma, tuttavia, ancora molto primordiale e stemperata), anche per il fatto di adottare moduli narrativi come quello del bozzetto, l'ultimo dei quali, *Pellegrinaggio*, si incisterà poi nel cuore del romanzo *Rocco il guardiano* (capitoli V, VI, VII, VIII). Del resto, anche la silloge successiva di *Profili e novelle* (Trani 1890) rivela sin dal titolo (e in maniera più sicura) l'utilizzo di generi e di modelli cari alla scrittura di orientamento naturalistico, come Verga e Capuana, oltre che il ricorso a diffuse pratiche editoriali, come la confluenza in volume di racconti precedentemente pubblicati in sedi sparse (le riviste «Lettere ed arti», «Rassegna pugliese»,

³ Per queste notizie, cfr. A. MANGIONE, *Biobibliografia di Francesco Curci*, cit. Un dettagliato profilo dello scrittore si trova anche nella *Prefazione* di Luigi Antonio Villari a F. CURCI, *Il fiore del deserto*, Società Tipografico-Editrice Nazionale, Torino-Roma 1907, pp. 9-30.

«Vita intima», «Battaglia bizantina», «Caronte»). È proprio nella prefazione a quest'ultima raccolta di bozzetti, che lo scrittore leccese esplicitò la sua adesione al vero, pur non mancando di rivendicare comunque una certa cifra di originalità e di soggettivismo nella trattazione di esso:

Ho cercato di studiare il vero scrupolosamente, senza pregiudizio di scuola, senza la vanità di secondar la corrente, senza la presunzione di andarle a ritroso. I luoghi, i personaggi e fin la tessitura di questi pochi lavori mi sono stati forniti dal mondo reale; e però di mio, a confessarlo schiettamente, non vi è stato che un po' di diligenza nella ricerca e nella scelta de' soggetti, ed una certa cura amorosa nel presentarli al pubblico⁴.

Anche se l'esercizio della scrittura novellistica fu per Curci una fondamentale esperienza di formazione e di apprendistato, egli non si limitò, tuttavia, alla sola narrazione breve, ma si cimentò anche in quella lunga: in questo ambito, il romanzo *Rocco il guardiano* (Trani 1893) pare essere la prova apicale della sua intera parabola creativa.

Già alla metà degli anni Novanta, la scrittura di Curci prendeva, tuttavia, direzioni diverse: nel '95, a Torino, egli pubblicò un altro breve romanzo, *Nell'ignoto*, lontano dai canoni del verismo e di marca autobiografico-psicologica (alla Turgenev), mentre solo postumo, nel 1907, uscirà *Il fiore del deserto* (Torino-Roma), nel quale agisce un'evidente memoria leopardiana con funzione di sintesi tra psicologismo e realismo. Del resto, che la formazione letteraria dell'autore sia composita e non monocorde, è testimoniato dalla sua attività di censore sulla «Rassegna pugliese» fra il 1889 e il 1896 (dunque, nella fase di elaborazione e di pubblicazione del suo romanzo più famoso). Essa svela un ventaglio di interessi diversificati e non semplicemente riducibili alla poetica verista, dal momento che Curci si occupò, in momenti diversi, di D'Annunzio, Di Giacomo,

⁴ F. CURCI, *Profili e novelle*, Vecchi, Trani 1890, pp. 5-6.

Ferdinando Russo, Carlo Del Balzo, Carlo D'Addosio, Gaetano Miranda, Onorato Fava, Vittorio Pica. Ed è a sua volta recensito (ma non sempre in maniera benevola) in riferimento al romanzo *Rocco il guardiano*, che fu un piccolo caso editoriale, come dimostra la serie di analisi che su di esso apparvero nella «Rassegna pugliese» fra il '93 e il '99: spicca quella di Felice Cameroni, strenuo sostenitore del naturalismo in letteratura e fautore dell'idea di un'arte impegnata. Cameroni ebbe con Curci una vera e propria sintonia ideologica (anch'egli era di tendenza anarchico-repubblicana) e riconobbe nel romanzo dello scrittore leccese un effetto concreto della sua teoria realistica dell'arte, tenendo a distinguerlo dal filone della narrativa rusticana più stereotipata: «Come studio di caratteri e d'ambiente e per l'equilibrato sviluppo dell'elemento psicologico e d'azione, credo che il nuovo romanzo d'adulterio e di gelosia, col titolo *Rocco il guardiano*, abbia un serio valore e si scosti assolutamente dalla falsariga delle sfruttate vicende rustiche»⁵. Semmai, il critico rimproverava all'autore un uso estremizzato dell'«oggettivismo flaubertiano» e una scarsa adesione, per questo, alle vicende di soprusi dei suoi personaggi, angariati dal potere padronale. Insistè sull'originalità del romanzo anche il critico Vittorio Pica, proprio in una lettera a Cameroni del 2 novembre 1893, nella quale si ravvisava lo smarcamento di Curci dalla «prepotente influenza verghiana», ma, contestualmente, un suo eccesso di psicologismo⁶, mentre, in un'altra recensione, Luigi Sylos individuava nella narrativa dello scrittore leccese una stretta parentela con quella di Verga⁷. Da par suo, il critico Luigi Antonio Villari riconosceva in Curci addirittura un emulo di Manzoni, avendo definito la sua opera come «un romanzo di caratteri e di costumi, cui poco manca per esser perfetto, e che congiunge al rispetto coscenzioso delle esigenze moderne una sobria padronanza e nitidezza tutta manzoniana, mediante un felice innesto

⁵ A. MANGIONE, *Biobibliografia di Francesco Curci*, cit., p. 67.

⁶ *Ivi*, p. 68.

⁷ *Ibidem*.

della osservazione naturalistica col senso sereno dell'arte classica»⁸. Insomma, *Rocco il guardiano* entrò appieno nel dibattito regionale e nazionale sul realismo in letteratura, anche con i suoi aspetti controversi e contraddittori, sollecitando l'ondivaga riflessione dei critici del tempo, che vi rintracciarono comunque il frutto significativo di una specifica stagione letteraria, tra Italia ed Europa. In alcuni casi questo dibattito si concentrò sulla forma della narrazione, sforzandosi di incasellare il romanzo in tipologie predefinite. Sul *Fanfulla della domenica* un anonimo recensore definì l'opera principale di Curci «un lavoro di maggior mole che sta tra il romanzo e il racconto, ma è più racconto che romanzo, perché spesso l'azione cessa dallo svolgersi ed è riassunta dall'autore che la espone al lettore»⁹. La stessa osservazione ricorre due anni più tardi, sempre sulla stessa rivista e sempre in forma anonima, a proposito del romanzo *Nell'ignoto*, per il quale si afferma che esso «non ha la vasta proporzione architettonica del romanzo [...]. Non intendo con ciò muover biasimo al signor Curci, intendo anzi di tributargli una lode meritata: egli si è convinto ovvero ha intuito che la tempra artistica degl'italiani non è plasmata per il romanzo»¹⁰. In quest'ultimo caso il giudizio individuale serviva a validare uno stereotipo interpretativo di carattere generale, e cioè la presunta scarsa attitudine degli scrittori italiani al genere romanzo, ma è evidente che il dibattito sull'appartenenza dell'opera alla forma breve o lunga del campo narrativo nascondeva, in realtà, la questione del grado di aderenza, più o meno stretto, da parte di Curci al verismo.

In tempi più recenti non è mancato chi ha ripreso, in chiave negativa, l'opinione di una struttura non romanzesca di *Rocco il guardiano*, considerato piuttosto un racconto lungo o, addirittura, «un abile assemblaggio di bozzetti»¹¹, che risponderebbe a modali-

⁸ A. L. VILLARI, *Prefazione*, cit., p. 20.

⁹ 7 gennaio 1894, n. 1, *Libri nuovi*.

¹⁰ 2 febbraio 1896, n. 5, *Libri nuovi*.

¹¹ F. PAPPALARDO, *Il verismo in Puglia e in Lucania*, in *I verismi regionali*, Biblioteca della fondazione Verga, Catania 1996, p. 575 (su Curci si vedano le

tà di costruzione narrativa tipiche della letteratura veristica d'area pugliese e lucana. Andrebbe forse tenuto presente, tuttavia, che in autori come Curci, adusi in pari grado al genere della novella come a quello del romanzo, il confine fra queste due forme narratologiche si presentò sempre alquanto poroso e che questa stessa porosità è riscontrabile nell'uso misto delle tecniche verbali (con la compresenza per esempio, nel romanzo di Curci, di eterodiegesi, omodiegesi e paralessi): dunque, più che un limite individuale, questa particolare configurazione del romanzo sarà da considerare, forse, un tratto più generale della narrativa del tempo, caratterizzata da un impiego sincretistico di morfologie differenti, come si vedrà meglio in seguito¹².

Analoga attitudine all'ibridazione si manifestò da parte dello scrittore, del resto, anche nella ripresa combinata di modelli letterari eterogenei, ma tutti in qualche modo riconducibili sotto l'egida del realismo. Soprattutto nella fusione tra psicologia e realismo è possibile intravedere l'adesione di Curci a tendenze tipiche della scrittura narrativa di *fin de siècle*¹³. *Rocco il guardiano* esce, infatti, in una data che si colloca significativamente tra il *Mastro Don Gesualdo* (1889) di Giovanni Verga e i *Viceré* di De Roberto (1894) e a pochi anni di distanza da *Il piacere* (1889) di D'Annunzio e dal primo romanzo di Svevo, *Una vita* (1892). Come si può notare, si tratta di anni cruciali per le sorti del genere del romanzo nella sua fase di transizione verso il modernismo e in questa parabola Curci si inserisce dalla periferia (la sua opera è pubblicata a Trani da Vecchi, l'editore della «Rassegna pugliese») e, dunque, lontano dai grandi circuiti editoriali. Forse anche per questo il suo punto di osservazione è rivolto sostanzialmente all'indietro, a quel versante

pp. 566-567 e 572-578).

¹² P. GIOVANNETTI, *La forma breve tra incubazione di racconti lunghi e autonomia espressiva*, in *Il romanzo in Italia II. L'Ottocento*, cit., pp. 177-190.

¹³ G. ALFANO, *Il romanzo della 'fin de siècle'*, cit., pp. 267-269; P. TRAMA, *Verso una nuova soggettività. Psicologia e romanzo tra Otto e Novecento*, in *Il romanzo in Italia III. Primo Novecento*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, Carocci, Roma 2018, pp. 173-194.

del naturalismo attratto dalla dimensione dell'irrazionale, in anni in cui tale versante risultava, oramai, forse l'unico compatibile con la reazione anti-positivistica in atto (si pensi solo al movimento dei *Cavalieri dello spirito* e all'omonimo articolo di Matilde Serao sul «Mattino» di Napoli l'8 luglio 1894, indirizzato al «purissimo e gentile Fogazzaro»)¹⁴. In altri termini c'è, nello scrittore leccese, più Capuana che Verga, e più Binet e Bourget, dunque il complesso delle teorie psicologiche e psichiatriche prima della psicanalisi, che il filone del romanzo introspettivo vero e proprio, assestato sulla linea D'Annunzio, De Roberto, Aleramo (*Vergini delle rocce*, 1895, *Una donna*, 1906, *Ermanno Raeli*, 1889). Nella grande galassia romanzesca coeva Curci scelse, insomma, di collocarsi entro una linea già consolidata, ma ormai declinante e destinata a essere superata dagli esiti della narrativa modernista; e ciò avvenne in relazione alla scelta dei contenuti, alla tipologia della narrazione, ai posizionamenti ideologici (risalta la sua adesione al darwinismo sociale, ad esempio).

In particolare, Curci ha in comune con Capuana la dimensione psico-patologica dell'amore, colto nel suo potere divorante e annihilante, il tema della gelosia accecante, l'immagine sensualistica della donna. Sono spunti trattati dallo scrittore siciliano in *Giacinta* (1879) e, in seguito, ne *Il marchese di Roccaverdina* (1901)¹⁵, ma rilevabili anche dal repertorio novellistico, a partire dalla prima raccolta del '77, *Profili di donne* (e poi dalle successive *Appassionate*, 1893, e *Paesane*, 1894)¹⁶. Questa ritrattistica al femminile, affidata da Capuana alla forma breve della novella, costituisce un esempio

¹⁴ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 210-246.

¹⁵ In questo romanzo (e non appare casuale) la vittima del marchese, accecato da gelosia, si chiama Rocco. Il romanzo di Capuana è un evidente ipotesto di quello di Curci anche per il rapporto che intercorre fra il nobile protagonista, la sua amante Agrippina Solmo e il marito di quest'ultima, Rocco Criscione. Su tale rapporto Curci costruisce in *Rocco il guardiano*, in modo quasi speculare, il triangolo tra Enrico Smari, anch'egli marchese, Maria e il suo consorte Rocco.

¹⁶ E. GHIDETTI, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Racconti*, a cura dello stesso, Salerno Editrice, Roma 1973, pp. IX-LXI.

rilevante di narrativa psicologica tenuto presente da Curci sia nelle sue novelle che nei suoi romanzi. *Rocco il guardiano* è tutto giocato, infatti, su un incastro di piani psicologici fra Maria, la contadina dal carattere volitivo e indipendente, e Rocco, il protagonista maschile soggiogato dall'amore per lei: motore dell'azione romanzesca è la gelosia ossessiva di quest'ultimo per la donna. Oltre ai motivi della gelosia, dell'adulterio e della seduzione muliebre, la trama del romanzo riproduce altri *cliché* tipici della letteratura verista, come l'analisi del rapporto fra le classi della società.

Tuttavia, individuare una linea tematica ricorrente in questo genere di opere o affidarsi a luoghi comuni pre-confezionati può risultare un'utile via interpretativa per ordinare quadri complessi, ma rischia anche, al contempo, di penalizzarne la varietà. In realtà, come si diceva, se la prospettiva del *distant reading* viene per un momento abbandonata, questa varietà ha invece la possibilità di esprimersi in tutta la sua ricchezza. Così, in Curci, l'analisi psicologica investe soprattutto il protagonista maschile, la cui ossessione è indagata con uno scrutinio profondo, sin dalla sua insorgenza e poi nel suo sviluppo, con una traslazione del medesimo armamentario analitico impiegato da Capuana per l'universo femminile. Se pensiamo, però, che intorno a Rocco orbitano tre figure di donne, la stessa Maria, Susanna, la sua pragmatica sorella, e l'amica di famiglia Nicoletta, destinatarie di un'analisi interiore altrettanto accurata, ecco che la forza del modello di Capuana si ripresenta in tutta la sua forza. Inoltre, a Capuana, ma non solo a lui, si deve la ripresa di un *topos* caratteristico della narrativa naturalistica, e cioè la tragicità dell'esistenza dei figli nati dal tradimento, visti come il frutto del peccato e perciò respinti o rimossi: in *Rocco il guardiano* Fanuzzo, il figlio della relazione adulterina fra Maria e il Marchese Smari, perisce drammaticamente, dopo un'infanzia stentata e vissuta nell'emarginazione. La medesima tragica sorte tocca in *Giacinta* di Capuana alla bambina della protagonista, nata dall'adulterio col conte Giulio Grippa di San Gelso e colpita da malattia mortale. Una variante rilevante di questo schema si ritrova, ma al di fuori della cornice naturalistica, ne *L'innocente* (1892) di D'Annunzio, in

cui addirittura è lo stesso padre legittimo, Tullio Hermil, a uccidere il figlio suo e della moglie Giuliana (agisce qui comunque, sullo sfondo, la vicenda dei tradimenti plurimi del protagonista maschile). Destino non meno benevolo hanno le madri di questi figli, dopo la scoperta dei loro tradimenti: Maria muore in solitudine in un paese vicino a quello natale, dopo aver fatto la prostituta a Napoli, mentre Giacinta si suicida.

L'altro modello presente all'autore è quello della novella *Jeli il pastore*, a cui Curci sembra ispirarsi anche per la medesima intitolazione appositiva del romanzo: dal testo di Verga egli non solo riprende il consueto triangolo amoroso e il tema ricorrente della gelosia, ma anche la disamina spietata del conflitto di classe (attivo non solo sul piano dello sfruttamento economico, ma anche su quello sentimentale, come dimostra la vicenda della relazione fra Enrico e Maria, tenuta clandestina a causa della differente collocazione sociale dei due personaggi). Di matrice verghiana sono anche l'impulso autodistruttivo del protagonista principale e lo schema del matrimonio combinato e infelice (al centro, però, anche del *Marchese di Roccaverdina* di Capuana). Tuttavia, mentre Jeli uccide il rivale in amore Don Alfonso, più altolocato di lui, per vendicare la violazione del suo vincolo matrimoniale con Mara (da notare la somiglianza onomastica con la protagonista del romanzo di Curci), Rocco rappresenta invece la vittima inerme (o, al più, capace solo di reazioni inani) del potere feudale, impersonato dal marchese Smari in un imprecisato borgo rurale dell'Abruzzo.

L'ambientazione in un Abruzzo ancestrale e folklorico e la sottolineatura dei temi sensualistici, insieme con un certo primitivismo di fondo nella rappresentazione di personaggi istintuali, irrazionali o amorali, spingono, inoltre, a rievocare per il romanzo di Curci ancora un terzo modello, accanto a quelli di Capuana e di Verga, e cioè il D'Annunzio novelliere e bozzettista di *Terra vergine* (1882), e, come quarto e ultimo paradigma, la linea della narrativa rusticale: dinanzi a un reticolo così composito di ipotesi, risulta chiara la collocazione di Curci nell'ambito di una linea tardo-verista che si incrocia, tuttavia, con altre influenze. Ciò è verificabile sin dai

nomi prescelti nella sua narrativa, richiamanti in forma allusiva o deformata quelli dei personaggi di Capuana e di Verga, ma anche di Tommaseo (per esempio, la Maria di *Fede e bellezza*). Proprio quest'ultimo autore avrà certamente avuto qualche incidenza sulla marca introspettiva e psicologica della narrativa dello scrittore di nascita leccese, che non va assunta, tuttavia, come prefigurazione di una sensibilità modernista, ma piuttosto come sua appartenenza a «un'area pre-freudiana»¹⁷, già alla base della scrittura naturalistica di Capuana e dalla quale rinvergono, come è noto, l'attrazione per le deviazioni patologiche della psiche e la mescolanza ambigua tra scienza, occultismo e paranormale.

La trama del romanzo contribuirà a rendere più chiara questa identità multiforme dell'opera, che dimostra la non superficiale conoscenza, da parte del suo autore, dei più significativi modelli narrativi della sua epoca:

il facchino Rocco ambisce a unirsi in matrimonio con la procace contadina Maria, la quale resiste all'idea dopo aver inizialmente respinto anche le *avances* del marchese Enrico Smari, non perché non se ne senta attratta, ma perché teme di diventare oggetto di pettegolezzo. Intorno a questi tre personaggi principali ruota una costellazione di figure secondarie: il signor Policarpio, titolare di una drogheria che è luogo d'incontro per il *gossip* paesano; il velleitario dottor Cardone (*alter ego* dello speciale verghiano Don Franco), i cui ideali ugualitari e socialisteggianti sono, però, presto spenti dalle minacce e dalle regalie del marchese Smari, accettate anche quando egli riuscirà a conquistare, finalmente, la carica di sindaco; la già ricordata Susanna, che per interessi economici combina, con l'avallo di Smari, il matrimonio tra Rocco e Maria; Nicoletta, l'amica di famiglia. Maria supera la sua contrarietà alle nozze solo dopo un pellegrinaggio presso il santuario della Madonna dei Miracoli di Casalbordino (uno dei pochi riferimenti topografici dell'intero ro-

¹⁷ C. MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, cit., p. 522.

manzo, col medesimo pellegrinaggio che diventerà poi un tema d'ispirazione per D'Annunzio nel *Trionfo della morte*), dove ascolta i responsi di un'indovina (chiaro tributo alla dimensione paranormale di molta narrativa di Capuana). Ma l'attrazione reciproca fra Maria e Smari cova sempre sotto la cenere e la protagonista è raffigurata in tutto il suo potenziale seduttivo, mentre esegue una danza popolare sotto gli occhi ammirati del marchese. Seguono le nozze con Rocco, finite con l'ubriacatura molesta dello sposo, indizio di un triste presagio sul futuro del matrimonio. A seguito delle nozze con Maria, Rocco è assunto fra i guardiani dei possedimenti del marchese Smari. Nasce Fantuzzo, che ha le fattezze del marchese. Aumentano per questo i dubbi di Rocco, che alla fine scopre quasi in fragranza i due amanti e abbozza una reazione istintiva che gli procura il licenziamento. Maria fugge a Napoli, dove condurrà una vita da sbandata e da cui farà ritorno poco prima della morte allocandosi, per la vergogna, in un paese vicino a quello natale. Rocco, ossessionato dal pensiero di Maria, si è intanto trasformato in etilista e mendicante. Inizia una difficile convivenza insieme con Nicoletta, l'amica di famiglia, e con Fanuzzo, che però muore schiacciato dal crollo di un torrione, dove trovava rifugio d'inverno, concludendo drammaticamente, così, la sua infelice esistenza da emarginato. Il romanzo si chiude con l'immagine di Rocco e Nicoletta che, una volta appresa la notizia della scomparsa di Maria, riescono a racimolare venticinque soldi, forse a stento bastevoli per far celebrare al parroco una messa in suffragio della defunta.

Questa conclusione amara e disincantata sigilla una macchina romanzesca che denuncia un amalgama non sempre ben riuscito fra apporti diversificati e che, tuttavia, ha proprio in tale *pot-pourri* letterario un suo tratto forte di identificazione. Ma questa applicazione scolastica di orientamenti narrativi alla moda non consente comunque a Curci una vera adesione morale ai suoi personaggi e neppure è possibile riconoscere in lui autentici propositi di rivendicazione morale o di riscatto sociale, nonostante la filantropia che l'autore testimoniò in vita, ma solo una sua prevalente inclinazione

descrittiva da romanzo sociale, che forse è essa stessa una forma di denuncia implicita degli squilibri e dei residui di feudalesimo insiti nella società meridionale di epoca post-unitaria. La visione degli umili da parte di Curci appare, infatti, sempre paternalistica e filtrata dall'origine nobile dello scrittore, richiamata allusivamente nella figura del marchese Enrico Smari, il cui cognome ricorda quello della famiglia materna dell'autore, forse per finalità di dissimulazione o di rimozione psicanalitica di questa origine. La presenza dell'autore si vede, in primo luogo, nella scelta di adattare alla materia romanzesca un involucro esterno, una sorta di macrostruttura, nella quale la dimensione diegetica si dispiega secondo una configurazione "a schidionata", cioè attraverso la giustapposizione e concatenazione di venticinque episodi diversi coincidenti con le unità dei rispettivi capitoli, tutti dotati di proprio titolo (è una tipologia costruttiva con la quale Curci punta a conciliare la forma narrativa breve con quella lunga, il bozzetto col romanzo, rimanendo per la verità un po' a metà del guado); e poi, frequenti risultano, nello stesso tessuto dell'opera, le dirette intrusioni autoriali. A partire dallo stesso *incipit*, che rievoca le soglie dei romanzi tradizionali, anche se qui naturalmente l'io narrante tende a eclissarsi:

Era una notte uggiosa d'inverno, una di quelle notti fredde e taglienti, che fan desiderare l'amico raccoglimento delle mura domestiche e il calduccio del letto. Il paesello, che gittato sulle falde del colle, veniva già digradando fin presso il mare, tutto chiuso e silenzioso, pareva abbrividisse, nella piccolezza irregolare de' suoi fabbricati, sotto i soffi rabbiosi della tramontana, che sibilava per le commessure degli uscioli sgangherati a pian terreno, scoteva le vetrate e le persiane delle finestre e de' balconi, mugolava per le cappe de' camini, urlava pe' vicoli inzaccherati sfuggenti a dritta e a mancina tra le tenebre fitte. La strada, ripida, a ciottoli, che spartiva il paesuccio dall'un capo all'altro, fiancheggiata da rozze case a due piani, era deserta; e i fanali a petrolio, pendenti da certe aste di ferro infisse alle cantonate, mandavano, a traverso i

vetri appannati e verdastrì, una scialba luce rossiccia, che, agitata dal vento, gettava ombre fantastiche sulle mura di fronte sudice e stonacate¹⁸.

La descrizione paesistica prosegue disegnando uno sfondo urbano sul quale si staglia all'improvviso la figura di Maria, descritta in un incontro notturno con Rocco, di ritorno dalla ronda di vigilanza, presso la fontana del paese. Già da questo primo, casuale incontro Maria è presentata al lettore come una donna riottosa verso il corteggiamento dell'uomo, consentendo di rendere evidente sin da subito il nucleo principale dell'opera: è un motivo narrativo che si auto-replica con frequenza costante e che sostanzialmente costituisce il vero asse portante del romanzo. L'autore interviene poi a punteggiare i passaggi cruciali della vicenda romanzesca, talvolta mascherandosi dietro una voce narrante popolare, soprattutto quando si tratta di offrire le analisi intimistiche o le descrizioni di paesaggi. L'esercizio di introspezione sui personaggi è una caratteristica che torce l'opera di Curci in una direzione psicologista da romanzo russo, estranea al verismo, e che spinge l'autore ad ardite contaminazioni fra soggettivismo e oggettivismo. Il capitolo XIV, non a caso intitolato *Gelosia*, risulta esemplare, sotto questo punto di vista, della ingombrante e vistosa mediazione dell'autore: è, infatti, una profonda, anche se a tratti un po' ingenua, radiografia della psiche femminile di Maria, dimidiata fra il suo ruolo di moglie e quello di amante del marchese, a cui segue specularmente l'approfondimento interiore su Rocco. Ma questa digressione risulta del tutto estrinseca all'azione romanzesca e risente di matrici letterarie diverse, sia pure nel comune alveo del realismo letterario, accostando *Rocco il guardiano*, almeno in alcune sue parti, più all'indirizzo del romanzo psicologico che a quello verista.

La distanza dal verismo si misura soprattutto sotto l'aspetto linguistico, perché Curci non punta a riprodurre mimeticamen-

¹⁸ F. CURCI, *Rocco il guardiano*, Vecchi, Trani 1893, p. 1.

te, per esigenza di rappresentazione realistica, il dialetto del luogo d'ambientazione romanzesca, se non in sparute circostanze, e neppure ne tenta una sublimazione creativa, come farà Giovanni Verga soprattutto nelle sue raccolte novellistiche. Egli utilizza, invece, una lingua di prevalente matrice manzoniana e pienamente rivelatrice del vaglio dell'autore, a parte qualche concessione distintiva utile a salvaguardare l'istanza documentaria e oggettivante: è una lingua che include lemmi o sintagmi di fattura letteraria, gli stessi costituenti la *koinè* di tanti altri romanzi tardo-ottocenteschi, ed è di timbro veramente immediato e colloquiale soltanto nelle parti dialogate. Si veda il seguente passo:

I panni, lavati ed attorcigliati, vennero accatastati in una cesta di vimini che la Nicoletta, con l'aiuto dell'amica, si posò sul capo; questa tolse il lanternino; e amendue s'avviarono a casa, investite a intervalli dalle folate del vento, che scompigliava loro le gonne succinte, mentre il lanternino, che, al dimenarsi del braccio della Maria, ballonzolava innanzi e indietro, segnava una serpeggiante riga rossiccia sull'acciottolato della viuzza¹⁹.

Ancora più emblematica risulta, sotto tale aspetto, la descrizione di questa processione notturna, che pare richiamare analoghe coloriture del bozzettismo tardo-ottocentesco:

Nella notte tranquilla e serena, sotto un cielo tersissimo, dal quale la luna piena lasciava piovere una luce lattea, che si diffondeva uguale per la campagna ubertosa, mettendo uno scintillio d'argento nella curva molle del mare mostrantesi a mancina lontano lontano, la via correva dritta, seguendo le ondulazioni di pianure vaste e di colline dal dolce pendio, costeggiata a tratti da un muricciolo di pietre, sul quale un fitto fogliame d'alberi, mezzo nascosti, stormiva al soffio della brezza, gittando sulla strada om-

¹⁹ Ivi, p. 9.

bre bizzarre. Su quella via, imbiancata dalla luna, le due file de' pellegrinanti, come due strisce scure, ora si svolgevano nel piano, ora s'allungavano sul dosso d'un colle, con alla testa quella croce nera, che staccava severa e distinta, sullo sfondo puro del cielo. E nel silenzio di quella notte estiva, nella quiete misteriosa della campagna, quel canto armonioso sperdentesi in lontananza di mille echi, accompagnato dal sommesso stormire degli alberi, esaltava sempre più le fantasie di quelle trenta persone, alle quali le lucciole, che innumerevoli guizzavano fra le siepi con un scintillio di diamanti, parevano angeliche fiammelle, che le seguissero in mistica danza; e il ronzio indistinto sprigionantesi da' campi assopiti pareva un inno arcano, con cui la vergine natura accompagnasse le loro preghiere; e le esalazioni inebrianti effondentesi dalla terra sembravano incenso, che si sollevasse da turiboli invisibili sul loro passaggio²⁰.

È proprio la forma del bozzetto a condizionare in questo passaggio il livello linguistico, che è al servizio della descrizione vivace e immediata di una scena tratta dalla vita quotidiana. Altre volte, invece, agisce il ricorso a tecniche narrative corrispondenti all'oggettivazione naturalista, come in questo esempio di discorso indiretto libero:

Rocco accennò di sì col capo, ripetette la buona notte con la sua voce vibrata e si allontanò, mentre la Susanna gli teneva dietro con lo sguardo. Per bacco! che bel tocco di giovanotto! un vero Ercole! e quel fucile ad armacollo e quegli stivalacci che gli giungevano fino a mezza coscia, gli davano una cert'aria, facevano un certo effetto!...²¹

Non è l'unico caso in cui Curci attinge dall'armamentario del-

²⁰ Ivi, pp. 65-66. Si noti l'appesantimento stilistico dovuto alla sequenza ipertrofica di participi presenti in funzione aggettivante.

²¹ Ivi, p. 4.

la letteratura verista. Quando egli descrive alcuni personaggi del suo romanzo, come Fanuzzo, ha in menti le iconografie dei vinti verghiani; quando descrive paesaggi, pensa alla lezione dell'estetica figurativa del verismo: la poetica del vero è per lui, infatti, pittura dal vero, secondo una coerente combinazione fra ambiente, personaggi, paesaggio, che riproduce documenti di vita osservati dall'autore nella sua vita da ferroviere fra Puglia, Basilicata e Abruzzo. A questa componente figurativa se ne affianca una letteraria. L'idea di saldare insieme il materiale bozzettistico per farne un organismo romanzesco unitario derivò a Curci, probabilmente, dal grande paradigma di De Roberto, che aveva orientato le dinamiche di allestimento delle raccolte novellistiche in senso centripeto attraverso la modalità del "ciclo": alcune costanti narrative (personaggi, luoghi, situazioni) servivano a garantire, in virtù della loro natura ricorsiva, che la collezione di racconti apparisse unitaria e coesa ed era questa una modalità sperimentale che si aggiungeva alle altre due tradizionali, impiegate da scrittori coevi per il medesimo scopo: quella della cornice e quella del narratore in scena²². Del resto, era stato lo stesso Curci a parlare, nell'introduzione ai bozzetti di *Nuvolette d'estate*, di «tipi» fissi con funzione strutturante, ritratti «dal vero, senza aggiungervi di fantastico altro che un po' d'intreccio»²³. De Roberto aveva utilizzato per la prima volta tale modalità nella sua raccolta *La sorte*, pubblicata nel 1887, come mezzo per raggiungere un'impersonalità assoluta, e Curci, il quale era stato sino a quel momento soprattutto uno scrittore di novelle, in linea col principio di Capuana per il quale la forma breve era da considerarsi «il sonetto dell'arte narrativa»²⁴, sembra voler adattare al suo romanzo questa speciale configurazione, che risultava tipica della novellistica. Egli conferma così la sua vocazione a ibridare generi differenti, forse con l'obiettivo di superare i limiti bozzettistici e regionalistici della sua

²² G. PEDULLÀ, *Un narratore troppo moderno*, in «Il Sole 24 ore», 7 novembre 2021.

²³ F. CURCI, *Nuvolette d'estate*, Tipografia Giannini e figli, Napoli 1889, p. n. n.

²⁴ L. CAPUANA, *Prefazione*, in ID., *Delitto ideale*, Sandròn, Milano 1902, p. V.

prima fase creativa. *Rocco il guardiano* si presenta perciò emblematico delle moderne e più aggiornate tendenze che contraddistinguevano il mobile ed eclettico panorama della narrativa di fine secolo, nel quale l'intersezione fra morfologie differenti diventò una tecnica compositiva usuale e particolarmente frequentata nell'ambito della tradizione epigonica del verismo. Come rivela la sua opera più importante, Curci se ne dimostrò del tutto consapevole: per lui, novella e romanzo costituirono, non a caso, un condiviso e osmotico laboratorio di scrittura, furono i due distinti volti di una medesima pratica letteraria.

Raffaele Giglio

ANCORA SU GIORNALISMO E LETTERATURA.
«IMMAGINAZIONE, RAGIONE, SENTIMENTO»:
LE VIE PER UNA SCRITTURA REALISTICA DELLA SERAO

Ormai molto è stato scritto sul rapporto tra giornalismo e letteratura¹; sull'annoso e variegato dibattito storico-critico, che ha chiarito,

¹ Per una bibliografia essenziale sul rapporto giornalismo e letteratura nella Serao si vedano *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, a cura di G. Infusino, Guida, Napoli 1981; V. PASCALE, *Tra giornalismo e letteratura*, in EAD., *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*. Con un contributo bibliografico 1877-1890, Liguori, Napoli 1989, pp. 9-57; P. GIANNANTONIO, *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, in ID., *Contemporanea*, Loffredo, Napoli 1993², pp. 107-118; C. BERNARI, *Giornalista e scrittore*, in *Album Serao*, a cura di D. Trotta, con una prefazione di P. Nonno, Fiorentino, Napoli 1991, pp. 83-85; A. GHIRELLI, *Donna Matilde. Una biografia*, introduzione di Miriam Mafai, Marsilio, Venezia 1995; R. GIGLIO, Introduzione a M. SERAO, *Vita e avventura di Riccardo Joanna*, Vecchio Faggio, Chieti 1992, pp. 5-19 (poi col titolo *Matilde Serao tra letteratura e giornalismo*, in ID., *La letteratura del sole. Nuovi studi di letteratura meridionale*, Esi, Napoli 1995, pp. 165-180); *Matilde Serao. Le opere e i giorni*. (Atti del Convegno di Napoli

pur in un'indagine diacronica, il legame tra le due scritture, ho in passato contribuito con alcuni interventi², che ora mi sostengono in questo breve intervento, offerto per i festeggiamenti doverosi che l'Accademia ha preparato per Antonio Lucio Giannone³.

Prendo l'avvio da alcune considerazioni a margine del tema per dimostrare come il giornalismo abbia contribuito alla diffusione di una scrittura realistica nel prodotto letterario di Matilde Serao⁴ e di altri suoi compagni di strada⁵, tra i quali necessariamente vanno ricordati Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo: la triade artisticamente più valida del gruppo di scrittori napoletani ancorati al realismo.

Dall'ultimo quarto di secolo dell'Ottocento il rapporto tra letteratura e giornalismo fu molto stretto, come ho altrove⁶ già ampiamente dimostrato. Mi preme ora rimarcare l'osmosi che si creò tra la produzione giornalistica e quella letteraria in un periodo storico

1-4 dicembre 2004), a cura di A. R. Pupino, Liguori, Napoli 2006; D. TROTTA, *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Liguori, Napoli 2008. Per più ampie prospettive si vedano *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria*, a cura di G. Liberati, G. Scalera, D. Trotta, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 2016; *Nuove letture per Matilde Serao*, a cura di Patricia Bianchi e G. Maffei, Loffredo, Napoli 2019.

² Cfr. R. GIGLIO, *di Letteratura e giornalismo*, Loffredo, Napoli 2012, e dello stesso *Letteratura in colonna*, Bulzoni, Roma 1993.

³ Per necessità editoriali mi limito a esemplificazioni ristrette fino al 1888; in particolare ai due romanzi *La conquista di Roma* (1885) e *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887).

⁴ È da condividere appieno il giudizio critico di Francesco Bruni che propone di inserire la produzione della Serao accanto a quelle del Verga, di Capuana e De Roberto: «[...] una triade cui la Serao meriterebbe [...] sia pure entro certi limiti e con le dovute precisazioni cronologiche, di unirsi come quarta» (F. BRUNI, *La scrittura della città nel «Ventre di Napoli»*, in *Album Serao*, cit., p. 90).

⁵ In questo folto gruppo bisogna inserire Federigo Verdinois, Carlo Del Balzo, Amilcare Lauria, Gaetano Miranda, Onorato Fava, Pasquale De Luca: narratori che contribuiscono alla diffusione del giornalismo partenopeo del tempo: letterati-giornalisti e giornalisti-letterati.

⁶ R. GIGLIO, *di Letteratura e Giornalismo*, cit., pp. 150-155.

in cui la percentuale dei cittadini alfabetizzati, ipotetici lettori delle parole scritte, era ancora modesta, mentre i pochi scrittori del tempo, in possesso di un corso regolare di studi anche universitario, utilizzavano una scrittura che risultava in parte difficile per gli ipotetici venti lettori. Da qui la necessità di appropriarsi in parte della scrittura giornalistica per acquisire un maggior numero di lettori, che a quella scrittura erano più avvezzi per la lettura quotidiana. Infatti, come scrisse Arturo Colautti, la decadenza o la scarsa divulgazione della letteratura era dovuta alla diffusione del giornale: «Il giornale sostituisce il libro [...] il libro è la letteratura della casa, dove non stiamo quasi mai, il giornale è la letteratura di ogni dove [...], la nostra biblioteca circolante»⁷. Di conseguenza, secondo il Colautti, il letterato doveva chiedere “ospitalità” alle colonne dei giornali e «sforzarsi di scrivere come i giornalisti» per contribuire a fertilizzare, a coltivare i «diciotto milioni di analfabeti»⁸. Eppure il corpo redazionale di un giornale del periodo annoverava una folta presenza di letterati⁹, ai quali è stata imputata l’uniformità espressiva della scrittura giornalistica¹⁰ e la mancanza di quel “brio” necessario all’impaginazione e all’esposizione delle notizie per suscitare nel lettore quel giusto grado di vivacità nella struttura e nel contenuto. Ad essi si chiedeva spesso una spregiudicatezza linguistica che non tutti possedevano perché ancorati ai classici formulari espressivi della letteratura italiana o costretti a scrivere su temi imposti da necessità esterne. In parte quest’atteggiamento, che accomunò varie personalità della cultura italiana del tempo, costituì una garanzia letteraria per la scrittura giornalistica. Il letterato, partecipando al giornalismo, garantiva, dunque, una espressione linguistica letteraria, e, col trascorrere del tempo, col mutare degli eventi ed in forza delle nuove esigenze sociali, accettando le spinte innovative

⁷ A. COLAUTTI, *Le brutte lettere*, in «Fortunio», a. I, 28 ottobre 1888, p. 1.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in ID., *La letteratura della nuova Italia*, 4, Laterza, Bari-Roma 1964, pp. 251- 331.

¹⁰ Cfr. I. DE FEO, *Venti secoli di giornalismo*, Canesi, Roma 1956, p. 369.

derivanti dai diversi strati dell'arte, conio una scrittura giornalistica più aderente alle reali capacità del lettore contribuendo in tal modo ad elevare il grado di cultura della società alfabetizzata e a suggerirle forme espressive nuove, parametri critici ignorati ed un accentuato gusto per l'arte. A questi letterati-giornalisti, come la Serao, come Edoardo Scarfoglio, come Ferdinando Martini, come Edmondo De Amicis, ed altri, faceva riferimento il giornalista-letterato Arturo Colautti. Il letterato riuscì a stemperare nel ritmo del secondo mestiere l'attitudine artistica «di veder chiaro in sé stesso e di soddisfare sé stesso nell'immagine e nel pensiero che forma» (Croce), assicurando in tal modo al prodotto un valore che raggiunge la sfera dell'arte.

Per esemplificare questa succinta esposizione storico-letteraria del rapporto giornalismo e letteratura non posso non utilizzare gli scritti di Matilde Serao, che del giornalismo e della letteratura del tempo fu principale rappresentante, esprimendo nella forma più alta possibile la scrittura giornalistica, che si identifica con quella letteraria.

In breve, intendo farvi notare come la produzione della scrittrice sia debitrice all'attività giornalistica svolta, ovvero come e quanto il giornalismo abbia influenzato la sua attività di romanziera, perché sia questa (la sua disposizione all'invenzione ed al racconto), sia quella (l'innata attitudine alla descrizione) erano espressioni della sua natura, della sua umanità, del suo specifico modo di leggere e rappresentare il mondo degli affetti e delle cose. A questa attività giornalistica la Serao deve quella scrittura realistica della sua produzione, che nacque, come sosteneva, da «immaginazione, ragione, sentimento», elementi fondamentali della sua creazione del "vero".

La critica di ieri e di oggi si è abbastanza sbizzarrita nel definire l'attività della Serao e le caratteristiche della sua scrittura. Qualche giudizio, estrapolato a caso e senza alcun ordine cronologico, può risultare utile: «Il suo occhio sembra avere incorporata in sé una macchina da presa o una camera televisiva»¹¹; «Ella è tutta osser-

¹¹ G. PAMPALONI, Introduzione a M. SERAO, *Il paese di Cuccagna*, De Agostini, Novara 1984, p. 15.

vazione realistica e sentimento; o meglio, osservazione mossa da sentimento»¹²; «Una donna che dipinse con la penna» (Panzini); «La puntualità dell'occhio che osserva e descrive»¹³; «[...] c'è quella più caduca, delle pagine frettolose, dell'inflazione degli aggettivi e, soprattutto, d'un mondo descritto ma non sentito: la Serao, insomma, internazionale e mondana, aristocratica e altoborghese; e c'è la Serao della piccola borghesia e del popolino napoletano ch'era l'ambiente a lei più congeniale, e che le dettò le pagine migliori, quelle in cui la simpatia umana le ha accordato di toccar sovente l'arte»¹⁴. Ma non sono da trascurare certe osservazioni del Madrignani, del Palermo, del Bruni, della Banti, della De Nunzio, della Trotta, della Bianchi. La silloge di giudizi potrebbe proseguire a lungo. Queste citazioni evidenziano due elementi connotativi dell'arte della Serao: la descrizione, ovvero l'osservazione delle cose e dei fatti, ed il sentimento, che sorregge ogni tipo di scrittura. Direi che per la nostra scrittrice potremmo adoperare la stessa definizione che il Di Giacomo adoperò per la propria in una lettera ad Hérelle nel 1894: «Verista sentimentale», con la quale il poeta napoletano intendeva evidenziare la propria disposizione artistica ad una rappresentazione del reale con una partecipazione affettiva. In effetti analoga è la posizione della sua compagna di strada. L'analogia non solo è una filiazione naturale dello spirito, ma si rafforza attraverso una comune esperienza giovanile che caratterizza la formazione di entrambi: la palestra giornalistica, ovvero una pratica di scrittura che li obbliga alla rappresentazione reale, veristica, disponendoli alla descrizione del particolare, al ritratto fedele, all'abbozzo realistico, all'immagine particolareggiata, che si anima con l'afflato umano dell'autore.

¹² B. CROCE, *Matilde Serao*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, 3, Laterza, Bari-Roma 1973, p. 32.

¹³ R. FEDI, *Aspetti della vita sociale nella narrativa del II Ottocento*, in *Album Serao*, cit., p. 88.

¹⁴ M. PRISCO, *Matilde Serao. Una napoletana verace*, Newton Compton, Roma 1995, p. 21.

Il romanziere partenopeo Michele Prisco, scrivendo della Serao, ritiene che non è da «addebitare al giornalismo la responsabilità di aver guastato la mano della scrittrice, facendole scrivere i suoi libri più scialbi (e d'altronde la Serao è stata sempre, contemporaneamente, narratrice e giornalista)»¹⁵. Personalmente ritengo che il giudizio debba essere meglio focalizzato, in quanto è al giornalismo, alla pratica in essa conseguita e protratta sino agli estremi attimi di vita, che la Serao deve non solo la qualità di scrittura dei suoi romanzi e racconti, ma anche quella personale espressione sentimentale che caratterizza la psicologia delle figure umane che animano la sua pagina narrativa. La connotazione della scrittura della Serao è già tutta presente nelle prime forme espressive, e non solo nei bozzetti e nelle novelle del primo periodo, ma soprattutto negli scritti apparsi sulle colonne dei giornali romani degli anni 1882-1887. Vale a dire che l'impegno della giornalista, esplicito attraverso le rubriche «Tra Piume e Strascichi», «Da Roma a Roma», «Il Romanzo della Casa», «Per le signore», «Corriere di Roma», «Piccolo corriere di Roma», «Salotti romani», nonché l'incarico di cronista parlamentare, obbligarono la Serao ad acquisire una scrittura correlata alla minuziosità della descrizione da farsi con toni coloriti e realistici per suscitare nel lettore l'immagine del reale, conforme al concetto di *cronaca* predicato dalla Serao a chiusura dell'articolo *Impressionismo napoletano* che pubblicò il 19 agosto del 1883 sul «Capitan Fracassa» e che ora possiamo leggere nell'antologia di *Scritti rari* curata dalla De Nunzio Schilardi:

Questa e altra e altra è la cronaca. Bisogna stare un anno nella via, parlare con tutti, andare dovunque, vedere tutto – e poi rendere tutto questo, semplicemente, senza commento, senza inno, senza epicedio. La cronaca, ecco il libro da farsi¹⁶.

¹⁵ Ivi, p. 18.

¹⁶ W. DE NUNZIO SCHILARDI, *Matilde Serao giornalista (Con antologia di scritti rari)*, Milella, Lecce 1986, p. 232.

Questo giornalismo, definito a giusta ragione mondano, se tecnicamente diede alla Serao quella padronanza necessaria della lingua per far “vedere” sulla pagina di un giornale un vestito, una pettinatura, l’addobbo di una casa, l’architettura di un palazzo, il volto ora triste ora felice di personaggi del mondo romano, acui nello stesso tempo, in virtù anche di una prodigiosa memoria visiva, la sua naturale predisposizione alla descrizione realistica di tutto ciò che cadeva sotto i suoi occhi. Pertanto, la primitiva espressione artistica, che vive della rappresentazione realistica, in conformità alla moda del tempo, specie per chi a Napoli in gioventù senza alcun dubbio aveva conosciuto il realismo di Francesco Mastriani, trova proprio nell’impegno giornalistico la più affine continuità di un’espressione che maturerà giorno per giorno attraverso anche l’impatto con i diversi ambienti sociali che la scrittrice conoscerà. Il passaggio “dal vero” napoletano, raccontato nelle sue prime novelle¹⁷, a quello della società romana degli anni 1882-87¹⁸, rappresenta un notevole incremento sia nel bagaglio delle rappresentazioni sociali sia nella più matura e sofferta partecipazione affettiva a quel duplice mondo sociale, che molta parte ha nella narrativa di questi anni.

La maturazione, dunque, ricavata dalla sua attività di giornalista, intesa nell’accezione moderna del termine, e vissuta con amore ed abnegazione, trova piena conferma nella sua opera letteraria, dove molti degli avvenimenti e dei personaggi nascono da un rapporto stretto con il mondo del giornalismo. E non solo per *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, come ho già altrove supposto¹⁹, ma anche per *La conquista di Roma* e per *Il ventre di Napoli*, per il quale questo

¹⁷ Rinvio per una lettura della produzione di questo periodo a M. SERAO, *Opale e altri scritti*, a cura di C. De Caprio, Libreria Dante & Descartes, Napoli 1999 e EAD., *Dal vero*, a cura di P. Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, con fruttuose introduzioni.

¹⁸ Il riferimento cronologico è relativo al periodo della residenza a Roma di Matilde Serao.

¹⁹ R. GIGLIO, *Introduzione* a M. SERAO, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, cit., *passim*.

rapporto è marcatamente reso visibile dall'intento e dal luogo di prima pubblicazione.

Talora, come giustamente è stato osservato, la Serao scrittrice opera quasi da *reporter* moderno o, per restare ancorati ai modi di allora, fotografa la realtà del tempo, come Verga, con l'aggiunta di quel "calore" tanto caro all'Ojetti, quanto lucido nel classificare il sentimento che la scrittrice riversava nella sua scrittura²⁰. «La puntualità dell'occhio che osserva e descrive» è una caratteristica sia della scrittura giornalistica che di quella della narrativa. Segno di un rapporto che, per quanto si possa variamente definire ed ipotizzare nelle sue componenti, mostra inscindibilmente le sue congiunzioni.

Ma tale rapporto può essere inteso attraverso anche altre pur brevi considerazioni riferite al periodo storico-letterario in cui la scrittrice visse. Legata al verismo per fattori genetici, specie per quella sua innata e spiccata capacità rappresentativa da «ufficiale giudiziario», ma incapace di essere diversa da sé, ovvero di dire qualcosa di diverso da quello che istintivamente ed affettivamente sentiva di fronte al mondo circostante²¹, la Serao non si lasciò mai invischiare pienamente da nessuna delle mode letterarie del tempo. Affine per altre personali qualità dello spirito allo psicologismo bourgetiano, analizzò sempre i personaggi delle sue opere alla stregua di quei sentimenti che animarono la sua vicenda umana, cercando di porre in luce tanto le abiezioni quanto gli affetti che albergano in diversa quantità e qualità negli uomini. Il variegato mondo ch'ella rappresenta, per quanto possa essere reso con la tecnica dell'inventario descrittivo, è frutto di quel coacervo di intenzioni che sono alla base della sua scrittura giornalistica: la veridicità della descrizione con l'utilizzazione dell'aggettivo che colora, che rende viva e palpitante la scena. Ed è questa la tecnica della migliore scuola giornalistica

²⁰ R. FEDI, *Aspetti della vita sociale nella narrativa del II Ottocento*, cit., p. 86.

²¹ Così scrisse in una lettera all'amico Gaetano D'Avenia: «Io intendo per realismo. La vita tutta, tutta, tutta con la sua poesia altissima...»; cito dall'introduzione di C. De Caprio a *Opale*, cit., p. 12. Si veda anche W. DE NUNZIO SCHILARDI, *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Palomar, Bari 2004.

di quei tempi, quando al lettore un'immagine veniva offerta solo dalla scrittura e non dal mezzo visivo moderno. Se a tanto aggiungiamo i tre elementi necessari secondo la Serao per ottenere un buon giornale, cioè «immaginazione, ragione e sentimento», ci rendiamo conto che in lei non c'era frattura tra il pensiero da riporre nelle righe destinate alle colonne di un giornale e tra quello da mettere in bocca ad un personaggio del suo molteplice mondo narrativo, ovvero i due piani di scrittura vivevano nei due diversi mondi quell'unità derivante essenzialmente dai tre elementi suddetti: immaginazione, ragione e sentimento.

Se poi si considera la classe sociale, difforme per la cultura e per la scarsa alfabetizzazione, cui era destinato in gran parte questo frutto giornalistico, si comprende anche l'uso di una lingua²² che è più immediata, talora familiare, ovvero di coniazione dialettale (napoletano-meridionale, con qualche presenza romanesca) nella produzione giornalistica, riproposta, poi, talora con varianti che rendono più italiane certe espressioni e forme verbali nella pubblicazione in volume degli scritti, destinati ad un pubblico di poco diverso per cultura e gusto, ma soprattutto appartenente a tutta la penisola italiana.

Nella scelta di alcuni temi delle prime opere narrative la Serao si lasciò guidare senza alcun dubbio da una personale esperienza o dalla profonda conoscenza dell'ambiente e della problematica ch'era parte integrante dell'opera narrativa. Se nelle prime opere è il mondo napoletano a far da protagonista, nelle opere più significative del periodo romano prevale l'ambiente capitolino; ma dal 1888 sarà di nuovo la sua città a fornirle materiale narrativo. Diverse le probabili motivazioni: vuoi perché era il mondo che aveva da poco conosciuto ed esplorato, e non ancora sfruttato nella sua narrativa, vuoi perché era quello che meglio aveva appreso nella sua militanza giornalistica

²² Cfr. F. BRUNI, *Nota introduttiva a M. SERAO, Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di F. Bruni, Liguori, Napoli 1985, pp. XXI-XXXVI e dello stesso *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Cesati, Firenze 1999, pp. 137-192.

romana. Per quanto il *Riccardo Joanna* si svolge in tre città diverse (Napoli, Roma e Milano) è la vicenda romana quella che si snoda con maggiore dovizia di particolari e di descrizioni di ambienti politici e sociali capitolini. Ma già prima, come ha ben evidenziato la De Nunzio, con la *Conquista di Roma* la Serao aveva ampiamente utilizzato la sua esperienza giornalistica romana, che l'aveva condotta a conoscere non solo il mondo politico della Città eterna, ma anche quello sociale, culturale ed urbanistico. L'attività giornalistica, in questo caso, non l'aiuta solo per trasferire nell'opera la consueta scrittura, ma anche per la scelta di temi inseguiti ed affrontati proprio attraverso un impegno quotidiano, che la conduceva, ad esempio, ora a frequentare gli ambienti del Parlamento, ora la nobiltà romana. Non pochi momenti narrativi né poche descrizioni di consuetudini né gli ambienti rappresentati si ritrovano sia nel suo "racconto" giornalistico sia nei due romanzi: la *Conquista* e *Riccardo Joanna*.

Un pur breve riferimento alle due opere narrative può chiarire meglio il concetto: una pagina che denota subito, direi, la contiguità di scrittura o la volontà della scrittrice di adoperare i medesimi elementi per costruire una vicenda sentimentale: l'avventura romantica vissuta da Francesco Sangiorgio con donna Elena, di notte, prima in carrozza e poi a piedi per le strade di Roma sotto i raggi luminosi della luna mostra la medesima lunghezza d'onda affettiva ed espressiva di una vicenda che Riccardo Joanna vive con Cherie, alla quale piangendo il giornalista confesserà i propri debiti.

Alcune esemplificazioni possono rendere più esplicito un discorso che finora è stato solo teorico.

La disposizione alla descrizione, in particolare quella relativa alle figure umane, è una caratteristica che la Serao mette a frutto frequentemente nelle rubriche giornalistiche, quando deve dar conto al lettore dell'abbigliamento delle persone o deve indicarne le fattezze fisiche; ecco un breve esempio del 1880 tratto dalla rubrica «Tra Piume e Strascichi» che curava per il «Capitan Fracassa»:

La moglie dell'ucciso si precipitò in gendarmeria; il volto smarrito, vuotato, già appassito dai lunghi anni di dolore e di privazione,

che lasciava intravedere nel pallore un ovale fanciullesco ormai sbiadito e consumato; indossava un vestito di lana azzurra, stinta, con sfrangiature nelle larghe pieghe; uno scialle bianco sulle spalle trasmetteva la fretta...

Questa tipologia descrittiva mi pare ritorni alla mente della Serao per rappresentare una portinaia della *Conquista di Roma*, a distanza di circa cinque anni:

Portava un vestito di lana verdoagnola, smesso, stinto, guarnito con una certa pompa di raso verde; un parrucchino di un rosso cupo, con un treccione finto sulla nuca e una sfocatura a frangia sulla fronte; salendo, le calze di seta rossa si vedevano, smorte. E nella floscezza scialba delle guance, di un biancore punteggiato di lentiggini, nel pallore violetto di una bocca dal disegno infantile, s'indovinava un viso che una volta era stato rotondo, roseo e che si era a un tratto appassito, vuotato, come quello di una pupattola a cui è sfuggita la crusca da un bucherello²³.

La descrizione degli ambienti, intessuta di particolari, sorretta da una meticolosa rassegna del mobilio, che va dall'indicazione del colore alle più piccole testimonianze di usura (è da qui che il Madrignani conierà per la scrittrice la definizione di «ufficiale giudiziario»), la descrizione degli ambienti, dicevo, si svolge sempre con una costante tecnica espressiva, dal 1878 al 1927; qualche esempio: questo è tratto dalla *Conquista di Roma*:

Il quartino era piccolo, ma luminoso, gaio, come se fosse nel sole dell'aperta campagna. Il salottino aveva un mobilio di tela stampata, grigio e rosa, molto carezzevole alla vista; lo specchio era ovale, con una cornice di legno intagliato; una dormeuse, lunga e bassa, era distesa presso il balcone innanzi a cui pendevano delle

²³ M. SERAO, *La conquista di Roma*, a cura di W. De Nunzio Schilardi, Bulzoni, Roma 1997, p. 46.

tendine larghe, di mussola ricamata, molto fitta: senza bracciuoli, a pieghe profonde; esse trascinavansi per terra. [...] La stanza da letto aveva un mobilio di raso in lana azzurro-pallido, una coltre simile sul lettuccio, velata da un largo merletto bianco; la toletta era tutta di mussolo bianco ricamato, coi fiocchi di nastro azzurro; l'armadio era a specchio; e alla finestra, oltre le molli tendine che trascinavansi sul suolo, ai vetri erano attaccate certe cortinette di seta azzurrina a fiotti, a ondatine²⁴.

Analoghe descrizioni si ritrovano sia in *Joanna*, che in certe descrizioni napoletane; ma leggiamo questa descrizione del 1884 tratta dalla rubrica «Piccolo Corriere di Roma» che la scrittrice, con lo pseudonimo di Chiquita, curava nel «Capitan Fracassa»:

La stanza da letto è larga e lunga; abbellita da tendine larghe, di seta ricamate, che nascondono un balcone; il mobilio è pure di seta di Fiandra; dello stesso colore è la coltre del letto, velata da un ampio merletto bianco, con fiocchi di nastro rosa ed azzurro; un ampio e spazioso armadio a specchio, di fianco ad una finestra, orlata con tendine di seta dello stesso colore delle cortinette di seta attaccate ai vetri. Il mobilio è ricco...

Mi pare che la descrizione realistica di una casa della nobiltà romana sia stata travasata qualche tempo dopo in una pagina della *Conquista di Roma*; ritengo che questo sia un esempio calzante, a mio modesto parere, per intendere meglio quanto l'attività giornalistica abbia influito poi sull'attività della scrittrice. Questa tipologia descrittiva, che ritorna in tante altre narrazioni di ambienti della nobiltà romana nelle rubriche giornalistiche, la guiderà poi nella descrizione di ambienti da inserire nelle pagine della sua narrativa.

Potrei proporre altre esemplificazioni inserite in una indagine diacronica per evidenziare questo stretto rapporto tra la scrittura

²⁴ Ivi, p. 49.

giornalistica e quella prettamente narrativa, ma lo spazio assegnatomi mi dice che ciò è sufficiente.

In un cinquantennio di attività letteraria la Serao non muta quella che è una sua peculiare caratteristica espressiva²⁵; e di certo non per una carenza di intelligenza o per un rifiuto aprioristico di modernità, ma perché quella tecnica rispondeva innanzitutto alle sue esigenze spirituali e, non ultimo, alla tipologia di scrittura ch'ella riteneva più utile per farsi comprendere dai suoi lettori. In effetti la Serao ha sempre privilegiato questo rapporto con il suo pubblico, e da qui anche il successo della sua narrativa. La capacità di farsi leggere e comprendere con estrema semplicità sia da parte di chi possedeva cultura sia da quanti erano scarsamente alfabetizzati è stata senza alcun dubbio una delle prerogative della scrittura della Serao; ed è stata anche quella che le ha concesso, nel bene e nel male, di contribuire non poco all'avanzamento culturale dell'Italia nel cinquantennio che l'ha vista particolarmente attiva nel duplice impegno di giornalista e di scrittrice. Un impegno assunto con piena coscienza e protratto nel tempo sempre con eguale fedeltà ad un modello che fu scelta di spirito prima che stilistico, perché ogni scritto della Serao, sia quello affidato anonimamente o con pseudonimo o con la propria firma alla più sciatta colonna di giornale, sia il più breve appunto narrativo, fu sempre vergato con lo scopo di trasmettere un pensiero, di far conoscere e vedere le cose, di parlare al cuore del lettore, di aprire con lui un dibattito, che per i più fedeli durò un cinquantennio. L'autodefnizione digiacomiana, riferita *ab*

²⁵ Non guasta, credo, rileggere alcune righe che Benedetto Croce le riservò nel suo breve profilo apparso nel terzo volume della *Letteratura della nuova Italia*, *Matilde Serao*, cit., p. 32: «Ella è tutta osservazione realistica e sentimento; o meglio, osservazione mossa da sentimento. “Io scavo nella mia memoria (dice nella prefazione a uno dei suoi libri), nella memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi, come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre, e vi do le note così come le trovo, senza ricostruire degli animali fantastici... Dal primo giorno che ho scritto, io non ho mai voluto e saputo esser altro che una fedele e umile cronista della mia memoria. Mi sono affidata all'istinto e non credo che mi abbia ingannato».

initio, può essere adoperata anche per definire la duplice arte della Serao, quella giornalistica e narrativa, perché in entrambe ella fu sempre «verista sentimentale». Non per moda o per necessità, ma per una cieca obbedienza alla sua natura, al suo spirito.

Luca Clerici

I CAMPIONI DELLA DIVULGAZIONE

Scienziati con i piedi per terra

«Bisogna fare della propria vita come si fa un'opera d'arte [...] la superiorità vera è tutta qui»¹ scrive D'Annunzio, «e la mia vita è divina»². Perché, per dirla con Arrigo Boito – non *dandy* come l'Immaginifico, ma *bohémien* altrettanto snob –, l'arte «non è tenuta ad

¹ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, a cura di G. FERRATA, Mondadori («Oscar»), Milano 1974, p. 108. Il presente contributo riprende e approfondisce diversi spunti presenti in L. CLERICI, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, Laterza, Bari-Roma 2018.

² G. D'ANNUNZIO, *Meriggio*, in *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da L. Anceschi a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, introduzione di L. Anceschi, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1982, 2 voll., vol. II, p. 487.

essere altro che arte», «un'arte eterea che forse in cielo ha norma»³. All'aristocratico isolamento olimpico dell'*artifex maximus* corrisponde così l'esclusività della sua opera: «l'arte! l'arte! ecco l'amante fedele, ecco la fonte della gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa solo agli eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio»⁴ – ancora D'Annunzio. Un'opera d'arte che per Verga deve sembrare «essersi fatta da sé», senza «serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine»⁵. Idee come queste tendono a decontestualizzare l'artista e la sua opera lasciando campo aperto a chi si rivolge all'affollata platea dei “non eletti”, compreso il gruppo degli scrittori di divulgazione popolare, interpreti di un atteggiamento non idealistico ma dichiaratamente interessato, con un concetto ben diverso del proprio ruolo e del fare letteratura. Sul frontespizio del «romanzo per giovinetti» *Testa* campeggia il motto «Seminare idee, perché nascano opere»⁶: all'arte per l'arte Paolo Mantegazza contrappone lo scrivere per fare. A una concezione essenzialistica di letteratura elitaria il medico-scientziato sostituisce un'idea funzionale di letteratura popolare: si scrive per intrattenere il lettore, per informarlo e per insegnargli a fare qualcosa – perché i libri di divulgazione si leggono per imparare. Non arte pura, dunque, ma arte utile: «dovrei essere un grande artista per poter dire: ho scritto un libro che non morrà; ma m'accontento di dire un libro utile»⁷ – così si chiude *Un giorno a Madera*, il suo best-seller.

³ A. BOITO, *Dualismo*, in *Il libro dei versi*, a cura di C. MARIOTTI, Mucchi, Modena 2008, p. 53.

⁴ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, a cura di G. Ferrata, cit., p. 212.

⁵ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, Con la cronologia della vita di Verga e dei suoi tempi, un'introduzione all'opera, un'antologia critica e una bibliografia a cura di C. SIMIONI, Mondadori («Oscar»), Milano 1976, pp. 200-201 per entrambe le citazioni.

⁶ P. MANTEGAZZA, *Testa. Libro per i giovinetti*, F.lli Treves, Milano 1887.

⁷ P. MANTEGAZZA, *Un giorno a Madera. Una pagina dell'igiene d'amore*, Gaetano Brigola e Comp., Milano 1879, p. VII (prima edizione: Rechiedei e Brigola, Milano 1868).

Al divino isolamento predicato da D'Annunzio (ma nei fatti abilissimo protagonista della scena mediatica), all'anticonformismo individualistico degli scapigliati (che hanno in comune con il Vate il disinteresse e persino il disprezzo per il pubblico, programmatico in Carlo Dossi) e alla concezione autonomistica di Verga, Mantegazza e soci rispondono con un attivismo frenetico che sfrutta tutte le opportunità fornite dall'ambiente in cui lavorano. Il punto è che all'aristocratica "decontestualizzazione" che caratterizza le poetiche di molti raffinati letterati postunitari si contrappone il posizionamento fattivo nel mondo contemporaneo di questi scrittori nuovi, in grado di incidere sull'opinione pubblica in modo propositivo ed efficace con un atteggiamento individualisticamente concorrenziale ma anche facendo squadra, per coinvolgere il maggior numero possibile di lettori. Rivolto ai «razionalisti», il massone e anticlericale Mantegazza li sollecita «a 'stringer la mano all'Autore del *Bel Paese*, dimenticando ch'egli è un abate; perché in lui al disopra del sacerdote del Dio di Nazareth sta il sacerdote di quell'eterna divinità che chiamasi scienza»⁸. Il richiamo a questa «divinità» è strategico: la scienza gode di un immenso prestigio che gioca a favore di Mantegazza, Stoppani e soci, in quanto intellettuali diversi dai letterati tradizionali a partire da una caratteristica fondamentale, l'estrazione non umanistica ma scientifica. Il fondatore del Touring Club Italiano, Luigi Vittorio Bertarelli, è un geografo, Antonio Stoppani un geologo e naturalista come Paolo Lioy; Giuseppe Colombo fa l'ingegnere, Cesare Lombroso è laureato in medicina e *idem* Mantegazza, patologo e igienista. Lavorano sotto la Mole e soprattutto all'ombra della Madonnina, nelle due città pilota della modernizzazione nazionale: Stoppani (che nasce a Lecco) e Mantegazza (a Monza) sono milanesi, perché milanesi non si nasce ma si diventa – Colombo invece a Milano ci è nato. Angelo Mosso (medico) è di Torino, il principale centro di diffusione delle nuove teorie evoluzionistiche, dove il giovane zoologo Michele Lessona

⁸ E. ZANONI, *Scienza Patria Religione. Antonio Stoppani e la cultura italiana dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano 2014, p. 113.

si trasferisce da Venaria Reale come il veronese Lombroso (la sua carriera accademica si compie nel capoluogo piemontese) e Gustavo Strafforello, ligure, che ben presto risiede qui per svolgere la sua attività di indefesso autore di letteratura lavorista, di traduttore e di divulgatore della geografia, «della scienza e della tecnica, intesa quale storia del progresso e dell'oppositività umana»⁹.

Grandi viaggiatori all'estero e in Italia – «cosmopoliti ma anche patriottici»¹⁰ –, gli «scienziati per tutti» sono interpreti dei nuovi valori edonistici che governano il tempo libero borghese. Condividendo la passione naturalistica provano infatti piacere per l'attività agonistico-sportiva che ogni missione sul campo comporta (siamo al tempo dell'affermazione della ginnastica, del ciclismo, dell'alpinismo), e si emozionano per il bello naturale come ogni turista: non per niente nelle *Estasi umane*¹¹ Mantegazza dedica un ampio capitolo alle «estasi della natura». Le loro sono passeggiate proficue, perché hanno in comune il gusto del collezionismo tipico della mentalità positivista, sistematica e tassonomica: se nelle sue «gite» Stoppani accumula conchiglie, minerali, fossili e petrefatti («sin da ragazzo andava su per i monti a cercar pietre» ricorda il biografo: «-L'è matt' dicevano i buoni vicini 'Al torna a cà caregaa de sass!»¹²), Mantegazza raccoglie «una infinità di insetti in tante scatole» e piante «intercalate fra le pagine de' miei calepini»¹³, ma

⁹ M. SORESINA, *Strafforello, Gustavo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 94, 2019, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gustavo-strafforello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gustavo-strafforello_(Dizionario-Biografico)/) (url consultato il 07/01/2021).

¹⁰ P. MAZZARELLO, *Presentazione*, in *La scienza in chiaroscuro. Lombroso e Mantegazza a Pavia tra Darwin e Freud* [Catalogo della mostra tenutasi a Pavia dal 9 al 26 settembre 2010], a cura di A. BERZERO e M.C. GARBARINO, Pavia University Press, Pavia 2011, p. [IX].

¹¹ P. MANTEGAZZA, *Le estasi umane*, Paolo Mantegazza Editore, Milano 1887.

¹² L. SERVOLINI, *Antonio Stoppani saggio di bibliografia*, Ettore Bartolozzi editore in Lecco, Lecco 1955, p. 7.

¹³ P. MANTEGAZZA, *Fisiologia del piacere*, Prefazione di C. MARABINI, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, p. XIII (prima edizione: Coi tipi G. Bernardoni di Giovanni, Milano 1854).

colleziona anche monete antiche e conchiglie, si definisce «bibliomane» e custodisce una serie di 787 autografi di uomini illustri. A caratterizzarli è poi una sensibilità istituzionale basata su un'esibita fede patriottica e risorgimentale: fatta l'Italia, si impegnano a fare gli italiani con una spiccata propensione pedagogica. Ecco allora l'insegnamento con la carriera accademica (inaugurano cattedre universitarie e fondano associazioni disciplinari) e la disponibilità a ricoprire cariche elettive: Lioy entra alla Camera insieme a Mantegazza nel 1865, per poi passare al Senato come lui (perfidamente soprannominato il «senatore erotico» da Giovanni Papini per via degli almanacchi igienico-sanitari che trattano di sesso, masturbazione, malattie veneree e prostituzione), dove siede un altro nume tutelare della divulgazione italiana, Michele Lessona. Ma pure verso il privato c'è grande apertura: ognuno assume una lunga serie di incarichi in molte accademie e associazioni, anche professionali.

Nel complesso questi intellettuali appartengono a una classe dirigente che elabora competenze disciplinari funzionali allo sviluppo del paese a livello di infrastrutture, governo del territorio, pianificazione finanziaria e gestione del *welfare*, e infatti dimostrano notevole interesse nei confronti della scienza applicata all'industria e all'economia, finalizzata a sostenere lo sviluppo e il progresso della nazione. Obiettivo perseguito per esempio da Bertarelli nell'ambito della viabilità e da Colombo soprattutto nel campo delle strade ferrate in forte pendenza. Quanto a Stoppani, studioso dell'assetto geologico, idrogeologico e sismico del territorio, è segretario dell'importante Giunta consultiva per la carta geologica d'Italia in cui svolge un ruolo «da vero protagonista»¹⁴. Senatori, deputati, sindaci e consiglieri comunali, membri della governance di società ed enti, esponenti di spicco di associazioni, questi medici, ingegneri e naturalisti dimostrano una notevole attitudine imprenditoriale, evidente nello spietato sfruttamento del proprio *entourage*, anzitutto familiare, all'insegna di un inflessibile efficientismo. Se Lombroso è

¹⁴ D. BRIANTA, L. LAURETI, *Cartografia, scienza di governo e territorio nell'Italia liberale*, Edizioni Unicopli, Milano 2006, p. 97.

così popolare che il cavalier Erba gli propone 20.000 lire in cambio del permesso di produrre una pomata per le malattie della pelle che porti il suo nome, quando Egidio Galbani lancia sul mercato il primo formaggio già porzionato lo chiama con il titolo di uno dei libri allora più famosi, *Il Bel Paese*¹⁵, riproducendo il ritratto di Stoppani sull'etichetta.

Rispetto all'abate, che si concentra soprattutto sul *fundraising* (ma tutti sono abili tessitori di relazioni qualificate che moltiplicano le opportunità di autofinanziamento), Mantegazza è più versatile e spregiudicato, sin da giovane. In procinto di lasciare l'Europa diretto in Argentina, già a ventitré anni l'aspirante scienziato confessa all'amico Luigi Medici: «quantunque sia ormai dottore in medicina non vi vengo per esercitare la mia professione ma per tentare una speculazione commerciale dalla quale spero assai»¹⁶, forse non immaginando quanto sarebbe stata proficua l'attività che avrebbe avviato al ritorno. «So benissimo che molti mi criticano segretamente perché faccio il commerciante di coca», annota nel suo diario riferendosi alla sostanza stupefacente di cui fa abbondante uso, «ma io in queste cose sono inglese e credo onesto ogni lavoro che non offenda anima viva»¹⁷. Direttore dei bagni di Rimini dal 1869 al 1879 e per un certo periodo medico alle Terme di Acqui, il senatore erotico possiede terre in Toscana in cui produce vino, ed è così abile nel gestire la sua immagine pubblica che la casa produttrice di coperte Frères Hérion di Venezia gli versa i “diritti d'autore” per

¹⁵ A. STOPPANI, *Il Bel Paese. Conversazione sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica d'Italia*, Tipografia e libreria editrice Giacomo Agnelli, Milano 1876.

¹⁶ La citazione si legge in S. PUCCINI, *I viaggi di Paolo Mantegazza. Tra divulgazione, letteratura e antropologia*, in *Paolo Mantegazza Medico, Antropologo, Viaggiatore Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, a cura di C. CHIARELLI, W. PASINI, Firenze University Press, Firenze 2002, p. 51.

¹⁷ Il passo, datato luglio 1865, è tratto dall'inedito *Giornale della mia vita o le mie confessioni* di Mantegazza conservato alla Biblioteca Civica di Monza ed è citato in *La scienza in chiaro scuro. Lombroso e Mantegazza a Pavia tra Darwin e Freud*, cit., p. 28.

stampare il “logo” Paolo Mantegazza sulle «maglierie igieniche» di sua produzione, riconoscendogli una provvigione del 5% per i primi due anni e del 3% per quelli successivi. Quanto all'utilizzo dei proventi, l'antropologo investe anche in campo editoriale: non accontentandosi dei diritti d'autore acquista la casa editrice che lo pubblica, Brigola, intascandosi pure gli utili d'impresa, e stampa a Milano i due volumi degli *Amori degli uomini. Saggio di una etnologia dell'amore*¹⁸ con un proprio marchio, «Paolo Mantegazza». E per diffondere la cultura geografica Bertarelli crea con il T. C. I. una casa editrice *leader* del settore, finanziata dai soci.

A riprova della lucidità con cui sanno posizionarsi nel cuore del sistema della comunicazione scritta, come loro anche gli altri scienziati divulgatori sono ben consapevoli dell'importanza nevralgica della mediazione editoriale, anche se naturalmente i casi di Bertarelli e Mantegazza editori in proprio rappresentano delle eccezioni, perché l'intraprendenza di questi intellettuali nel mondo dell'editoria si esprime anzitutto con la disponibilità a interpretare molteplici ruoli professionali di collaborazione. Cominciando da quello di autore, concepito in modo disinvolto mettendo in concorrenza gli editori: Lombroso si fa pubblicare da Dumolard, UTET, Hoepli, Sommaruga, Zanichelli e Bocca, e le case editrici di Mantegazza sono una quindicina. Il loro potere contrattuale si spiega facilmente: *Un giorno a Madera* è tradotto in spagnolo, croato, francese, tedesco, olandese e portoghese, *Ciondolino*¹⁹ conta una settantina di edizioni e *Il Bel Paese* almeno centoventi, per non parlare del *Manuale dell'ingegnere*²⁰ di Colombo, un *ever-green* ancora oggi adottato in diverse facoltà di ingegneria. Lontani dall'idea che le opere si facciano da sé, i campioni della divulgazione sono sempre

¹⁸ P. MANTEGAZZA, *Gli amori degli uomini. Saggio di una etnologia dell'amore*, Paolo Mantegazza, Milano 1886, 2 voll. Nel *colophon* delle *Estasi umane*, cit. si legge anche la dicitura: «Milano-Tip. Treves».

¹⁹ VAMBA, *Ciondolino*, Bemporad & figlio, Firenze 1893.

²⁰ G. COLOMBO, *Manuale dell'ingegnere civile e industriale*, Hoepli, Milano 1877.

disponibili a modificare le loro per assecondarne il successo, e infatti le concepiscono come *work in progress*: dopo una serie di drastici interventi integrativi la quarta edizione di *Genio e follia*²¹ di Lombroso raggiunge ben 360 pagine rispetto alle 46 della prima, una semplice dispensa, e il *Manuale* di Colombo dalle 268 pagine iniziali arriverà ad averne la bellezza di 6. 072, distribuite in tre volumi. Del resto, i libri a dominante informativa, soprattutto se venduti a lungo, richiedono un aggiornamento costante – si pensi alla guidistica del T. C. I. Interpreti di una professionalità moderna ed emancipata, gli scrittori della “scienza per tutti” sanno lavorare anche insieme, con una concezione di autorialità non esclusiva “alla D’Annunzio”, ma condivisibile: Mantegazza confeziona *Il dizionario d’igiene per le famiglie*²² a quattro mani con una scrittrice famosa, Neera, e il *Manuale dell’ingegnere* è un long-seller progressivamente integrato, a partire dai successivi aggiustamenti dei colleghi Azimonti, Baroni, Bellusso, Giordano e Semenza effettuati con Colombo in vita. Questa modularità è iscritta nel DNA dell’opera: nel complesso si contano «84 edizioni dal 1887 a quest’anno. Ogni volta aggiornate, si capisce. Allora era un singolo libro di un solo autore, oggi sono quattro volumi firmati da 200 collaboratori»²³.

Ben inseriti nel circuito editoriale, oltre a scrivere e riscrivere libri propri questi intellettuali si dedicano anche a quelli degli altri. Lessona dirige la collana «Scienza Popolare» per Sebastiano Franco, Strafforello è fra i promotori della «Biblioteca educativa per il popolo italiano» di UTET in cui esce il suo *Il nuovo chi si aiuta Dio l’aiuta*²⁴,

²¹ C. LOMBROSO, *Genio e follia. Prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica presso la R. università di Pavia*, Giuseppe Chiusi, Milano 1864.

²² P. MANTEGAZZA, NEERA, *Dizionario d’igiene per le famiglie*, Brigola, Milano 1881.

²³ A. BESIO, *Hoeppli dinastia da manuale* [intervista a Ulrico Carlo Hoepli], in «la Repubblica», 22 dicembre 2010.

²⁴ *Il nuovo chi si aiuta Dio l’aiuta* (Torino-Napoli, Unione tipografico-editrice, 1870) di Gustavo Strafforello è il sequel della sua fortunatissima traduzione del best-seller internazionale di Samuel Smiles *Self-help* uscita nel 1865: *Chi si aiuta Dio l’aiuta, ovvero Storia degli uomini che dal nulla seppero innalzarsi ai più alti*

Mantegazza è il direttore scientifico della «Piccola Biblioteca del Popolo Italiano» del leader del *self-help*, Barbèra, e «il primo numero di questa serie – composta da volumetti di mediamente 100 pagine, venduti a 50 centesimi l'uno – è proprio di Mantegazza, e arriva in libreria nel 1886 con l'eloquente titolo *L'arte di essere felici*»²⁵. Ed è sempre lui a chiedere a Stoppani di scrivere *Che cosa è un vulcano*?²⁶, svolgendo così un'attività di scouting come fanno Lessona, molto attivo pure da editor, e Lombroso, che presenta a Bocca parecchie opere di suoi allievi, regolarmente accolte. Svolgendo un importante ruolo di aggiornamento culturale gli scienziati fanno anche traduzioni: il più impegnato in questa attività è probabilmente Lessona, che ne licenzia almeno ventitrè: dal tedesco, dal francese, dall'inglese (lingua che non conosce lui ma la moglie, *ghost-writer*), compresa *L'origine dell'uomo* di Darwin. Per la loro autorevolezza questi poligrafi firmano poi paratesti di opere altrui, valorizzandole, e qui il più attivo è forse Lombroso. Considerando la funzione capitale svolta da giornali e riviste nell'allargamento del pubblico, va da sé che ognuno lavori assiduamente non solo con l'editoria libraria ma anche con quella periodica: l'inflessibile Mantegazza scrive su più di venti testate, e come lui Lombroso divulga le sue idee sul «Corriere della Sera» e sulle maggiori riviste straniere dell'epoca, dal «Daily Chronicle» a «Forum», dal «New York Journal» all'«Italia» di Montevideo. Moderni pubblicisti, fondano periodici propri: se nel 1880 Lombroso avvia l'«Archivio di psichiatria», Mantegazza non si limita agli specialisti (con l'«Archivio per l'antropologia e la etnologia») ma si rivolge anche al pubblico colto («La Natura», edito da Treves) e a quello popolare (ecco «L'Igea», cui collabora Lombroso), come

gradi in tutti i rami della umana attività di Samuele Smiles tradotto dall'originale inglese da S. Strafforello con note, Milano, Editori della biblioteca utile.

²⁵ L. DE FRANCESCHI, *Paolo Mantegazza e la divulgazione scientifica. Rapporti con la scienza, editoria popolare e cataloghi di biblioteche*, in *Paolo Mantegazza Medico, Antropologo, Viaggiatore Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, cit., p. 180.

²⁶ A. STOPPANI, *Che cosa è un vulcano?*, Barbèra, Firenze 1886.

Lessona con un settimanale naturalistico ed economico, «La scienza a dieci centesimi».

Molto attenti a legittimarsi attraverso le istituzioni (innumerevoli i riconoscimenti onorifici), svolgendo queste molteplici attività e soprattutto interpretando in modo efficace e innovativo il ruolo di intellettuali pubblici, gli scienziati per tutti sono abili nell'accumulare un forte capitale simbolico che spendono in termini di celebrità. A caratterizzarli anzitutto è un ruolo da protagonisti nell'ambito della comunicazione culturale non scritta, tramite i musei (Mantegazza fonda il Museo di Antropologia di Firenze e Lessona quello zoologico di Torino, Stoppani rilancia il Museo di Storia naturale di Milano), in quei palcoscenici del progresso che sono le esposizioni nazionali a cui partecipano a vario titolo e a teatro, dove l'apprezzamento in qualità di conferenzieri è pressoché unanime, con Lombroso un po' meno dotato e Mantegazza mattatore. «La vuole proprio udire qualche lezione del nostro Mantegazza?» chiede un'ammiratrice di Pavia a un amico interessato ad ascoltarlo. «E vi dico io che sono deliziose! Io le insegno subito il mezzo di ottenere il suo intento. Appena a casa la prenda un semplice foglio di carta e scriva quattro righe al Professore facendosi l'interprete del desiderio delle signore pavesi di udire una sua lettura e stia certa che il Professore le compiacerà»²⁷. Insieme all'editoria libraria e periodica, esposizioni, musei e teatri sono tutti canali di comunicazione con il largo pubblico sfruttati per imporsi all'attenzione collettiva, occupandosi anche di pratiche parascientifiche di interesse popolare: spiritismo, ipnotismo, parapsicologia, mesmerismo, mummificazione e imbalsamazione sono di gran moda. Quello dei campioni della divulgazione è un divismo abilmente coltivato (e qui D'Annunzio *docet*): nelle fotografie del tempo Mantegazza si atteggia a Buffalo Bill nostrano ricalcando una delle immagini più diffuse del beniamino dell'Esposizione di

²⁷ La citazione è ripresa da una lettera di un'ammiratrice pavese conservata tra le pagine dell'inedito *Giornale della mia vita o le mie confessioni* di Paolo Mantegazza (Biblioteca Civica di Monza), e si legge in *La scienza in chiaro scuro. Lombroso e Mantegazza a Pavia tra Darwin e Freud*, cit., p. 53.

Parigi del 1889 William Cody, che nelle tournée del 1890 e del 1906 spopola in Italia con lo spettacolo *Wild West* (due anni dopo Emilio Salgari alimenta questo immaginario indiano pubblicando *Sulle frontiere del Far-West*²⁸, primo romanzo del «Ciclo del Far West»). La somiglianza è studiata – il volto in posa di tre quarti, capello a larghe tese, baffi e lungo pizzetto, sguardo intenso verso il cielo –, e infatti questo autoritratto alla *cowboy* finirà sulla copertina dell'edizione Bemporad del best-seller *Un giorno a Madera*.

Disinibito sfruttatore del proprio *appeal*, con il suo *physique du rôle*, «sempre dritto, rubizzo, vigoroso, (...) con occhi imperativi e frugatori, benché infossati in occhiaie di bistro appesantite da borse paonazze», Mantegazza era «sempre un bell'uomo e lo sapeva; era famoso e lo sapeva; era potente e lo sapeva; era ancor libidinoso e si vedeva»²⁹. Quanto al più morigerato abate Stoppani, anche lui sa bene come *flirtare* (l'anglismo è *a la page*) con il gentil sesso: «piace a tutte, con quella sua ricca e faconda parola, con quel suo bel visone rotondo, con quel sorriso fino, arguto e benevolo, con quella chioma grigia e folta, graziosamente scossa nell'impeto del dire, con quella voce armonica e insinuante, con quell'occhio sereno e insieme malizioso»³⁰. Parola di Maria Alinda Bonacci Brunamonti, buona amica fiorentina. Il loro è un divismo alimentato dai giornali: per mesi l'«Osservatore Cattolico» attacca Stoppani, «oltraggiatore, mentitore, molle, ribelle, uomo pestilente, calunniatore, oppressore, bugiardo, atrocemente vile, pazzo, adulatore, sacrilego»³¹ per le sue posizioni rosminiane. Da qui la causa seguita in diretta dal «Corriere della Sera» in una cinquantina di puntate, vinta con clamore

²⁸ E. SALGARI, *Sulle frontiere del Far-West*, Bemporad, Firenze 1908.

²⁹ G. PAPINI, *Passato Remoto 1885-1914*, ricerche iconografiche, appendice e note a cura di A. CASINI PASZKOWSKI, prefazione di G. Luti, Ponte alle Grazie, Firenze 1994, p. 91.

³⁰ M.A. BONACCI BRUNAMONTI, *Ricordi di viaggio di Maria Alinda Brunamonti nata Bonacci. Dal suo diario inedito*, [a cura di P. BRUNAMONTI], G. Barbèra Editore, Firenze 1905, p. 104.

³¹ La sequela di epiteti è ricordata nell'articolo *Stoppani contro Albertario*, in «Il Secolo» [Milano], 13-14 giugno 1887.

dall'abate-scientziato, assolto fra gli applausi dei suoi fan. Maturati in vita, la legittimazione sociale e il capitale simbolico di questi *opinion leader* sono certificati *post mortem*: i funerali di Stoppani e di Giuseppe Colombo sono eventi pubblici seguiti da folle oceaniche, e la cremazione del “mago di Lodi” Paolo Gorini (matematico di formazione) fece epoca.

Sperimentalismo popolare

Snobbata dagli scrittori DOC, un'importante quota della produzione popolare è dunque rappresentata dalle proposte dei campioni della comunicazione non solo scritta, protagonisti della ribalta mediatica che pubblicano tantissimo. A distinguere i divulgatori dai colleghi letterati è infatti anche l'eccezionale produttività, orientata sia verso gli specialisti sia verso i diversi settori di pubblico inesperto: quello tradizionalmente maschile (*Volere è potere*), femminile (gli almanacchi igienico-sanitari mantegazziani), infantile (il romanzo entomologico *Ciondolino* di Vamba, *Testa. Libro per i giovinetti*). Con una copertura del mercato che comprende la scolastica e la parascolastica, dove imperano i “libri di premio”, assiduamente alimentato dalle opere di questi scienziati – *Il Bel Paese* per primo. Del resto, i numeri sono eloquenti: fra articoli, testi di varia indole e volumi Mantegazza batte ogni record, pubblicando 1. 418 titoli³².

Se alle opere degli scienziati che lavorano a Milano e a Torino si sommano quelle degli autori di estrazione disciplinare non solo scientifica attivi anche in altre città (cominciando da Firenze, centro della letteratura self helpista in cui Artusi scrive il suo manuale di cucina sponsorizzato da Mantegazza, che insegna qui antropologia), il panorama della pubblicistica divulgativa si allarga ulteriormente, e presenta una grande varietà di formule compositive, spesso originali.

³² E. EHRENFREUND, *Bibliografia degli scritti di Paolo Mantegazza*, in «Archivio per l'Antropologia e la Etnologia» (rivista a cura della Società Italiana di Antropologia e Etnologia), vol. 56, 1926, pp. 11-176.

Per mappare questa vastissima produzione si può provare a ragionare per tipologie e generi in cui *docere* e *delectare* sono variamente combinati, a partire dalla distinzione di base fra *fiction* e *non fiction*. Territorio più ampio, quello della *non fiction* presenta la maggior densità di informazione e si suddivide fra *non fiction* impersonale, dove la componente didascalica ha il massimo peso ed è proposta in termini oggettivi, e *non fiction* personalizzata, in cui l'informazione è più diluita e gestita da una voce variamente caratterizzata. Nei testi di finzione l'informazione diventa invece subalterna, dai romanzi didascalici per arrivare al *romanzo* avventuroso, dove non prevale più l'informazione ma l'azione. Il fuori classe qui è Emilio Salgari, non uno scienziato ma uno scrittore popolare di *feuilleton* ad alto contenuto informativo, e perciò competente in svariate materie su cui si aggiorna studiando assiduamente in biblioteca, dalla geografia all'antropologia e all'etnologia, dalla botanica alla zoologia.

Al gruppo della *non-fiction* impersonale appartengono anzitutto due tipologie editoriali strutturate in modo sistematico perché concepite per la consultazione, il dizionario e l'enciclopedia, formati molto frequentati dai divulgatori: il *Dizionario universale di scienze, lettere ed arti*³³ è codiretto da Lessona, e se Strafforello firma il *Dizionario universale dei proverbi di tutti i popoli*³⁴ e collabora per più di dieci anni alla *Nuova enciclopedia popolare* di Pomba (nata nel 1841), Mantegazza l'*Enciclopedia igienica popolare*³⁵ se la scrive da solo. Analoga eclisse della voce dell'autore si ha nelle statistiche, che individuano e classificano gli oggetti di studio con un approccio tassonomico funzionale alla concentrazione dell'informazione. Nella

³³ *Dizionario universale di scienze, lettere ed arti compilato da una società di scienziati italiani sotto la direzione dei professori Michele Lessona e Carlo A. Valle*, Fratelli Treves, Milano 1875, 2 voll.

³⁴ G. STRAFFORELLO, *La sapienza del mondo, ovvero Dizionario universale dei proverbi di tutti i popoli raccolti, tradotti, comparati e commentati da Gustavo Strafforello con l'aggiunta di aneddoti, racconti, fatterelli e di illustrazioni storiche, morali, scientifiche, filologiche*, A.F. Negro, Torino 1883, 3 voll.

³⁵ P. MANTEGAZZA, *Enciclopedia igienica popolare*, Madella, Milano 1911.

sua *Sinossi della statistica*³⁶ Ferdinando Del Prato elenca le discipline interessate alla materia, e la serie rende bene l'idea della pervasività di questo approccio: storia, storia naturale, medicina, filosofia, geografia, scienza della pubblica amministrazione, economia politica, etnologia e antropologia. A riprova di quanto il genere sia di moda, è preso di mira dallo snob Giovanni Rajberti: «e coloro che mi suggeriscono di applicarmi alla statistica?». Risposta: «un Reverendo pieno di savia dottrina, che mi favorisce a pranzo, mi assicura che la statistica è l'assurdo matrimonio del capriccio coll'aritmetica, donde nasce la prole dei più mostruosi errori»³⁷.

Formato positivista per eccellenza, a dilagare nella seconda metà dell'Ottocento è però un'altra formula editoriale in cui l'autore si nasconde, la manualistica, e il leader è naturalmente il milanese d'adozione Ulrico Hoepli, al quale Artusi avrebbe voluto affidare il suo *La scienza in cucina*³⁸. Fra il 1875 e il 1935 i titoli editi sono circa 2.000, e a firmarli sono molti autori di libri per tutti, come il matematico Italo Ghersi, Cesare Cantù e Lombroso, che nel 1895 pubblica *Grafologia*³⁹. Nel campo della geografia parenti dei manuali sono le guide, settore dominato dal T. C. I. di Bertarelli che canonizza il genere mandando in pensione le gloriose Baedeker. E alle guide si accompagnano la cartografia e gli atlanti: primo volume hoepliano a raggiungere le 100.000 copie, l'*Atlante geografico universale*⁴⁰ rappresenta un'altra tipologia editoriale che appartiene alla *non-fiction* impersonale ad alto contenuto informativo, anche questo un formato (che sconfinava nel non verbale) presto monopolizzato dal Touring. Libri per viaggiare – guide, cartografia, atlanti – e libri

³⁶ F. DEL PRATO, *Sinossi di storia e teoria generale della statistica*, Tip. Fiacadori, Parma 1880.

³⁷ G. RAJBERTI, *Il viaggio di un ignorante ossia ricetta per gli ipocondriaci*, Edizioni del Velaccio, Milano 1964, p. 10.

³⁸ P. ARTUSI, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene. Manuale pratico per le famiglie*, Tip. Di Salvatore Landi, Firenze 1891.

³⁹ C. LOMBROSO, *Grafologia*, Hoepli, Milano 1895.

⁴⁰ R. KIEPERT, *Atlante geografico universale*, Hoepli, Milano 1881.

di viaggio: con l'odeporica si passa dalla *non-fiction* impersonale a quella personalizzata soggettiva, impostata cioè sull'autore come l'autobiografia, a differenza della *non-fiction* oggettiva, concentrata invece su una figura che non è chi scrive ma un soggetto terzo – è il caso della biografia. Nell'ambito della *non-fiction* personalizzata soggettiva il resoconto di viaggio ha al centro la nuova figura eroica dell'indomito esploratore, che rientrato in patria dispensa avvincenti testimonianze ricche di informazioni su mondi sconosciuti. Ma il genere è puntualmente frequentato anche dagli scienziati, che spesso pubblicano le proprie corrispondenze prima su periodici e quindi in volume: Stoppani scrive *Da Milano a Damasco*⁴¹, con *Un viaggio in Lapponia*⁴² Mantegazza lancia la moda dei *tour* polari, mentre muovendosi in geografie domestiche Paolo Liroy descrive montagne e laghi della Penisola e Lombroso la Calabria, un resoconto a base statistica⁴³. In gran voga sono poi le autobiografie, che hanno nella *Vita di Beniamino Franklin scritta da lui medesimo* il capostipite della divulgazione lavorista, un prototipo imitatissimo. Ma esiste anche un'autobiografia terapeutica: Lombroso la propone ai suoi pazienti, e in appendice a *Il caso di Alberto Olivo*⁴⁴ – un isterico-epilettico che ha assassinato in modo atroce la moglie – aggiunge la sua sgrammaticata autobiografia.

Nel campo della *non-fiction* personalizzata oggettiva a imporsi è invece la biografia, sia come ricostruzione monografica della storia di un personaggio d'eccezione – ecco ancora Mantegazza con *Upilio Faimali. Memorie di un domatore di belve*⁴⁵ –, sia nella forma della

⁴¹ A. STOPPANI, *Da Milano a Damasco. Ricordo di una carovana milanese nel 1874*, L.F. Cogliati editore, Milano 1888.

⁴² P. MANTEGAZZA, *Un viaggio in Lapponia coll'amico Stephen Sommier*, Brigola, Milano 1881

⁴³ C. LOMBROSO, *In Calabria (1862-1897). Studii con aggiunte del Dr. Giuseppe Pelaggi*, Giannotta, Catania 1898.

⁴⁴ C. LOMBROSO, A.G. BIANCHI, *Il caso di Alberto Olivo. Con aggiunta in appendice, L'autobiografia di Alberto Olivo*, Libreria editrice nazionale, Milano 1905.

⁴⁵ P. MANTEGAZZA, *Upilio Faimali. Memorie di un domatore di belve*, Brigola, Milano 1879. Giocando come fa spesso su più tavoli (prodotti della ricerca,

galleria di uomini illustri, una formula che ha avuto un successo esorbitante: capofila di una sequela di opere analoghe è il *Plutarco italiano*⁴⁶ di Carlo Mariani, ingegnere milanese. A dare forza al patto di lettura istituito da tutti i generi divulgativi non finzionali caratterizzati da una personalizzazione sia soggettiva sia oggettiva è il fatto che raccontano storie vere di personaggi celebri e perciò noti al pubblico, siano esse figure storiche o contemporanee. In questo secondo caso si tratta di protagonisti di vicende che colpiscono l'immaginario collettivo, le cui storie diventano popolari grazie agli articoli di cronaca soprattutto giudiziaria e nera, genere giornalistico a larghissima diffusione. Firma di spicco del «Corriere» è Lombroso, che commenta delitti efferati: i suoi ritratti degli imputati sono il primo esempio dell'ingresso di una disciplina scientifica (la criminologia) nella “nera”.

Praticata da tantissimi intellettuali, politici, scienziati, letterati ed esploratori che si contendono i teatri della penisola in estenuanti tournée è poi la conferenza, ma qui siamo di fronte a un genere a cavallo fra scritto e orale dallo statuto ibrido rispetto alla dicotomia impersonalità/personalizzazione, in quanto può essere fruito sia ascoltando questi discorsi pubblici dal vivo – con un deciso protagonismo di chi recita – sia leggendone a posteriori il testo a stampa, e allora tende a prevalere l'impersonalità. In una società in cui la comunicazione culturale è dominata dalla parola detta e non da quella scritta, questi discorsi recitati hanno un *appeal* oggi difficile da immaginare: i cicli di conferenze, le “libere letture” e le “conferenze sperimentali” tipo quelle tenute dalla magnetizzatrice Emma Zanardelli sono innumerevoli. E che si tratti di discorsi ritenuti belli e interessanti non solo da ascoltare ma pure da leggere lo

divulgazione alta e popolare), tre mesi prima della pubblicazione del libro Mantegazza anticipa il tema della biografia presentando la comunicazione *Fisiologia dei domatori di belve* nella 57° adunanza della Società Italiana di Antropologia di Firenze del 20 novembre 1878.

⁴⁶ C. MARIANI, *Plutarco italiano. Vite di illustri italiani*, E. Treves, Milano 1869.

dimostrano le numerose collane dedicate al genere, come la «Scienza del Popolo» di Treves, che conta ben 153 volumetti – del resto, di fortunate raccolte di conferenze ne pubblicano Stoppani, Lessona, Lioy e Lombroso⁴⁷. La forza e la qualità del genere dipende dalla sua capacità persuasiva e dunque dall'impostazione argomentativa che la caratterizza, adatta a comunicare contenuti "astratti" (filosofici, morali ed educativi, cioè a forte valenza ideologica), il che ne spiega la presenza frequente in parecchie opere di divulgazione, sia come semplice alternanza di conferenze e racconti (in *Buon senso e buon cuore*⁴⁸ di Cantù), sia in forma più integrata fra narrazione e digressione pedagogica, come nelle *Memorie di un operaio*⁴⁹ di Angelo Namias.

Il punto è che a movimentare il panorama fin qui abbozzato non solo la conferenza ma anche molti altri generi dimostrano una diffusione trasversale, a partire da forme semplici impersonali e sintetiche accomunate da un'impostazione apodittica quali sentenze, massime, aforismi, detti memorabili e soprattutto proverbi. Molto "maneggevoli" per la loro icastica brevità, sono adatte sia a essere raccolte in opere di consultazione tipo il *Dizionario universale* di Strafforello, sia a venire disseminate: se ne trovano diluite in romanzi come *Ciondolino* e in moltissimi titoli di *non-fiction* (Mantegazza usa a piene mani gli aforismi), ma sono sfruttate persino in sede paratestuale. Costellano frontespizi, premesse e prefazioni, e addirittura in *Volere è potere* di Lessona ogni pagina è incorniciata da quattro citazioni che corrono

⁴⁷ M. LESSONA, *Conversazioni scientifiche*, Editori della Biblioteca utile, Milano 1865 e *Conversazioni scientifiche. Seconda serie*, Editori della Biblioteca utile, Milano 1866; C. LOMBROSO, *L'uomo bianco e l'uomo di colore. Letture su l'origine e la varietà delle razze umane*, Tip. F. Sacchetto, Padova 1871; A. STOPPANI, *Acqua ed aria ossia la purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato*, Hoepli, Milano 1881; P. LIOY, *Conferenze scientifiche. Precedute da un discorso di Carlo Cattaneo sulla vita nell'universo*, Unione Tipografico-Editrice, Torino-Napoli-Roma 1872.

⁴⁸ C. CANTÙ, *Buon senso e buon cuore. Conferenze popolari*, Tipografia e libreria editrice Giacomo Agnelli, Milano 1870.

⁴⁹ A. NAMIAS, *Memorie di un operaio. Racconto*, V. Monti, Modena 1877.

nel bianco intorno al testo, e così fra proverbi, aforismi e *adagia* se ne leggono la bellezza di 1996. Lo stesso discorso vale sia per il genere della biografia (il best-seller di Lessona è una rassegna di ritratti di italiani esemplari), sia per tipologie ben più rigidamente codificate. Se le statistiche corredano opere divulgative non solo didascaliche come il *Portafoglio di un operaio*⁵⁰ di Cantù, che non è un arido elenco di dati ma un romanzo, la cartografia accompagna tanti resoconti di viaggio e testi naturalistici: su 44 immagini l'apparato illustrativo del *Bel Paese* conta una decina di mappe. Ed è proprio in termini di ambiziosa mappatura totalizzante che Lombroso confeziona l'*Atlante* che chiude il suo *L'uomo delinquente*⁵¹, organizzando i dati della ricerca in carte tematiche del territorio nazionale, mentre Mantegazza pubblica l'*Atlante della espressione del dolore*, corredato da «fotografie prese dal vero e da molte opere d'arte che illustrano gli studi sperimentali sull'espressione del dolore»⁵².

Per essere utilizzati all'interno di altri generi naturalmente conferenza, forme semplici e atlanti vengono adattati di volta in volta, ma nelle mani degli scrittori di scienza anche tutti gli altri modelli didascalici dimostrano la medesima duttilità, compresi i più rigidamente codificati come i dizionari e la manualistica. Se infatti sin dal titolo il dizionario dei proverbi di Strafforello promette «l'aggiunta di aneddoti, racconti, fatterelli e di illustrazioni storiche, morali, scientifiche, filologiche», nella *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Artusi, un *Manuale pratico per le famiglie* (così il sottotitolo), la prescrittività tipica del ricettario è bilanciata dalla notevole varietà dei contenuti, funzionali a catturare l'attenzione di lettori con interessi molto diversi. Impostando il discorso con un tono

⁵⁰ C. CANTÙ, *Portafoglio d'un operaio*, Tipografia e libreria editrice Giacomo Agnelli, Milano 1871.

⁵¹ C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Hoepli, Milano 1876.

⁵² P. MANTEGAZZA, *Atlante della espressione del dolore. Fotografie prese dal vero e da molte opere d'arte che illustrano gli studi sperimentali sull'espressione del dolore*, Giacomo Brogi fotografo editore, Firenze 1876.

garbato, Artusi mette in forte rilievo un narratore controfigura di sé stesso incline alle divagazioni, all'aneddoto, alla digressione autobiografica che intrattiene il pubblico in un'amabile conversazione dai toni confidenziali, e le ricette sono così condite con consigli di economia domestica e di igiene, con osservazioni scientifiche e citazioni letterarie di Parini, Redi, Goldoni.

Questa elasticità dei generi, sfruttata e insieme favorita dagli scrittori popolari di divulgazione che lavorano contaminandoli, è accentuata dall'utilizzo di altri formati per loro natura inclusivi e misti, che cioè assimilano svariate tipologie di discorso per così dire statutariamente. È il caso degli almanacchi, e qui il richiamo a Mantegazza è d'obbligo, perché ne firma a decine, vendutissimi, veri e propri libretti di alfabetizzazione scientifica e insieme brevi manuali pratici e piccole enciclopedie (venivano raccolti) che coprono i più svariati campi del sapere. Analogo statuto misto hanno anche i galatei per signore: «per guadagnare qualche soldo in questi anni calamitosi», confessa il solito senatore erotico, nel 1894 ne scrive uno pure lui, *L'arte di prender marito*⁵³. Variamente disseminati come gli almanacchi di proverbi, motti e sentenze, i galatei sono dispensatori di regole non di rado messe in bocca a personaggi fittizi, adatti a rendere ameni i precetti di comportamento impartiti alle lettrici. E gran parte della produzione *selfhelpista* è un *puzzle*, una mescolanza di storie, sermoni, consigli e «cognizioni utili»: non per niente un divulgatore del calibro di Cesare Cantù si definisce «un raffazzonatore»⁵⁴. D'altronde, «si può osservare che la cronaca giudiziaria dei grandi giornali è redatta come un perpetuo *Mille e una notte* concepito secondo gli schemi del romanzo d'appendice. C'è la stessa varietà sentimentale: la tragedia, il dramma frenetico, l'intrigo abile, la farsa. Il «Corriere della Sera» non pubblica *feuille-*

⁵³ P. MANTEGAZZA, *L'arte di prender marito per far seguito a «L'arte di prender moglie»*, F.lli Treves, Milano 1894.

⁵⁴ C. OSSOLA, *Introduzione*, in C. CANTÙ, *Portafoglio di un operaio*, a cura di C. OSSOLA, Bompiani, Milano 1984, p. 358.

leton: ma la sua pagina giudiziaria ne ha tutte le attrattive, con in più la nozione che si tratta di fatti veri»⁵⁵.

A questo punto però il confine fra *fiction* e *non-fiction* è superato, perché manuali alla Artusi, almanacchi, trattati di buone maniere, produzione lavorista, cronaca giudiziaria e nera sono formati in cui concorrono una componente didascalica e una dimensione illusionisticamente preletteraria. E allora dopo i generi referenziali si entra nel domino del romanzo, genere finzionale e “onnivoro” per eccellenza, in Italia ancora visto con sospetto da molti letterati DOC e utilizzato invece senza remore dai campioni della divulgazione. Alle opere a prevalenza didascalica (*Un giorno a Madera* e *Ciondolino*) si affiancano i *feuilleton* a dominante esotico-avventurosa come quelli di Salgari. Perché, non diversamente dai romanzi di «Verne, leggendoli si potevano acquisire conoscenze scientifiche proprio come la generazione di Walter Scott aveva potuto imparare la storia senza dover studiare i libri che la insegnassero»⁵⁶. E con Salgari, scrittore e non scienziato, si esce dalla divulgazione per entrare nell’universo della letteratura popolare tradizionalmente intesa, dove peraltro non va sottovalutata la presenza di autori di estrazione né letteraria né scientifica ma giornalistica. Come il fiorentino Vamba (*alias* Luigi Bertelli), che non solo esordisce nel 1895 in qualità di esperto entomologo con *Ciondolino*, ma promette di raccontare la storia della sorella Giorgina in *Una certa farfallotta...* Un romanzo mai pubblicato, nonostante l’autore avesse «preparato note e appunti per i primi capitoli; ci lavorò per anni, e nella *Prefazione* alle *Novelle lunghe* scrisse: “Eppure se aveste aspettato mezzo minuto, vi avrei anche detto che il seguito di *Ciondolino* è già cominciato”»⁵⁷.

⁵⁵ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Volume secondo Quaderni 6 (VIII)-11 (XVIII), Edizione critica dell’Istituto Gramsci, a cura di V. GERRATANA, Einaudi, Torino 1975, p. 1031.

⁵⁶ D. SASSOON, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, traduzione di C. BERIA, M. BOTTINI, E. FARAVELLI, N. STABILINI, Rizzoli, Milano 2011, p. 812.

⁵⁷ B. STURMAR, «A diventar formicola mi par d’essere diventato un grand’uomo!». *Appunti su Ciondolino di Vamba*, in «Studi sul Settecento e l’Ottocento», a. XII, 2017, p. 126.

Le punture del Professor Vespa

Spostando lo sguardo dal campo dei detentori del gusto e dell'*establishment* letterario a quello della produzione non istituzionale, e ponendosi in particolare nell'ottica di chi scrive divulgazione, non essere letterato è dunque un'impagabile rendita di posizione che permette di inserirsi da protagonisti nello sguarnito mondo dei libri per tutti, rispondendo alle esigenze di un ampio pubblico dall'interno dell'industria editoriale, con una collocazione cruciale. I vincoli imposti dalle richieste del mercato sono così bilanciati dalla libertà dai *dictat* della tradizione letteraria, per sua natura prescrittiva: i generi praticati dagli scienziati sono utilizzati con inventiva duttilità proprio perché sono non canonici, semi ed extra letterari. Il loro è un atteggiamento aperto: ne recuperano di premoderni (le forme semplici) e addirittura classici (le "vite"), sia "alti" sia "bassi" (l'almanacco), ma sfruttano anche formati nuovi d'importazione come l'intervista, alla quale si sottopongono volentieri. Discende da questa spregiudicata intraprendenza la messa in gioco di un'offerta straordinariamente varia e tipologicamente assortita: si va dall'arida statistica all'avvincente romanzo d'avventura, mescolando spesso le carte del discorso all'insegna di un'accattivante varietà.

Naturalmente, le idee da «seminare» per orientare le «opere» del lettore possono influenzare il destinatario in modo più o meno diretto: se la manualistica si presta a un utilizzo immediatamente praticistico come nel caso dell'"Artusi" e delle guide del T. C. I., nell'abbondante produzione self-helpista l'effetto "pratico" è molto più indeterminato in quanto mira a diffondere un'etica del lavoro fondata su valori produttivi. Si passa così da una divulgazione che veicola contenuti disciplinari a una divulgazione valoriale tramite di principi etici che orientino la condotta dei lettori, come fanno le norme di comportamento presentate nei "petrarchi" e nei galatei per il pubblico femminile. Anche dal punto di vista della modalità di fruizione le proposte sono varie: si va dai testi di consultazione occasionale (enciclopedie, dizionari, manuali, guidistica) a quelli concepiti per una lettura distesa – le autobiografie e le biografie, il

romanzo. In relazione all'opera scelta cambia poi l'atteggiamento di lettura richiesto, progressivamente più partecipativo con il passare dalla *non fiction* alla *fiction*, attraverso modalità intermedie che mescolano sempre *docere* e *delectare*. Perché i generi della *non fiction* impersonale sono organizzati secondo una logica prescrittiva e in certi casi assiomatica e ammonitiva, e inducono perciò in chi legge un atteggiamento di tipo passivo e subalterno, mentre quelli della *non-fiction* personalizzata sono meno impositivi in quanto forme miste che sviluppano argomentazioni persuasive orientate a un coinvolgimento del destinatario, e per la loro funzione esemplare favoriscono un atteggiamento di imitazione e di emulazione partecipe. Il campo della *fiction* veicola invece informazioni grazie alla collaborazione empatica di lettori più attivi, sollecitati da un testo che li interessa, divertendoli.

Nell'ambito della produzione divulgativa esiste infine una notevole quantità di titoli rivolta non al lettore popolare ignaro ma a chi è interno alla circolazione del sapere, una distinzione già chiara a Mantegazza, che nelle «Due parole al lettore» introduttive agli *Elementi di igiene* «afferma come i principi illustrati siano 'destinati a quella parte colta della nazione' la quale avrà poi il compito di insegnarli 'colla parola viva al popolo, che ha poco tempo di leggere e poco denaro per comperare libri'»⁵⁸. In effetti, lo spazio della divulgazione si configura in un «duplice aspetto: come diffusione del sapere presso chi ancora non è parte del 'pubblico', e come circolazione in forma discorsiva, presso chi ne fa già parte, dei risultati cui approda la ricerca intellettuale»⁵⁹. Fra questi discorsi di esperti che si aggiornano vicendevolmente colpisce per la sua originalità

⁵⁸ L. DE FRANCESCHI, *Paolo Mantegazza e la divulgazione scientifica. Rapporti con la scienza, editoria popolare e cataloghi di biblioteche*, in *Paolo Mantegazza Medico, Antropologo, Viaggiatore Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, cit., p. 179.

⁵⁹ F. BRIOSCHI, *Le dinamiche della divulgazione*, in *Pubblico 1984. Produzione letteraria e mercato culturale*, a cura di V. SPINAZZOLA, Milano Libri Edizioni, Milano 1984, p. 14.

un *divertissement* oggi dimenticato, la caustica *Zoologia Letteraria Contemporanea (fauna italiana)*⁶⁰ del pungente Professor Vespa, «un curioso libro di ispirazione ironico-satirica che, classificando come animali (mammiferi, uccelli, pesci, insetti ecc.) i letterati e i giornalisti più in vista del momento, offre una serie di giudizi rapidissimi, a volte sorprendentemente acuti – sempre originali, spesso severi sebbene mai offensivi – sul panorama letterario e politico di fine Ottocento»⁶¹.

Dietro allo pseudonimo che firma la parodistica presa in giro si nasconde il calabrese Giuseppe Mantica, un «omino tutto pepe, dall'occhio, dietro le lenti, vivido e pensoso, dalla barbetta arguta»⁶², antidannunziano autore di libri per l'infanzia, apprezzato conferenziere e deputato in Parlamento. «Siamo in tempi di trionfante positivismo naturalistico; e anche di questo pare che il giovane umorista voglia fare la parodia»⁶³, un intento evidente sin dall'illustrazione di copertina (quattro scimmie indaffarate intorno a una borsa da medico) e nell'impianto dell'opera. *Zoologia letteraria* è infatti organizzato come una tassonomia linneamente suddivisa in specie, ordini e classi (dai *mammalia* ai protozoi) che passa oggettivamente in rassegna ben 189 esemplari delle patrie lettere, compresi i divulgatori più famosi. «Noi ci serviamo della scienza per dire quello che ci pare» afferma Mantegazza nel ritratto *sub specie* di «*Lytta vesicatoria ibrida*» che Mantica gli dedica, commentando: «vero; esso se ne serve per vellicare i sensi del casto pubblico. Mentre sostiene che i suoi libri li leggono anche i giovanetti, e lo ringraziano, pretende poi che

⁶⁰ *Zoologia Letteraria Contemporanea (fauna italiana) compilata dal Professor Vespa*, Edoardo Perino, Roma 1888.

⁶¹ A. CARRANANTE, *Mantica, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 69, 2007, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-mantica_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-mantica_(Dizionario-Biografico)/) (url consultato il 07/01/2021).

⁶² G. NATALI, *Ricordi e profili di maestri e amici*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1965, p. 223.

⁶³ Ivi, p. 226.

Gli amori degli uomini servano solo per gli scienziati»⁶⁴. Insieme a lui sono presentati Lioy e Lessona («notevoli ibridi della letteratura e del metodo scientifico»⁶⁵), entrambi però sbrigativamente liquidati quali coleotteri in un'unica scheda molto breve.

Il punto è che il *Zoologia letteraria* si concentra soprattutto sui letterati, naturalmente con metodo rigoroso, e infatti auto-classificandosi in forma di *Vespa Vulgaris* Mantica attribuisce all'insetto alter-ego un'affidabile «sincerità scientifica»⁶⁶. Come spiega il Professor Vespa nella *Prefazione*, poiché oggi «le scienze naturali spandono per tutto la loro influenza, parve a noi opportuno portare il metodo sperimentale nella letteratura contemporanea, onde classificarne gli individui a seconda delle caratteristiche più importanti che li ascrivono a questa o a quella famiglia di animali»⁶⁷. Il riferimento al metodo sperimentale sbeffeggia evidentemente la poetica verista che concepisce l'opera in autonomia, e così fra i letterati più autorevoli del bestiario non può mancare Giovanni Verga. Appartiene ai mammiferi, sesto ordine (rosicanti), specie «Scoiattolo santo diavolatore» (*Sciurus silvestris santo diavolans*). Vive «nella Sicilia, terra arsa dal sole e dall'Etna. Quando è in amore fugge e rapisce... Turidda, mentre la gna Nedda, gialla come l'aglio, istiga Padron N'toni ad accoltellarsi con Puddu, fratello di Mena, la longa, e nipote di Piedipapera, che gli aveva fatto, santo diavolo, la iettatura alla sua barca coi lupini»⁶⁸. Insieme a Verga, fra i big delle patrie lettere primeggia l'esemplare che «nasce sulle coste dell'Abruzzo forte e gentile». Lungi dall'essere «simile a un dio», «è un leccato animale dai capelli ben ravviati, da le forme feminee, da li *canti novi* aspiranti alle melodie di Vergiglio latino»⁶⁹. Si tratta di un *Echinusa driacus* – un frutto di mare – e

⁶⁴ Professor Vespa, *Zoologia Letteraria Contemporanea (fauna italiana) compilata dal Professor Vespa*, cit., p. 36 per entrambe le citazioni.

⁶⁵ Ivi, p. 55.

⁶⁶ Ivi, p. 38.

⁶⁷ Ivi, p. [5].

⁶⁸ Ivi, p. 14.

⁶⁹ Ivi, p. 49.

rientra nella Classe XI, quella degli Echinodermi; contrassegnato con il numero 168, si chiama Gabriele D'Annunzio. Dopo Verga e l'Inimitabile, un altro animale al top delle patrie lettere è il numero 56: «sinistro uccello notturno, che si nutre dei vermi del re orso e di altri sinistri parti dell'assenzio. Ha voce musicale bellissima e di alto valore. Si compiace dello strano e dell'artefatto in poesia. Vide Mefistofele, standosi nascosto nella cavità d'un albero, e lo riportò assai bene all'Italia»⁷⁰. Appartiene alla seconda classe, quella degli uccelli (specie gufo, tecnicamente *Strix bubo*), e come il frutto di mare concepisce «un'arte eterea che forse in cielo ha norma». All'anagrafe umana, il suo nome è Arrigo Boito.

⁷⁰ Ivi, pp. 23-24.

Giuseppe Langella

PINOCCHIO VS CUORE

PEDAGOGIA DELL'ESEMPIO O ESPERIENZA EDUCATIVA?

Fatta l'Italia – si disse –, bisognava fare gli italiani. A ciò venne deputata anzitutto la scuola, sulla quale tutta la classe politica post-risorgimentale confidò non solo per sconfiggere la piaga endemica dell'analfabetismo e dell'ignoranza, ma anche per formare nelle nuove leve una coscienza nazionale, per infondere le virtù civiche e il senso del dovere, per ispirare buoni sentimenti, per conseguire l'obiettivo primario di un'effettiva unificazione linguistica¹. Pur

¹ Cfr., sull'argomento, G. VIGO, *Gli italiani alla conquista dell'alfabeto*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, I: *La nascita dello Stato nazionale*, a cura di S. Soldani, G. Turi, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 37-66; M. RAICICH, *Di grammatica in retorica. Lingua scuola editoria nella terza Italia*, Archivio Guido Izzi, Roma 1996; E. DE FORT, *La scuola e il progetto della formazione degli italiani*, in «Le Carte e la Storia», XVII (2011), 2, pp. 45-59; G. CHIOSSO, *Alfabeti d'Italia. La lotta contro l'ignoranza nell'Italia unita*, SEI, Torino 2011; X.

con molte difficoltà in sede di attuazione, l'apertura di scuole pubbliche in tutte le province d'Italia preparò il terreno per il graduale sviluppo, anche da noi, di una letteratura per ragazzi². Proprio le prospettive allettanti di un mercato in espansione e ancora assai povero di titoli indussero diversi scrittori affermati a dedicarsi, più o meno assiduamente, a questo specifico settore editoriale. E il loro impegno fu in genere ben ripagato, talvolta addirittura con un successo di vendite clamoroso.

È il caso, fra gli altri, di Carlo Lorenzini (1826-1890), in arte Collodi, dalla cui penna vivacissima e fantasiosa uscirono – oltre, s'intende, alle *Avventure di Pinocchio*, in volume nel 1883 – *Giannettino* (1877), che ebbe anche una fortunata coda di sviluppi didattici (libri e sussidiari per le scuole elementari)³, *Minuzzolo* (1878), *Storie allegre* (1881) e *Pipi, lo scimmiettino color di rosa* (1883-1885). Di spiriti accesamente italiani, Collodi era stato un fervente patriota: arruolatosi volontario, aveva combattuto sia nella prima che nella seconda guerra d'indipendenza nazionale, aveva fondato e diretto, nella sua Firenze, un giornale umoristico di satira politica, «Il Lampione», presto soppresso, e nel 1859, benché mazziniano, in prospettiva unitaria aveva scritto opuscoli per perorare la causa dell'annessione della Toscana al sabauda Piemonte. Aveva, insomma,

TOSCANI, *Gli italiani e l'alfabeto*, in G. LUCARNO, E. BARBIERI *et al.*, «*Liberi non saremo se non siamo uni*». *Il sogno e la costruzione dell'Italia*, a cura di G. Langella, Interlinea, Novara 2012, pp. 101-144.

² Cfr. P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2009, in particolare capp. 2-3; I. PORCIANI, *L'industria dello scolastico*, negli Atti del Convegno su *Editori a Firenze nel secondo Ottocento* (Firenze, 13-15 novembre 1981), a cura di I. Porciani, Olschki, Firenze 1983, pp. 473-491; A. ACCORSI, S. BALLANTE *et al.*, *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, a cura di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, Franco Angeli, Milano 2004; G. BANDINI, C. BETTI *et al.*, *Paggi e Bemporad editori per la scuola. Libri per leggere, scrivere e far di conto*, a cura di C.I. Salviati, Giunti, Milano-Firenze 2007.

³ Cfr. R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi*, Camunia, Milano 1993, p. 201. Al cap. 10 di questa ben documentata e piacevole biografia si rimanda in generale per un'opportuna collocazione del Collodi scrittore per ragazzi e autore di testi scolastici nel contesto pedagogico ed editoriale post-unitario.

la visione lungimirante e la tempra ardimentosa tipiche dei nostri migliori uomini del Risorgimento⁴.

Si comprende, perciò, in questa luce, l'impegno pedagogico che Collodi versa nei suoi libri per la scuola o per la ricreazione dei ragazzi, finendo anzi per consumarvi quasi tutte le sue energie, almeno a partire dalla metà degli anni settanta. Ed è sintomatica e istruttiva anche una simile virata rispetto alla pungente attività di gazzettiere profusa nei giornali umoristici del primo quindicennio post-unitario: come se l'autore, verificato che la pubblica fustigazione della nuova classe dirigente del Paese non era servita né a scazarla né a correggerla, avesse deciso di cambiare strategia, investendo sulla formazione dei più piccoli, i cittadini di domani⁵, sulla scorta dell'antico adagio, così spesso anche oggi disatteso, secondo cui è meglio prevenire che reprimere.

Nell'assumere questo compito, tuttavia, con grande realismo e onestà intellettuale Collodi non mette tra parentesi i propri trascorsi giovanili di "toscano in rivolta": l'indole pigra, la riottosità allo studio, le abitudini disordinate, l'asservimento ai vizi del gioco e dell'alcool, che lo avevano condotto, spesso, su strade sbagliate. La sua pedagogia, piena d'indulgenza, è fondata proprio sull'esperienza della fragilità e del traviamiento. D'altronde, sta appunto in questo – io credo – il segreto della straordinaria tenuta di un libro come *Le avventure di Pinocchio*⁶, di cui sono prova le innumerevoli riprese

⁴ Per un ritratto a tutto tondo di Collodi cfr. *ivi*, *passim*.

⁵ Cfr. G. DECOLLANZ, *Educazione e politica nel "Pinocchio"*, in L. VOLPICELLI, G. RODARI *et al.*, *Studi collodiani*, Atti del I convegno internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pescia 1976, pp. 169-187; D. MARCHESCHI, *Il teatro di Carlo Lorenzini*, in C. COLLODI, *Gli amici di casa*, a cura di D. Marcheschi, Pacini Fazzi, Lucca 1990, pp. 45-46; e L. INCISA DI CAMERANA, *Pinocchio*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 63.

⁶ Non entro, qui, nel merito del valore letterario dell'opera, per il quale rimando a quel che scrisse Italo Calvino, collocando *Le avventure di Pinocchio* «tra i grandi libri della letteratura italiana»: I. CALVINO, *Ma Collodi non esiste*, «La Repubblica», 19-20 aprile 1981, ora in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Arnoldo Mondadori, Milano 1995, I, pp. 801 sgg.

anche recenti⁷, di contro all'inarrestabile declino toccato a un altro classico della letteratura per l'infanzia, coevo e concorrenziale rispetto alla storia del nostro burattino, vale a dire *Cuore*, dato alle stampe da De Amicis nel 1886, il cui modello educativo, giocato invece sull'esemplarità e sull'autorevolezza, cadde fatalmente in disgrazia, nel secondo dopoguerra, insieme al paternalismo interclassista⁸, alla retorica dei buoni sentimenti e alla cultura dello Stato etico di cui era espressione⁹.

Si badi: l'enorme distanza che corre tra le due opere non si misura tanto sulle finalità educative, quanto sul metodo. In ultima istanza, infatti, sia pure con sfumature e accenti diversi, tanto a Collodi quanto a De Amicis preme suscitare alla nuova Italia una messe di "alti e forti caratteri", temprati al senso del dovere e dell'abnegazione, diligenti e solerti nell'esecuzione dei compiti assegnati, inclini alla coltivazione degli affetti, intrepidi e generosi, capaci perfino, se necessario, di immensi sacrifici e di atti eroici¹⁰. Quel che cambia, nei rispettivi capolavori, è il ruolo assunto dalle figure di riferimento, la parte che viene loro assegnata nella crescita del bambino. Per instillare nei piccoli italiani un fervido amor di patria e i più elevati principi morali e civili di convivenza, De Amicis, «pedagogo

⁷ Sull'attualità di Pinocchio e su alcune sue emblematiche riprese cfr. L. INCISA DI CAMERANA, *Pinocchio*, cit., pp. 9-10.

⁸ Sull'ideologia deamicisiana cfr. F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari 1985, pp. 85-89 e *passim*.

⁹ Cfr. F. TEMPESTI, *Fra «Pinocchio» e «Cuore»*, negli Atti del I convegno internazionale di *Studi collodiani*, a cura della Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 590-592.

¹⁰ Sul modello di cittadino postunitario promosso dal De Amicis pedagogo di *Cuore* cfr. in particolare A. ASOR ROSA, *Le voci di un'Italia bambina («Cuore» e «Pinocchio»)*, in ID., *Storia d'Italia*, IV: *Dall'Unità a oggi*, II. *La cultura*, Einaudi, Torino 1975, pp. 926-933. Sul versante collodiano cfr. S. STEWART-STEINBERG, *The Pinocchio effect. On making Italians (1860-1920)*, University of Chicago Press, Chicago-London 2008. Dal canto suo, Ludovico Incisa di Camerana nel suo saggio su *Pinocchio* ha proposto un'interpretazione allegorica della fiaba collodiana in chiave di identità nazionale e di fiancheggiamento del processo di modernizzazione.

ufficiale dell'Italia umbertina»¹¹, chiama in causa in maniera molto forte e pervasiva le due tradizionali istituzioni educative, ovvero la famiglia e la scuola¹², che fasciano completamente le giornate del giovane protagonista, uno scolareto di terza elementare, filtrandone, in pratica, ogni contatto, ogni attività, ogni emozione, ogni esperienza¹³. Al diario, tenuto abbastanza regolarmente dal piccolo Enrico Bottini, si mescolano, in funzione edificante, i “racconti mensili” dettati dal maestro alla classe, nonché gli estemporanei ma frequenti commenti dei genitori, soprattutto del padre, che assolvendo con zelo al loro ufficio di guide sicure e sapienti, intervengono di volta in volta in margine a qualche accaduto con precetti, moniti e raccomandazioni. *Cuore* si pone dunque, deliberatamente, sulla scia del programma post-risorgimentale già tracciato da Massimo d'Azeglio nei *Miei ricordi*: educare le nuove generazioni con la pedagogia dell'esortazione e dell'esempio. Benché l'estensore del diario sia soltanto un bambino, il *focus* narrativo cade spesso e volentieri sulle persone adulte, colte quasi senza eccezione nell'esercizio della loro missione educativa, quando salgono in cattedra e prendono ad ammaestrare. Circondato, certo, di attenzioni, a casa come in classe, Enrico è però quasi soltanto il destinatario passivo delle verità e dei consigli che di continuo gli vengono snocciolati dall'alto. De Amicis esalta la funzione pedagogica, concepisce la relazione

¹¹ Secondo la fortunata definizione di A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972, p. 105. L. INCISA DI CAMERANA, *Pinocchio*, cit., p. 147, ha scritto, non a torto, che «De Amicis è più amico dei maestri che dei ragazzi».

¹² Sulla centralità dell'istituzione scolastica nel romanzo di De Amicis cfr. D. RICHTER, *Pinocchio ed Enrico. «Cuore» di Edmondo De Amicis e la letteratura giovanile della “nuova Italia”*, in ID., *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 103-105.

¹³ Il ruolo affidato dall'autore di *Cuore* a queste due istituzioni educative è stato messo opportunamente in luce da F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, cit., che ha parlato, perciò, di «infanzia in catene», «repressa» e «ad una dimensione», «inserita dentro il tunnel della trasformazione educativa, senza ribellioni e senza deviazioni» (cfr. pp. 12, 18, 91-92, 98-99, 105).

educativa come trasmissione verticale di massime e di valori che il ragazzo deve semplicemente assimilare, introiettare, fare propri¹⁴.

Quella di *Cuore* è perciò una pedagogia alquanto paternalistica e ingessata, che presuppone soggetti docili e ricettivi. Un confronto, anche sommario, con *Le avventure di Pinocchio* basta a far risaltare l'approccio educativo tanto più flessibile e conciliante cui si ispira la fiaba di Collodi, ben altrimenti consapevole della psicologia infantile e delle difficoltà della crescita¹⁵. Anzi, nella "storia di un burattino" la concezione stessa del processo evolutivo subisce, a ben guardare, un ribaltamento addirittura clamoroso per quei tempi disciplinatissimi e austeri, ponendo al centro del sistema non più l'adulto in quanto mediatore istituzionale di una rigida assiologia normativa, ma il ragazzo in quanto persona impegnata a conoscere il mondo e ad armonizzare i propri impulsi e i propri desideri con gli obblighi sociali e le necessità della vita. Di conseguenza, nel capolavoro di Collodi l'attenzione si sposta, con un'energica virata, dal magistero autoritario e prescrittivo dell'insegnamento alle tappe provvisorie e graduali di un apprendimento che contempla anche errori, cadute, incoerenze e insuccessi, dove l'esperienza, il caso concreto, la verifica sul campo, la disavventura o la difficoltà da superare, soppiantano la precettistica astratta come fonte principale di progresso e di maturazione¹⁶.

Non che nelle *Avventure di Pinocchio* manchi del tutto la dimensione parenetica dei fervorini e delle intemperate; al contrario, scor-

¹⁴ Ha scritto in proposito Franco Cambi che in *Cuore* l'infanzia appare, «essenzialmente, itinerario di conformazione e percorso socialmente obbligato, agito al suo interno da un fascio di Condizionamenti e di Regole. Protagonisti della vita infantile divengono così gli adulti, la famiglia, la scuola, la società»: F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, cit., p. 98.

¹⁵ Altrettanto legittimamente R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio*, cit., pp. 257-258, conduce il raffronto tra le due opere sul terreno sociologico e ambientale.

¹⁶ Aveva ragione, in questo senso, Volpicelli quando affermava, paradossalmente, che Pinocchio «si contrappone ai ragazzi della nostra vecchia letteratura per ragazzi come il ragazzo vero e reale al fantoccio, anche se si presenta in veste da burattino»: L. VOLPICELLI, *La verità su Pinocchio*, Avio, Roma 1954, p. 49.

rendo i vari episodi, ci si imbatte in una discreta folla di personaggi e comparse – oltre, s'intende, a Geppetto e alla Fata turchina – espressamente deputati al compito educativo di apostrofare il burattino con motti, avvertimenti, rampogne e sentenze: il Grillo-parlante, che accompagna l'intera vicenda, dall'inizio alla fine, tornando in scena a più riprese, il Merlo bianco, il grosso Pappagallo, la Lucciolina di passaggio, il maestro, gli abitanti dell'isola delle Api industriali, il Granchio, la Lumaca, la Marmottina e persino uno dei ciuchini che tirano il carro dell'Omino di burro diretto al Paese dei balocchi. Ma Collodi sa bene in che conto vengano di solito tenute, dai bambini, le prediche dei grandi, tant'è che, ancora all'inizio della fiaba, il Grillo-parlante, voce fastidiosa e petulante della cattiva coscienza, viene zittito con una martellata, mentre anche il Granchio impiccione verrà investito da una pioggia di insolenze, da parte del burattino, per aver deprecato la rissa scoppiata tra i ragazzi in riva al mare. Del resto, neppure Geppetto e la Fata turchina, che provano pazientemente a correggere Pinocchio e a metterlo sulla buona strada, ottengono, almeno nell'immediato, dei risultati apprezzabili. Entrambi vengono tratteggiati come figure prive di autorità¹⁷, fin troppo amorevoli e remissive, restie ad infliggere castighi, sempre pronte, invece, a concedere il perdono.

Collodi affida piuttosto la crescita di Pinocchio al modello naturale dell'autocorrezione¹⁸, confidando che, a forza di cacciarsi nei guai per essersi lasciato traviare dalle cattive compagnie o dalle mille sirene del mondo, prima o poi il burattino di legno impari da

¹⁷ In particolare Geppetto, «padre debole» e anzi «un “nonno” piuttosto che un “padre”», come si legge in D. RICHTER, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, cit., pp. 82-83. Del resto, neanche Geppetto e la Fata turchina sono privi di difetti o di comportamenti censurabili: cfr. G. GASPARINI, *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano 1997, pp. 88-90.

¹⁸ Secondo R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 210, il burattino compie «da solo il percorso della propria auto-educazione». Di fatto, «a educare» Pinocchio sarà «la lezione diretta della vita e dell'esperienza piuttosto che il lume riflesso di una uggiosa e sterile precettistica».

solo, a sue spese¹⁹, a “governarsi meglio in avvenire”, proprio come Renzo alla fine dei *Promessi sposi*. In questo senso, assai più di *Cuore*, in cui l’educazione viene quasi esclusivamente impartita dall’alto, in maniera moralistica e anche un po’ stucchevole, *Le avventure di Pinocchio*, anche se costruite in forma di fiaba, rispecchiano la struttura del *Bildungsroman*²⁰, che postula la completa libertà del personaggio nel fare esperienza del mondo, affrontando autonomamente le diverse situazioni della vita²¹. La posta in gioco, anche per il burattino, è la maturazione, intesa come conquista della saggezza, irrobustimento della volontà e vittoria delle virtù sulle inclinazioni sbagliate. Chi ha creduto di poter interpretare Pinocchio come un irriducibile ribelle, che «vuole sfuggire alla costrizione di diventare adulto», pretendendo di «rimanere bambino»²², ha dato voce, magari, al bisogno, largamente diffuso nella moderna società di massa, di resistere all’omologazione, ma ha completamente frainteso le intenzioni di Collodi²³. Pinocchio – sia detto una volta per tutte – non è Peter Pan.

Naturalmente, la strada per conseguire l’ambito traguardo della maturazione è lunga e tortuosa²⁴, perché Pinocchio, pur avendo il

¹⁹ Sabrina Drasigh ha sottolineato l’approccio rivoluzionario al tema pedagogico adottato da Collodi nelle *Avventure di Pinocchio*, facendo del suo burattino il «protagonista attivo della sua educazione», che «viene lasciato libero di agire e, sbagliando, impara»: S. DRASIGH, *Oltre Pinocchio tra memoria e futuro*, in «Quaderni della Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”», 4 (2002), p. 24.

²⁰ R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio*, cit., pp. 254-256.

²¹ Marco Santagata ha sostenuto addirittura, al riguardo, che «Pinocchio si è costruito con le sue sole forze, in virtù di una legge morale [...] non assorbita dalla famiglia, non inculcata da alcuna istituzione»: M. SANTAGATA, *La letteratura nel secolo delle innovazioni. Da Monti a d’Annunzio*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 130.

²² D. RICHTER, *Pinocchio o il romanzo d’infanzia*, cit., p. 76 e *passim*.

²³ Caso emblematico (ma tutt’altro che isolato) di questo abbaglio interpretativo è la monografia di R. TOMMASI, *Pinocchio. Analisi di un burattino*, Sansoni, Firenze 1992.

²⁴ In questo senso, Benedetto Croce ha potuto affermare che *Le avventure di Pinocchio* sono «la favola della vita umana, del bene e del male, degli errori e dei ravvedimenti, del cedere alle tentazioni, e del resistere e rialzarsi, della

sentimento innato del bene e del male, è troppo debole per imporsi sull'irresistibile attrattiva esercitata su di lui dall'avventura e dal divertimento²⁵, senza contare che, fragile e ingenuo com'è, portato a esplorare il mondo ma ignaro delle sue insidie, si espone a ogni sorta di pericoli: donde i ripetuti errori e le traversie che ne derivano²⁶. L'essere umano non si può dire compiuto finché la ragione e la volontà non abbiano dato una forma stabile e adulta al carattere, assicurando alla coscienza morale il pieno governo della persona. La maturazione è appunto questo lento processo di estrazione dell'uomo dalla materia viva ma informe rappresentata nella fiaba di Pinocchio dalla vocina che all'inizio esce a sorpresa da un semplice, rozzo, neppure sagomato, pezzo di legno da catasta. Il burattino intagliato con maestria da Geppetto non è ancora l'uomo compiuto: gli somiglia, lo contiene, magari, in embrione, ma per ora è solo una sua goffa, ridicola, meccanica, contraffazione. «Com'ero buffo, quand'ero un burattino!»²⁷, esclamerà Pinocchio alla fine della fiaba, dopo essere diventato un bambino in carne ed ossa. Collodi immagina il suo personaggio come un burattino anche per significare questa condizione a rischio, totalmente in balia delle suggestioni, spesso pericolose, che provengono dal mondo circostante, attirandolo a sé proprio come se fosse una marionetta mossa da tanti fili. Il cammino di formazione

sventatezza e della prudenza, dei moti dell'egoismo e di quelli alti e generosi»: B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari 1957, vol. V, p. 331.

²⁵ È stato scritto, in proposito, che «l'elemento trasgressivo e quello che potremmo definire il principio d'ordine, festa e serietà, coesistono in Pinocchio, rappresentano le due facce della sua cattivante natura»: cfr. D. MARCHESCHI, *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, in EAD., *Collodi ritrovato*, ETS Editrice, Pisa 1990, p. 110.

²⁶ È stato osservato, non a torto, che «Pinocchio *sbaglia*, cede alle fantasie ed alle tentazioni, ma non fa mai del male»: L. VOLPICELLI, *La verità su Pinocchio*, cit., p. 42.

²⁷ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di R. Randaccio, Prefazione di M. Vargas Llosa, Introduzione di D. Marcheschi, Fondazione Nazionale Carlo Collodi – Giunti, Collodi 2012 (Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, 3), p. 213. Tutte le citazioni dalle *Avventure di Pinocchio* saranno tratte da questa edizione.

è esposto, per questo, all'eventualità dell'insuccesso; anzi, Pinocchio colleziona una serie di errori che sfociano, fatalmente, in tragici fallimenti. Curioso della vita, che suscita in lui continua meraviglia, il bambino le va incontro ingenuamente, con disarmata disponibilità, cadendo in mille trappole. Collodi insiste sull'influenza deleteria, travicante, che possono avere su di lui le cattive compagnie, in forza del fascino che esercitano, tanto spesso, i modelli negativi, specie quando il comportamento giusto richieda impegno e fatica. Fortuna che da queste dolorose, umilianti, batoste al burattino viene sempre concesso di rialzarsi, sinceramente pentito, e di rimettersi alla prova.

Così, nelle *Avventure di Pinocchio* il corso degli eventi segue uno schema ricorrente, circolare: proposito lodevole → tentazione allettante → scelta sbagliata → conseguenze negative → pentimento → rinnovo dei buoni propositi²⁸. Ma non si creda, con questo, che la formazione del burattino segni il passo, retrocedendo sempre al punto di partenza. Quella inventata da Collodi non è affatto una storia statica, tant'è vero che alla fine si assiste alla trasformazione del legnoso protagonista in un ragazzino. Né è da ritenere, come qualcuno ha fatto, che questa metamorfosi sia soltanto un comodo espediente per assicurare alla fiaba il lieto fine di rito. La piena umanizzazione di Pinocchio è intrinseca al disegno originario del racconto, rappresenta lo scioglimento vettoriale di un processo evolutivo coerente che avanza con dosata maestria.

Intorno a Collodi e al suo capolavoro si sono venute accumulando, come spesso accade, tante leggende, solo in parte dissipate dalla filologia e dalla critica: compresa quella secondo cui l'inventore di Pinocchio non avrebbe attribuito alcuna importanza alla sua

²⁸ A. ASOR ROSA, *Le voci di un'Italia bambina («Cuore» e «Pinocchio»)*, cit. p. 937, ha osservato, giustamente, che tutte *Le avventure di Pinocchio* insistono «sul motivo del “disordine punito”». Ma per un approfondimento di questo aspetto rimando, in particolare, a G. GENOT, *Analyse structurelle de “Pinocchio”*, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia 1970. Sui risvolti spazio-temporali delle dinamiche esperienziali del burattino cfr. invece G. GASPARINI, *La corsa di Pinocchio*, cit., pp. 38-56.

«bambinata», preoccupato soltanto che quella favola gli fruttasse un po' di quattrini²⁹. Si è potuto credere, addirittura, sulla base di una testimonianza del tutto inattendibile, che davvero le ultime parole di Pinocchio: «Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene!»³⁰ fossero un'aggiunta posticcia di Guido Biagi, il redattore del «Giornale per i Bambini», dimenticando, fra l'altro, che quella metamorfosi era già stata messa a tema, come vedremo, fin dal cap. XXV e che nel XXIX la Fata, per premiarlo di essersi «condotto sempre bene [...] per tutto il resto dell'anno» e di essere stato «il più bravo della scuola», gli aveva annunciato che l'indomani avrebbe «appagato» il suo «desiderio» di non essere più «un burattino di legno» ma, giustappunto, «un ragazzo perbene», in carne ed ossa, con tanto di *party* «per festeggiare insieme il grande avvenimento»³¹. Come si sia potuto sostenere, a questo punto, che il lieto fine della storia sia soltanto «un cerotto che non *ha* niente a che fare con Pinocchio»³², è un mistero che può essere compreso solo alla luce di un accecante pregiudizio antipedagogico. D'altro canto, anche a voler ammettere, per assurdo, che quella battuta finale non fosse di Collodi, bisognerebbe poi spiegare come mai egli non abbia pensato di sopprimerla o di modificarla in nessuna delle cinque edizioni in volume delle *Avventure di Pinocchio* di cui poté seguire personalmente la stampa. Né il mancato intervento sarebbe in questo caso da imputare a certa sua proverbiale svogliatezza, ampiamente smentita dalla meritoria edizione critica di Ornella Castellani Pollidori³³, che ha dimostrato, varianti alla mano, l'incessante e scrupoloso lavoro correttorio

²⁹ Cfr. G. BIAGI, *Passatisti*, Società Editrice «La Voce», Firenze 1923, pp. 113-114.

³⁰ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 213.

³¹ Ivi, p. 169.

³² F. TEMPESTI, *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, in C. COLLODI, *Pinocchio*, Feltrinelli, Milano 1980², p. 80.

³³ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di O. Castellani Pollidori, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia 1983.

eseguito fino all'ultimo da Collodi. Insomma, da qualunque parte si esamini la conclusione dell'opera, l'*intentio auctoris* non è in discussione.

C'è un'altra questione, piuttosto, da sollevare: quella concernente la momentanea morte di Pinocchio, impiccato dagli assassini (il Gatto e la Volpe) alla Quercia grande. Nella versione iniziale del romanzo, uscita a puntate sul «Giornale per i Bambini», questo episodio, ricalcato sull'archetipo evangelico dell'agonia di Cristo in croce³⁴, chiudeva, come si sa, all'altezza del cap. XV, la *Storia di un burattino*. Anche sulle implicazioni di questo epilogo provvisorio si è ricamato ben oltre il lecito, fino alla bizzarria di leggere l'intero primo blocco narrativo delle *Avventure di Pinocchio* come una «corsa», «fatale» e inarrestabile, «verso la morte»³⁵, quando invece proprio l'insistita evocazione intertestuale dell'archetipo evangelico avrebbe dovuto mettere sull'avviso che si trattava soltanto, nell'idea di Collodi, di una temporanea interruzione, che la vicenda era destinata, quando che fosse, ad avere un seguito, che anche il suo burattino, insomma, dopo un periodo di forzata catabasi, sarebbe risorto a nuova vita, per portare a compimento un percorso di crescita appena avviato, fino all'allegorica ascensione al cielo dei «ragazzi perbene». Solo a questi patti una catastrofe tragica come quella riferita nel cap. XV sarebbe potuta rientrare nei codici, che Collodi conosceva molto bene, della letteratura infantile. Non per nulla, appena due settimane dopo l'uscita del cap. XV il Biagi annunciava sul «Giornale per i Bambini» la prossima ripresa del racconto, rassicurando i suoi piccoli lettori sul conto del loro amato burattino, che ovviamente – parola del «signor C. Collodi» – era «sempre vivo», perché «un coso di legno come Pinocchio ha le ossa dure, e non è tanto facile mandarlo

³⁴ Cfr. G. BIFFI, *Contro maestro Ciliegia. Commento teologico a «Le avventure di Pinocchio»*, Arnoldo Mondadori, Milano 1998, p. 108. Sulla filigrana biblica del capolavoro collodiano cfr. inoltre P. BARGELLINI, *La verità di Pinocchio*, Morcelliana, Brescia 1942; e G. GASPARINI, *La corsa di Pinocchio*, cit., pp. 103-106.

³⁵ Cfr. E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 86, 90 e in genere il cap. su *La forma catastrofica di «Pinocchio I»*.

all'altro mondo»³⁶. Supporre perciò che, se fosse dipeso dall'autore, Pinocchio sarebbe rimasto per sempre appeso alla Quercia grande, è ipotesi priva di senso, che non fa giustizia né al mestiere né alla coscienza di Collodi scrittore per l'infanzia.

Si potrà obiettare che, quando il racconto riprende quota, dopo una pausa di quasi quattro mesi, la numerazione dei capitoli riparte da capo e cambia anche il titolo sotto cui compaiono i nuovi episodi, diventando ora *Le avventure di Pinocchio*; ma quel che conta, alla fine, se vogliamo dare il giusto peso a questi dati paratestuali, è che nell'edizione in volume dell'opera, che segue a ruota l'uscita dell'ultima puntata sul «Giornale per i Bambini», viene ripristinata la sequenza progressiva della numerazione dei capitoli, senza distinzione alcuna di parti: a significare, con tutta evidenza, l'unitarietà tematica e strutturale della fiaba, ribadita oltre tutto anche dal titolo definitivo, ovvero *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, che associa i titoli dati ai due segmenti narrativi nel foglio diretto da Ferdinando Martini, deputando quello primitivo a funzioni didascaliche di sottotitolo.

Bisogna perciò sfatare, una buona volta, l'idea *vulgata* di un Collodi che avvia e porta avanti il suo racconto senza un disegno prestabilito, in maniera improvvisata, ondivaga e contraddittoria, troncandolo quasi sul nascere, non senza una buona dose di sadismo, salvo rimetterlo poi in piedi, in barba a ogni coerenza inventiva, con una piroetta completamente arbitraria. In realtà, nonostante la stesura della fiaba subisca *in itinere* diverse interruzioni per la concomitanza di altri impegni da onorare e l'accavallarsi di scadenze pressanti³⁷, la storia si dipana secondo un filo unitario, in cui il motivo pedagogico della "correzione" si affaccia subito, fin dal terzo capitolo, mentre ancora Geppetto sta dando forma al burattino, per essere rubricato ufficialmente, appena dopo, nella didascalia del capitolo seguente, quando al povero falegname, finito in carcere

³⁶ Cito dalle *Note al testo* di Roberto Randaccio, in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 233.

³⁷ Di cui dà conto R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio*, cit., pp. 238-239.

per colpa di Pinocchio, subentra il Grillo-parlante. Ciò significa che il nostro pezzo di legno si deve sorbire le prime «gran verità» sulla sorte dei «ragazzi che si ribellano ai loro genitori» e vogliono «fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo»³⁸, il giorno stesso della sua nascita. Non solo: basta voltare pagina e nel cap. V, complici i morsi della fame, Pinocchio, «piangendo e disperandosi», dimostra che è già capace di riconoscere i propri errori e di provare un sincero pentimento: «Il Grillo-parlante aveva ragione. Ho fatto male a rivoltarmi al mio babbo e a fuggire di casa»³⁹; e poco più avanti, nel cap. VIII, promette a Geppetto di diventare buono, di andare a scuola, di studiare e farsi onore, d'imparare un mestiere e di essere un giorno «la consolazione e il bastone della *sua* vecchiaia», e quando poi il babbo vende la sua «vecchia casacca di frustagno» per comprargli l'abecedario, gli «salta al collo» e «comincia a baciare per tutto il viso», «non potendo frenare l'impeto del suo buon cuore»⁴⁰. Che Pinocchio, nonostante la volatilità dei propositi⁴¹, le pretese che avanza e le monellerie che combina, abbia in fondo un cuore «buono», sensibile e pietoso, si vede anche, nel cap. XI, quando supplica il burattinaio di risparmiare Arlecchino, destinato al focolare, offrendosi al suo posto, di slancio e «con accento eroico»⁴². E glielo riconoscerà la Fata, apparendogli in sogno nell'ultimo capitolo, suggellando in un sintetico giudizio morale tutto il senso pedagogico del libro: «Bravo Pinocchio! In grazia del tuo buon cuore, io ti perdono tutte le monellerie che hai fatto fino a oggi»⁴³.

³⁸ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., pp. 74-75.

³⁹ Ivi, p. 76.

⁴⁰ Ivi, pp. 83, 85.

⁴¹ Tanto che si è potuto asserire che «per un bel pezzo (quasi fino alla conclusione)» le *Avventure di Pinocchio* sono «un vero e proprio cimitero dei buoni propositi»: cfr. D. MARCHESCHI, «*Pinocchio*» fra letteratura e teatro delle marionette e dei burattini, in EAD., *Collodi ritrovato*, cit., p. 133.

⁴² C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 94.

⁴³ Ivi, p. 211. Discostandosi nettamente dall'interpretazione anarchica e ribellistica di Pinocchio, Gasparini ha messo in giusta evidenza le tre principali «virtù»

Con una sapiente *gradatio* Collodi ci propone un burattino che ricapitola, nella storia «della sua iniziazione umana»⁴⁴, le varie fasi della crescita, dall'iniziale irrefrenabile esplosione di una vitalità elementare, dominata dai bisogni e dagli istinti⁴⁵, al progressivo sviluppo del “giudizio”, ovvero della capacità di valutare persone e frangenti in maniera razionale e oggettiva, di dominare gli impulsi dispersivi, di obbedire alla voce della coscienza, di compiere il proprio dovere. In questo senso, la figura spaziale che meglio rispecchia lo sviluppo narrativo della fiaba non è il cerchio ma la spirale, perché il protagonista, pur ripetendo ciclicamente gli stessi sbagli⁴⁶, da ogni disavventura esce un po' meno sventato e un po' più giudizioso. Si metta a confronto, ad esempio, il Pinocchio del cap. IX, totalmente arreso alla «febbre della curiosità», che dopo un attimo soltanto di esitazione «vende l'Abbecedario per andare a vedere il teatrino dei burattini»⁴⁷, col Pinocchio del cap. XXX, che prima di cedere al miraggio del Paese dei balocchi, dove è sempre vacanza e ci si diverte da mattina a sera, oppone a Lucignolo una dura resistenza, fisicamente avvertibile nel protrarsi per più pagine del dialogo, unitamente al trascorrere delle ore dal tramonto a notte fonda. Di nuovo, il fascino di una prospettiva oziosa ha il sopravvento sulle buone intenzioni, ma al termine di un estenuante

del burattino, ovvero «la socialità, il coraggio e la bontà»: cfr. G. GASPARINI, *La corsa di Pinocchio*, cit., pp. 107-113.

⁴⁴ La definizione è di G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2002 (1977¹), p. 122.

⁴⁵ Cfr. E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, cit., pp. 76-82, che, focalizzando l'attenzione sul blocco iniziale di capitoli, insiste sulla «reattività primitiva» e sui «rozzissimi schemi di comportamento» del burattino, che «non capisce e non sceglie», ma «dà risposte semplicemente istintuali», come se ragione e coscienza fossero ancora una «*tabula rasa*».

⁴⁶ D'altronde, come è stato giustamente sottolineato, «in termini letterari, la storia è sempre “storia di una disubbidienza”; presuppone un errore, una diserzione dalla norma»: così G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 155. Cfr. anche p. 139 e *passim*.

⁴⁷ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., pp. 86-87.

ondeggiamento, in cui vediamo Pinocchio tentennare, tergiversare e combattere, appellandosi alle promesse fatte.

La sua volontà si consolida e irrobustisce a poco a poco, attraverso l'esperienza delle disgrazie che puntualmente gli capitano ogni volta che disobbedisce o non ascolta i buoni consigli o si lascia vincere dalla fannullaggine o da una sciocca curiosità. Bisogna solo dar tempo alla sua acerba coscienza di far tesoro delle amare lezioni della vita. Così, a voler registrare più da vicino i suoi progressi, si potrebbe constatare che già nel cap. XII, quello in cui entrano in scena il Gatto e la Volpe, la coscienza del burattino comincia a metabolizzare l'esperienza, incrociandola con le esortazioni ricevute; ragion per cui, davanti alla seducente prospettiva di vedere moltiplicati i suoi cinque zecchini d'oro semplicemente seminandoli nel Campo dei miracoli, Pinocchio, all'inizio, respinge «risolutamente» la proposta dei due lestofanti con questi assennati argomenti: «Oramai sono vicino a casa, e voglio andarmene a casa, dove c'è il mio babbo che m'aspetta. Chi lo sa, povero vecchio, quanto ha sospirato ieri, a non vedermi tornare. Pur troppo io sono stato un figliolo cattivo, e il Grillo-parlante aveva ragione quando diceva: "i ragazzi disobbedienti non possono aver bene in questo mondo". E io l'ho provato a mie spese, perché mi sono capitate di molte disgrazie, e anche ieri sera in casa di Mangiafoco, ho corso pericolo»⁴⁸. Saltando, poi, al cap. XXVI, quello della rissa in riva al mare coi compagni che marinano la scuola, ci si trova di fronte a un Pinocchio ancora cedevole, beninteso, ma molto più armato, consapevole delle priorità e del proprio dovere.

D'altro canto, a quest'altezza, ormai, il burattino è diventato uno scolaro modello e ha imparato a comportarsi in modo così lodevole, da meritarsi, per premio, la promessa di essere presto mutato in «ragazzo perbene», atteso suggello della sua avvenuta maturazione. L'agognata trasformazione del burattino di legno in un fanciullo in carne ed ossa, esito implicito dell'intero percorso educativo, affiora,

⁴⁸ Ivi, pp. 98-99.

come tutto il resto, gradualmente. La prima messa a tema, dai contorni ancora sfumati, si trova nel cap. XXI: Pinocchio, legato alla catena come un cane, a fare la guardia alla casa e al pollaio di un contadino, conclude il suo ennesimo, contrito, esame di coscienza con questa vagheggiante esclamazione: «Oh se potessi rinascere un'altra volta!»⁴⁹. Ma è solo nel cap. XXV che il traguardo viene ufficialmente dichiarato. L'innesco è offerto dal rapido cambiamento della Fata dai capelli turchini, che da bambina è diventata donna⁵⁰:

- [...] Ma come avete fatto a crescere così presto?
- È un segreto.
- Insegnatemelo: vorrei crescere un poco anch'io. Non lo vedete? Sono sempre rimasto alto come un soldo di cacio.
- Ma tu non puoi crescere – replicò la Fata.
- Perché?
- Perché i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini.
- Oh! sono stufo di far sempre il burattino! – gridò Pinocchio, dandosi uno scappellotto. – Sarebbe ora che diventassi anch'io un uomo...
- E lo diventerai, se saprai meritarlo...
- Davvero? E che posso fare per meritarmelo?
- Una cosa facilissima: avvezzarti a essere un ragazzino perbene.
- O che forse non sono?
- Tutt'altro! I ragazzi perbene sono ubbidienti, e tu invece...
- E io non ubbidisco mai.
- I ragazzi perbene prendono amore allo studio e al lavoro, e tu...
- E io, invece, faccio il bighellone e il vagabondo tutto l'anno.
- I ragazzi perbene dicono sempre la verità...
- E io sempre le bugie.

⁴⁹ Ivi, p. 133.

⁵⁰ Ma sulla metamorfosi della Fata turchina e sul suo progressivo acquisto di tratti materni e realistici cfr. R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio*, cit., pp. 265-266.

- I ragazzi perbene vanno volentieri alla scuola...
- E a me la scuola mi fa venire i dolori di corpo. Ma da oggi in poi voglio mutar vita.
- Me lo prometti?
- Lo prometto. Voglio diventare un ragazzino perbene, e voglio essere la consolazione del mio babbo.
- [...]
- Io studierò, io lavorerò, io farò tutto quello che mi dirai, perché, insomma, la vita del burattino mi è venuta a noia, e voglio diventare un ragazzo a tutti i costi. Me l'hai promesso, non è vero?
- Te l'ho promesso, e ora dipende da te⁵¹.

La fiaba di Collodi si chiude proprio nel segno di questa compiuta metamorfosi, con Pinocchio al settimo cielo dalla contentezza, orgoglioso «di esser diventato un ragazzino perbene». Il “sugo della storia” sta tutto in questa trasformazione: il burattino, infatti, è una splendida metafora di quello stadio della vita che siamo soliti chiamare “età evolutiva”, in cui l'essere umano si trova in una condizione ancora provvisoria, in boccio, incompiuta, come di crisalide. Ogni progresso, ogni passo in avanti, lo avvicina al suo compimento. Ma le sconfitte che costellano il faticoso cammino di Pinocchio verso la maturità determinano sempre dei movimenti a ritroso, o lo dirottano, quanto meno, su un altro binario, a scartamento ridotto. All'inizio, le disavventure che toccano al burattino ci ricordano, letteralmente, di che fibra è fatto: la prima volta si brucia i piedini per averli troppo accostati a un braciere; poi rischia di essere impiegato da Mangiafoco per alimentare la fiamma su cui sta rosolando il montone della sua cena; infine si vede appiccare il fuoco alla base del pino in cima al quale si è arrampicato per sfuggire agli assassini che lo inseguivano. I tre infortuni, simbolicamente legati alla sua natura originaria di legno da ardere⁵², hanno evidente carattere

⁵¹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., pp. 147-149.

⁵² Sulle scampate morti per fuoco del burattino di legno, cfr. G. GASPARINI, *La corsa di Pinocchio*, cit., p. 96.

allegorico di segnali regressivi. Non per nulla, i burattini di Mangiafoco gli riservano un'accoglienza tumultuosa, riconoscendolo per loro fratello⁵³.

Più avanti, le ulteriori sciocchezze compiute da Pinocchio si risolveranno, invece, in metamorfosi deviate, infamanti, il cui sbocco sarà, per il burattino sciocco e disubbidiente, l'assunzione di fattezze, di funzioni o di sorti animalesche: ora legato alla catena come un cane da guardia, ora scambiato per un pesce e sul punto di finire fritto in padella, ora trasformato in un asino, come il protagonista delle *Metamorfosi* di Apuleio, costretto a nutrirsi di fieno e addestrato a suon di frustate per esibirsi in un circo, quindi acquistato per ricavarne pelle da tamburo. La crescita può dunque rovesciarsi in un processo degenerativo in cui il burattino, invece di sviluppare le sue facoltà più nobilmente umane, si degrada al rango inferiore delle bestie⁵⁴. Non tutte le scelte, infatti, sono degne di un essere superiore: ce ne sono di quelle che al contrario ci abbrutiscono, facendoci somigliare a degli animali. Davanti a Pinocchio, come ad Ercole al bivio, si aprono sempre due strade: a seconda di come si comporterà, può essere tramutato in uomo o vedersi umiliato e abbassato nella scala dei viventi⁵⁵. Di fatto, Pinocchio potrà acquistare le sembianze compiute di un vero essere umano solo dopo che avrà dimostrato di non lasciarsi più incantare dalle ingannevoli seduzioni del mondo,

⁵³ Sulle implicazioni teatrali di questo episodio cfr. R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio*, cit., pp. 246-254.

⁵⁴ Solo tenendo ben presente la valenza negativa, di stigmatizzazione icastica di un comportamento sbagliato, le varie metamorfosi animalesche cui va incontro Pinocchio nel suo processo di maturazione possono essere intese, giusta la proposta di Garroni, come «istanze narrative intermedie» che consentono al burattino di passare «dal preumano all'umano»: cfr. E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, cit., p. 117. Leggerle in assoluto come un avanzamento *tout court* sulla scala degli esseri viventi, a prescindere dai loro risvolti morali, sarebbe invece aberrante.

⁵⁵ «Pinocchio possiede le tre aristoteliche anime del mondo, natura vegetale, animale e umana, e le conosce durante le alterne vicende che ne scandiscono le avventure nella loro finitezza»: così D. MARCHESCHI, *Introduzione* a C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 30.

incarnate, un'ultima volta, dal Gatto e dalla Volpe, e di saper durare responsabilmente nella fatica per sollevare dalla loro prostrazione fisica il babbo e la fatina: solo quando avrà dimostrato, cioè, di essere cresciuto davvero, di aver messo "giudizio"⁵⁶.

I due ultimi capitoli delle *Avventure di Pinocchio* celebrano, perciò, l'apoteosi del burattino che assume non soltanto fattezze umane, ma il profilo ideale di una persona adulta, padrona di sé, matura. Basterebbe osservare con quale determinazione, con quale energia, con quale ardimento, mette a segno l'impresa eroica di trarre in salvo Geppetto, prigioniero da due anni nel ventre del terribile Pesce-cane⁵⁷. È lui, stavolta, che organizza il piano e impartisce istruzioni; è lui che rassicura il padre, incoraggiandolo a non avere paura. I ruoli si sono invertiti. Questo Pinocchio reca le insegne dell'Enea virgiliano, *pius* e *vir*⁵⁸. Si ricorderà, infatti, la scena del principe troiano che abbandona la città espugnata tenendo per mano il figlioletto Ascanio e reggendo sulle spalle il vecchio padre Anchise.

⁵⁶ In questo senso, mi pare frutto di un'iper-interpretazione, di un abbaglio culturale, la lettura "tragica" dello scioglimento dell'opera come tradimento delle istanze infantili e soggezione all'Edipo proposta a suo tempo da F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, cit., pp. 49-61.

⁵⁷ Nella sua lettura della favola di Collodi, Manganelli richiama acutamente l'attenzione su una circostanza oltremodo significativa: nel cap. XXXIV la capretta sullo scoglio, ennesima reincarnazione della Fata turchina, avrebbe potuto impedire, con qualche magia, che Pinocchio fosse divorato dal Pesce-cane; se non lo fa, è per consentirgli, certo, di ritrovare Geppetto, ma anche per lasciare che il burattino se la cavi da solo, «assistito solo dall'amore, di cui è destinatario e soggetto»: cfr. G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 185.

⁵⁸ Anche Richter ha indicato nella figura del *pius Aeneas* l'archetipo di questo Pinocchio che si prende cura del padre e lo porta in salvo: cfr. D. RICHTER, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, cit., p. 88. Ma, com'è stato giustamente rimarcato, «tutto il romanzo di Collodi è una continua citazione e un riuso, una riprogettazione letteraria di archetipi, simboli, luoghi e personaggi fiabeschi, richiami mitologici e non soltanto»: A. CARLI, *Fate, briganti, mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle "Avventure di Pinocchio"*, negli Atti del convegno di studi su *Pinocchio «senza giudizio... e senza cuore»*, a cura di P. Ponti e M. Marazzi, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXXVI (2018), 2, pp. 121-132: 126.

Ebbene, durante la fuga, prima, mentre risalgono, senza più lume, dallo «stomaco del mostro», Pinocchio si fa dare la mano dal suo «babbino» (si noti il diminutivo) per tirarselo dietro; poi, una volta tuffatisi in acqua, poiché Geppetto non sa nuotare, per raggiungere la riva se lo fa salire «a cavalluccio sulle spalle»⁵⁹. Il proposito, espresso nel cap. VIII, di diventare per il babbo solido sostegno e motivo di consolazione qui trova il suo adempimento, cessando di essere un sogno fantastico, una semplice mozione degli affetti. Il burattino che una bella mattina, svegliandosi, si accorge di essere diventato un ragazzo in carne ed ossa, è quello che per mesi ha circondato il babbo e la Fata turchina di premure, dimentico dei propri bisogni, oculato ed economo, pronto a ogni sacrificio, solerte e industrioso, disposto anche a spaccarsi la schiena girando tutto il giorno il bindolo del pozzo per procurare a Geppetto un bicchiere di latte.

E si noti quest'ultima circostanza, a conferma della sua avvenuta redenzione: quando era finito nell'isola delle Api industrie, Pinocchio si era altezzosamente rifiutato di aiutare, dietro compenso, il carbonaio che, «sudato e trafelato», «tirava con gran fatica due carretti», perché – gli aveva detto risentito – «io non ho fatto mai il somaro»⁶⁰; adesso, al contrario, prende il posto di Lucignolo, trasformato in ciuchino e «rifinito dalla fame e dal troppo lavoro»⁶¹, e quindi accetta di faticare come un asino, attingendo acqua dal pozzo per irrigare le coltivazioni dell'ortolano, pur di assicurare al padre malato il necessario sostentamento. Geppetto da una parte, la Fata turchina dall'altra, avevano insegnato a Pinocchio che «sola-mente i vecchi e gl'infermi» hanno diritto di chiedere l'elemosina, a motivo dell'età avanzata o della malattia, in quanto non sono più in grado di «guadagnare il pane» con le «proprie mani», mentre «tutti gli altri», nascono «ricchi o poveri», «hanno l'obbligo di lavorare»⁶².

⁵⁹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., pp. 202-203.

⁶⁰ Ivi, pp. 144-145.

⁶¹ Ivi, p. 209.

⁶² Ivi, pp. 144, 149. Sulle matrici mazziniane dell'etica di Collodi, in tema di lavoro e non solo, cfr. D. MARCHESCHI, *Introduzione*, cit., pp. 36-37. Quanto

Pinocchio, un tempo ricalcitante, anzi innamorato del dolce far niente come il proverbiale Michelaccio⁶³, per gratitudine e pietà nei confronti dei suoi genitori adottivi mette ora in pratica con applicazione ammirevole questo insegnamento, riconoscendo il valore redentivo, nobilitante, del lavoro anche più ingrato, come quello di girare il bindolo. Il burattino comprende che la dignità di un individuo non dipende dall'attività più o meno umile e faticosa che svolge, ma dall'onestà con cui si guadagna da vivere e dall'altezza del fine che si prefigge. È in questo che bisogna cercare la sua vera metamorfosi, quella che fa di Pinocchio non soltanto un «ragazzino perbene», «coi capelli castagni» e un'aria «vispa e intelligente»⁶⁴, ma, più in radice, un bravo cittadino, probo e retto, di cui il suo Paese possa andare onorato e fiero.

rilievo abbiano, poi, nella formazione di Pinocchio gli aspetti finanziari del guadagno, del risparmio, del sacrificio e della generosità, ha mostrato convincentemente, fonti alla mano, P. PONTI, *«Il tempo è moneta»? Pinocchio e il denaro*, negli Atti del convegno di studi su *Pinocchio «senza giudizio... e senza cuore»*, cit., pp. 77-91.

⁶³ Cfr. L. VOLPICELLI, *La verità su Pinocchio*, cit., p. 53.

⁶⁴ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 212.

Pietro Sisto

IL «MORSO OSCURO» DELLA TARANTOLA
FRA OTTO E NOVECENTO, FRA LETTERATURA E SCIENZA

Il dibattito sul tarantismo, ampiamente diffuso soprattutto fra Rinascimento e Illuminismo, fra studiosi di diversa formazione, fra “osservatori” pugliesi da un lato e forestieri/stranieri dall’altro, non si esaurì certo con l’arrivo dell’Ottocento e di un nuovo clima culturale destinato tra l’altro a mettere in discussione le certezze e i principi dello scientismo settecentesco. Un dibattito che, come è noto, si sarebbe anche sviluppato nel corso del Novecento grazie alla famosa spedizione di etnologi e musicologi guidata da Ernesto De Martino che a sua volta avrebbe favorito tra gli ultimi decenni del Novecento e i primi anni del nuovo millennio numerosi studi etno-antropologici e, quasi per “reazione”, nuovi e diversi percorsi di ricerca.

Sembra invece rimasto in secondo piano non solo il tema dei differenti atteggiamenti dimostrati ancora una volta dagli studiosi pugliesi nei confronti della velenosità del “ragno” rispetto a quelli

degli “osservatori” non autoctoni, ma anche quello della presenza metaforica dell’insetto nella nostra tradizione letteraria otto-novecentesca che, anzi, sembra straordinariamente sopravvivere a qualsiasi forma di riflessione e approfondimento di carattere scientifico, a vecchi e recenti paradigmi interpretativi. E proprio di quest’ultima, allusiva “presenza” intendiamo occuparci qui attraverso la lettura di testi e testimonianze, in versi e in prosa, diversamente “morsi” dalla tarantola.

Il Settecento si era chiuso non solo con le moderne, sprezzanti riflessioni di Giuseppe Baretti, che aveva liquidato come inutile se non addirittura dannoso un libro sulla tarantola, da lui casualmente ritrovato negli scaffali di una libreria, perché pieno a suo avviso di «minchionerie erudite» e simbolo di una cultura antiquata e di una «sguaiata erudizione»¹, ma anche con quelle di un colto scrittore e pittore francese come Antoine-Laurent Castellan (1772-1838) che nel resoconto di un viaggio fatto in Italia² non esitò a descrivere con distacco e ironia un episodio di tarantismo al quale aveva assistito stando a Brindisi (1797).

La dettagliata testimonianza si apriva con un’affermazione di carattere generale sull’importante ruolo attribuito alla musica nella guarigione dei tarantati non solo da parte degli abitanti del luogo, ma anche da una consolidata tradizione di studi:

Si è spesso messa in dubbio l’usanza bizzarra di far danzare per parecchi giorni di seguito, e col pretesto di guarirle, le persone che sono state o si credono punte dalla tarantola. Siamo stati testimoni di questa pratica. Posso dunque affermare l’esistenza, pur senza garantirne i risultati. [...]

¹ P. SISTO, *La metafora della tarantola nella tradizione letteraria e scientifica*, in Id., *Antichi e moderni. Letteratura, scienza e pregiudizio*, Progedit, Bari 2020, pp. 19-36: 35-36.

² A. L. CASTELLAN, *Lettres sur l’Italie, faisant suite aux lettres sur la Morée, l’Hellas et Constantinople*, t. I, A. Nepveu, Parigi 1819, Lettre IX, pp. 83-91.

La puntura della tarantola è mortale? Non ci sono, per guarirla altri rimedi che suoni armoniosi e l'esercizio della danza, o il pericolo non esiste che nell'immaginazione esaltata dei malati? Se si consultano gli abitanti del paese, essi risponderanno affermativamente alle prime due domande, e parecchie opere dotte possono fornire nozioni molto estese su questo argomento. Quanto all'ultima proposta, la storia che mi hanno raccontato sembra confermare l'opinione di coloro che credono la puntura del grosso ragno di Taranto è una favola, e che la maggior parte di coloro che pretendono di esserne affetti, lo sono in realtà da una specie di mania malinconica, di cui un esercizio violento e i suoni della musica possono dissipare momentaneamente i sintomi, se non guarirla completamente³.

A questa considerazione iniziale faceva seguito la minuziosa descrizione del ballo di una tarantata di nome Ginevra che, innamoratasi di un giovane albanese, non era riuscita a realizzare il sogno di sposarlo a causa di un fatale incidente; vittima, come tante altre donne pugliesi, di una «lunga apatia» e di una «alienazione mentale», da quel momento, aggiungeva lo scrittore, cercò di dimenticare la vera causa delle «sue disgrazie» attribuendola alla puntura della tarantola:

Passando sul lungomare, siamo stati colpiti dalla folla che si accalcava alla porta d'una casa dove si udiva musica [...] Ballava una donna: aveva solo venticinque anni, e gliene avresti dati quaranta: i suoi tratti regolari, ma alterati da un'eccessiva magrezza, gli occhi spenti, l'aspetto triste e abbattuto contrastavano con la sua dolce toilette molto ricercata e variopinta di nastri e merletti d'oro e d'argento; le trecce dei capelli erano sciolte, e un velo bianco le ricadeva sulle spalle; ballava senza sollevarsi, con noncuranza, girando senza posa su se stessa e molto lentamente; le due mani te-

³ M. HERRMANN, A. SEMERARO, *Viaggiatori in Puglia dalle origini alla fine dell'Ottocento. Antologia*, Schena, Fasano 1991, pp. 195-196.

nevano le cocche di un fazzoletto di seta muovendolo al di sopra della testa, che talvolta rovesciava all'indietro: in quello stato, ella ci offriva assolutamente la posa di quelle baccanti che si vedono su certi bassorilievi antichi. [...] Lo spettacolo aveva qualche cosa di penoso e mi ha molto più intensamente colpito quando ho appreso la storia di quella malata interessante. Ella non è stata punta dalla tarantola, benché ne sia persuasa, e la si lascia nell'errore per nasconderle o farle dimenticare la vera causa del suo stato, e per non toglierle ogni speranza di guarigione. [...] Ginevra aveva dimenticato la causa delle sue disgrazie; attribuì il suo stato alla puntura della tarantola. Si coltivò quest'idea, facendole sperare che l'esercizio della danza e gli accordi della musica, che effettivamente calmavano l'agitazione dei suoi sensi, l'avrebbero finalmente guarita da quella mania malinconica⁴.

Appena quattro anni dopo, nel 1801, il naturalista e scienziato di Altamura Luca De Samuele Cagnazzi leggeva a Firenze, in occasione della nomina a socio ordinario dell'Accademia dei Georgofili, una memoria dal titolo *Nuove osservazioni e congetture sul male detto tarantismo, che domina nelle campagne di Puglia*⁵ con la quale prese polemicamente le distanze dal trattato *Della tarantola o sia falangio di Puglia* del celebre medico e filosofo napoletano Francesco Serao (1702-1783) che, a suo avviso, non poteva certo «chiudere la bocca ad ogni uno, quasiché null'altro dir si potesse dopo l'irrevocabile sentenza sua». Rifiutando l'idea di un «male ipocondriaco» tipico dei pugliesi elaborata dal Serao, il Cagnazzi da un lato negava la velenosità del morso della tarantola, dall'altro ribadiva il carattere terapeutico della musica e della danza per le «inferme attarantate», operando così una contraddittoria distinzione tra la «falsità della causa» e l'esistenza del tarantismo:

⁴ Ivi, pp. 198-202.

⁵ Sulla "memoria" del Cagnazzi e sui suoi interessi naturalistici rinviamo a A. PIETROFORTE, *Il tarantismo nella produzione manoscritta di Luca De Samuele Cagnazzi*, in «Fogli di Periferia», XXV, 2013, pp. 14-33.

[Francesco Serao] dopo aver riferito l'andamento della malattia supposta causata dal morso di questo ragno, e la sua guarigione colla musica, conclude col mettere in ridicolo una tal malattia, e la caratterizza senza minuta analisi, ma in generale, per male ipocondriaco, al quale crede soggetti i Pugliesi, o pure per una volgare opinione priva di realtà. Ripetei anche io l'esperimento sul morso del ragno detto *Phalangium Appulum Tarantula*, e vidi che niun velenoso effetto produceva, fuorché una leggera enfiagione, e ciò anche provai su di una mia mano. Mi bastò questo a persuadermi della falsità della causa di questo male, ma non della sua inesistenza, e della guarigione colla musica. Tutti i medici sparsi nella Puglia seguaci del sentimento del loro amico istitutore Serao hanno cercato estirpare una tale credenza non solo nella causa che negli effetti, ed hanno vietato all'intutto l'uso della musica e del ballo a queste inferme attarantate, a segno che ben di rado vedesi una tal cura⁶.

Il Cagnazzi, con un approccio essenzialmente iatrochimico, sospeso tra una interpretazione di origine aracnidistica e una melanconica, riteneva che il tarantismo era dovuto non tanto alla velenosità del ragno quanto alla canicola, al caldo estivo, in particolare al «colpo di sole o di calore» che colpiva le contadine pugliesi nella stagione della spigolatura, provocando in loro una «alterazione» della «sostanza del cerebro» e più generale uno squilibrio delle «delicate fibre del sistema nerveo» che poteva essere curato solo con le «giuste armonie» del suono e del ballo:

Si consideri dunque lo stato faticoso in cui si trovano nella spigolare quelle delicate femmine ad un tratto uscite dal seno della mollezza, accelerandosi sotto del travaglio la respirazione, in cui il sangue e gli altri fluidi che ne dipendono abbandonando il carbonio e l'idrogeno, saturandosi all'eccesso di ossigeno, secondo

⁶ Ivi, p. 20.

Lavosieriane esperienze, onde acquistano un carattere di acidità eccedente. Il sangue tende dunque all'inflammatorio, e le delicate fibre del sistema nerveo, tra quali scorrono degli umori, vengono soverchiamente stimulate da questi resi mordaci. [...] I cocenti raggi del sole che percuotono l'occipite delle molli contadine devono produrre un tale effetto, e benché in leggier modo pure cagionar dee un disesto considerabile alle sue delicate funzioni. [...] Soffrendo dunque alterazione la sostanza del cerebro da quale prendono origine i rami del sistema nerveo, e soffrendo nello stesso tempo le loro fibre delle irritazioni eccedenti dagli umori circolanti tra esse, risulterà ne dee conseguentemente qualche significante disordine. [...] Avendo dunque la musica un'attività diretta sul sistema nerveo mediante l'udito, e suscitando nella immaginazione tutte le altre grate idee degli anteriori piaceri contemporaneamente gustati; ed essendo ciò accompagnato dalla vista di vaghi e varietà drappi capaci a fare lo stesso effetto sull'immaginazione, cospirando questi due sensi per l'analogia esposta, è ben vero che può ristabilire nel suo pristino stato il sistema nerveo alterato. Vero è che nel ballo trovano le tarantate anche qualche sfoco nelle voglie del sesso, e con ciò si viene a reprimere in qualche modo il furor uterino, ma questo anche senza del ballo lo saprebbero procurare, qualora privatamente fosse valevole alla guarigione⁷.

E in quegli stessi anni anche Michelangelo Manicone, un dotto frate dei Minori Osservanti, nativo di Vico del Gargano e convinto seguace del pensiero riformatore e illuministico, nella *Fisica appula* (1806-1807) si occupava del "ragno" daunio con un atteggiamento per certi versi simile, ambiguo e contraddittorio, se è vero che per affrontare lo spinoso problema della velenosità utilizzava considerazioni di carattere climatico-naturalistico. Nel ricordare che nella Capitanata ormai da tempo non si registravano episodi di tarantismo e oscillando fra «morbo ideale» e «reale veleno», osservava

⁷ Ivi, pp. 22-24.

che la scomparsa del fenomeno poteva essere forse spiegata con il raffreddamento del clima della regione che rendeva meno nocivo il morso della tarantola:

Quindi essendo vero che il tarantismo sia un morbo ideale, è vero ben anche che il distruggitore del medesimo sia stato il lume della vera fisica. Ma se poi il veleno della Tarantola è un vero e reale veleno, per quale ragione, domandasi, non si parla più nella Daunia di tarantismo, ancorché i morsi insensibili di questo insetto seguissero ad accadere? Io sospetto che ciò dipenda dalla diminuzione del caldo estivo qui accaduta. Che il calore vada in pieno scemando ed il freddo nel totale crescendo sempre, l'ho altrove dimostrato. Or posta una tale verità meteorologica, ecco com'io ragiono. Il caldo influisce grandemente sulla genesi e sull'esaltamento del veleno; qui il caldo estivo è scemato; dunque potrebb'essere, che la diminuzione del caldo fosse la cagione perché i morsi della tarantola erano funesti ne' tempi andati, ed innocenti a' di nostri. Questa conseguenza è piuttosto un mio dubbio che un mio sentimento. Il lettore pensante vedrà se essa sia appoggiata ad un fondamento sodo e se in conseguenza s'inalzi al supremo grado della probabilità⁸.

Alle riflessioni del Cagnazzi e del Manicone si aggiunsero nei decenni successivi quelle di altri studiosi e osservatori non solo pugliesi

⁸ M. MANICONE, *La fisica appula*, D. Sangiacomo, Napoli 1806-1807, t. IV, pp. 158-59; vd. anche ivi, pp. 25-26: «Finalmente, tutti sanno i portentosi e funesti effetti che nella pianura appula il velenoso morso della Tarantola produceva nelle persone morsicate. Tutti pur sanno che il veleno di questo grosso ragno era micidiale nella state, e non già nel verno. Tutti finalmente sanno che questa bizzarra malattia si guariva con un rimedio più bizzarro del male istesso, voglio dire colla musica. Or da pochi anni in qua non si veggono più tarantolati nella Daunia. Oggi le Tarantole mordono, allorché il Sole è nel segno del Leone, ma non avvelenano più. Or perché non sono più velenose? Poiché il caldo è scemato, ed il freddo è cresciuto». Sul tarantismo nella Capitanata e sulle contraddizioni del pensiero di M. Manicone cfr. G. ANNIBALDIS, *La tarantola daunia. Relazioni sul tarantismo nella Puglia settentrionale*, Besa, Nardò s.d., pp. 20-22.

che dettero vita ad un vivace dibattito destinato, come osservò tra gli altri Ernesto de Martino, a superare l'impostazione teorica del Serao che aveva interpretato il fenomeno come un "istituto culturale" e ad oscillare ancora tra due «soluzioni mediche fondamentali, cioè il tarantismo come forma di aracnidismo e come disordine psichico»:

Dal 1830 in poi fu ripresa la questione del tarantismo. Nel nuovo clima positivistico che si annunciava e nel quadro della progressiva specializzazione della scienza medica venne necessariamente a cadere proprio quella più ampia prospettiva del tarantismo come istituto culturale che, almeno come spunto, era affiorata nelle Lezioni del medico umanista e filosofo Francesco Serao. Se si ripercorre la letteratura medica sul tarantismo durante il secolo decimonono ed oltre, la valutazione diventa sempre più professionale e specializzata, la riduzione del fenomeno a malattia si fa sempre più esclusiva e gli aspetti culturali del fenomeno, col declinare della figura del medico umanista, sono ormai lasciati da parte come eccedenti la prospettiva prescelta⁹.

In un panorama scientifico e culturale così articolato, che ancora una volta vedeva il confronto fra gli interpreti più noti della medicina a livello nazionale e «la folta schiera dei medici locali impegnati a contrastare sul 'campo' il fenomeno e forse per questo più propensi a posizionarsi in una zona intermedia tra scienza ufficiale e terapeutica popolare»¹⁰, meritano senza dubbio di essere ricordate la figura e l'opera di Salvatore De Renzi (1799-1872), autore tra l'altro del saggio *Osservazioni sul tarantismo in Puglia* pubblicato nel 1832¹¹. L'illustre studioso, utilizzando testimonianze di informatori locali,

⁹ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, il Saggiatore, Milano 1961, p. 263.

¹⁰ S. TORSSELLO, *Introduzione* a S. DE RENZI, *Osservazioni sul tarantismo di Puglia*, a cura di S. Torsello, Kurumuny, Martignano 2012, p. 10.

¹¹ Sulle riflessioni del De Renzi sul tarantismo rinviamo, anche per una nutrita bibliografia degli studi pubblicati sull'argomento nel corso dell'Ottocento, a S. DE RENZI, *Osservazioni sul tarantismo di Puglia*, ed. cit.

comprese quelle relative all'acqua miracolosa del pozzo della chiesa di S. Paolo a Galatina e non escludendo del tutto riferimenti di tipo simbolico-rituale, finiva da un lato per affermare l'esistenza del veleno, a suo avviso molto simile a quello della vipera, e per descrivere gli effetti che questo provocava sul sistema sanguigno e nervoso, dall'altro per ridimensionare l'utilità del ballo e della musica ovvero di riti in gran parte legati a «popolari inveterate credenze» ancora vive soprattutto nella parte meridionale della regione:

Conchiudendo quindi posso con ragione affermare che il veleno della tarantola sia vero e reale, che agisca sul sistema nervoso e sanguigno, che i suoi effetti non sono quasi mai mortali, e che sgombrar si possano mediante un trattamento energicamente diaforetico. Che tutto ciò che ha relazione alla musica ed al ballo, sebbene siano anch'essi rimedi utili, tuttavia si debbono definire piuttosto a popolari inveterate credenze, le quali sonosi in qualche modo vinte nelle Puglie occidentali, e che rimangono tuttora nella Japigia, senza crederle di una efficacia esclusiva. Confesso però che i fatti debbono essere un poco più attentamente considerati, ed il farlo sarebbe pur troppo utile ed indispensabile per la patria medicina. Scrittori francesi, osservando che tutto sia meraviglioso in questa malattia, i suoi sintomi, la sua maniera di curarsi, e la sua cagione; pretendono che quanto si racconta sul veleno della tarantola sia un tessuto di favole. Questo giudizio non si sarebbe emesso se si fosse partito dall'esame dei fatti, che debbonsi in tali questioni unicamente consultare, e consultare con sana filosofia¹².

E se le riflessioni del De Renzi possono essere considerate una sorta di punto mediano del dibattito sia perché maturate intorno alla metà del secolo sia per alcuni principi scientifico-metodologici, è anche vero che tra le numerose testimonianze di osservatori/scrittori locali finiscono per assumere un particolare rilievo quelle

¹² Ivi, p. 37.

degli ultimi anni dell'Ottocento che sembrano contraddittoriamente concludere un'importante stagione della storia della medicina informata alle tesi del positivismo. Ci riferiamo soprattutto al saggio *Il tarantolismo pugliese* del medico e letterato di Grottaglie Ignazio Carrieri (1862-1926) che nel 1893 pubblicò i risultati di «lunghe ricerche e di pazienti osservazioni» su numerosi casi di tarantismo da lui stesso seguiti e che aveva già illustrato in una relazione tenuta nel 1891 a Roma al Congresso di medicina interna¹³.

Il testo risulta particolarmente significativo perché racchiude proprio le caratteristiche più significative di quella stagione scientifica e culturale ormai al tramonto: il Carrieri apriva infatti il saggio lamentando innanzitutto lo scarso interesse dimostrato dagli studiosi nei confronti del fenomeno «per la smania di un malinteso e spesso esagerato positivismo» che nella seconda metà del secolo aveva «invaso le lettere, le scienze e le arti»¹⁴. E aggiungeva che semmai «l'attuale momento scientifico», dominato dalla grande figura e dall'opera geniale di G. M. Charcot nonché da una particolare attitudine all'«esperimento», avrebbe dovuto favorire l'interesse della scienza medica nei confronti di una «forma morbosa» che non poteva essere considerata semplice 'favola':

È questa una nevropatia che si riscontra ordinariamente tra i 15 e i 50 anni ed anche al di là, come rilevasi dalle storie cliniche suindicate. È molto più frequente nel sesso muliebre per la maggiore suscettibilità del sistema nervoso ed anche perché nelle donne (specie oggidi) si riscontra facilmente l'abito *isterico*, favorevole allo sviluppo del tarantismo. Vi va a preferenza soggetto il ceto dei

¹³ I. CARRIERI, *Il tarantolismo pugliese*, estratto dal giornale medico «Gli incurabili», VIII, 1893. Sul Carrieri vd. R. QUARANTA, *Il tarantolismo pugliese di Ignazio Carrieri tra scienza antropologia e letteratura*, in *La taranta e dintorni*, a cura di C. Petrone, Edizioni Archita, Taranto 2002, pp. 95-113.

¹⁴ I. CARRIERI, *Il tarantolismo pugliese*, cit., p. 127.

contadini, perché la tarantola specifica ed altre affini si rinvennero in campagna¹⁵.

E risulta quanto mai interessante il fatto che lo studioso finisca per riprendere la distinzione del Baglivi fra veri e falsi fenomeni di tarantismo e soprattutto fra vere tarantate e donne affette da forme di isterismo che fanno pensare proprio al «carnevaletto delle donne» teorizzato dal famoso medico raguseo:

Riguardo alla *diagnosi* non potendo ammettere quanto scrisse qualche autore sul *tarantolismo spontaneo*, la quale denominazione è un controsenso, mi limito ad osservare che bisogna esser molto cauti nel battezzare per tarantolata qualunque donna, che nel colmo dell'estate si veda ballare al suono del violino, dell'arpa e del tamburello per i paesi di quest'*arida* Puglia.

Dagli studi compiuti al riguardo nel mio paese nativo e nelle notizie fornitemi sull'argomento da parecchi colleghi di questa provincia sono indotto a ritenere che appena una metà delle donne danzanti con quella data mimica e con quegli apparati caratteristici che ricordano le *baccanti* dei tempi andati, è costituita da *vere* tarantolate. [...] Quando non risulti accertata l'avvenuta morsicatura della tarantola specifica, non è a parlare dunque di Tarantismo essendo il morso del ragno sopraindicato la condizione *sine qua non* di questa forma morbosa¹⁶.

Ma ancora più importanti per evidenziare le caratteristiche di quest'opera di fine secolo sono le considerazioni di carattere terapeutico che ribadiscono il ruolo fondamentale della musica nella cura della malattia supportato da una parte dalla tradizione più antica e tradizionale (da David ad Orfeo, da Platone a Palestrina), dall'altra dagli studi più recenti di personaggi "geniali" e "fantasiosi" come Charcot e Mantegazza:

¹⁵ Ivi, pp. 135-36.

¹⁶ Ivi, p. 137.

Dopo gli studi geniali di Charcot bisogna oramai dare grande importanza alla musica nella cura di parecchie nevropatie, tenendo presente l'azione ch'essa esercita sull'organismo fisiologico tanto nell'uomo quanto negli animali. [...] Ammessa questa naturale predisposizione che tutti più o meno si ha per la musica, non fa al certo oggidi meraviglia il vederla adottare come un prezioso agente terapeutico in alcune condizioni speciali della nostra psiche. Quel geniale e fantasioso scrittore, che è il Prof. Mantegazza scrive a questo proposito: *“la potenza curativa della musica è appena studiata ed aprirà orizzonti infiniti alle ricerche dell'avvenire”*¹⁷.

In quegli stessi anni si occupavano del fenomeno anche viaggiatori stranieri come la scrittrice inglese Janet Ross che in *Italian Sketches* (Londra 1887), oltre ad evidenziare la diffusione del rito sia tra la «gente comune» sia in «gran parte della piccola nobiltà», non mancò di collegare le «danze pugliesi» con le «antiche orge bacchaliane» e di distinguere il tarantismo “secco” da quello “bagnato” che richiedeva lo «sforzo di ballare per tre giorni interi» e che in alcuni casi poteva provocare la morte della «persona morsicata»:

Se si tratta di tarantismo bagnato, i musicisti scelgono un luogo vicino ad un pozzo e la ballerina viene costantemente inondata di acqua da squadre di amici che vanno avanti e indietro dal pozzo con le loro pittoresche giare di terracotta. Il mio informatore mi dice che la quantità di acqua usata in queste occasioni è incredibile. Egli è infervorato perché la siccità è il grande nemico dei proprietari terrieri pugliesi i quali a volte perdono il raccolto e il bestiame per la mancanza di pioggia. Quando la tarantata è esausta, viene svestita e messa a letto. La febbre dura settantadue ore e lo stato di eccitamento nervoso deve essere acuto per sostenere una donna nello sforzo di danzare per tre giorni interi. Se non vengono chiamati i musicisti e la persona morsicata non è indotta a

¹⁷ Ivi, pp. 144-45.

danzare, la febbre continua e in alcuni casi può condurre alla morte. C'è un capomastro che vive vicino a Taranto che ha dileggiato tutto questo e ha minacciato di picchiare le sue donne se, morse dalla tarantola, avessero provato la cura della danza. Per sfortuna o per volontà di San Cataldo fu egli stesso morso e dopo aver molto sofferto e aver avuto febbre alta per molti giorni, mandò a chiamare i suonatori chiudendo a chiave porte e finestre. Ma l'eccitazione era troppa e, per la maligna gioia delle donne, fu visto dimenarsi in mezzo alla strada, urlando "Le femmine hanno ragione!" Un ornamento preferito durante queste danze folli sono rami di vite ricoperti di nastri multicolore, che fanno sospettare che in queste danze pugliesi vi siano molte vestigie delle antiche orge baccanaliane¹⁸.

L'immagine metaforica del ragno veniva invece impiegata con finalità di carattere essenzialmente ideologico anche da F. W. Nietzsche che in *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali* (1880-1881) definì i maggiori esponenti della cultura illuministica come Kant, Rousseau e Robespierre "tarantole morali" perché responsabili della diffusione dei "velenosi" principi di uguaglianza e giustizia e in *Così parlò Zarathustra* (1883-85) paragonò al ragno pugliese tutti quelli che, smaniosi di rivalsa e di vendetta nei confronti delle classi dominanti, si battevano per il riscatto degli umili e degli ultimi¹⁹.

¹⁸ J. Ross, *Tarentum. Una pagina tratta da Italian Sketches*. Traduzione, introduzione e note al testo a cura di P. Guida, Edizioni digitali del CISVA 2017, p. 20. Ma si veda anche J. Ross, *La Puglia nell'Ottocento (La Terra di Manfredi)*, a cura di M.T. Ciccarese Capone, Capone, Lecce 1997, p. 117: « Pel "tarantismo umido", i musicanti vanno a sedere per lo più vicino ad un pozzo, dove la *tarantata* viene irresistibilmente attratta; e mentre la disgraziata balla, un numero straordinario di parenti e di amici la inondano d'acqua [...] Pare che il "tarantismo umido" sia quello peggiore, perché talvolta la febbre si prolunga fino a settantadue ore».

¹⁹ F. W. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, ed. it. diretta da G. COLLI e M. MONTINARI, vol. VI, t. I, Adelphi, Milano 1979, pp. 119-122. Vd. a questo proposito P. SISTO, *La metafora della tarantola*, cit., pp. 23-24.

Ma la presenza forse più significativa dell'insetto si registra a partire dai primi decenni del Novecento tra le pagine di letterati e poeti, anche non pugliesi, che avvertono il "fascino" di un rito e di un mito che evidentemente si presta ancora molto bene ad essere impiegato in opere in versi e in prosa sospese tra realtà e finzione, tra passato e presente.

Si pensi tra gli altri a Giuseppe Ungaretti che in *Preda sua* scritta a Taranto nel 1933 ripropone il mito del sole-belva e del deserto nonché la poetica della luce attraverso inquietanti immagini di animali che si susseguono in un crescendo di bagliore e di calore e che si concludono con quella del sole che tocca la terra «colle gambe delle tarantole»:

Questo sole vuole che si sappia bene che il lungo giorno è tutto
preda sua.

Di buon'ora s'è messo a rosolargli le ultime erbe.
Alla vecchia croce sulla pietra ulcerata non si stancherà mai di
cedere un bagliore alleggerendole fra le braccia di ferro martello e
lancia, chiodi e tenaglia.

Ha fulminato una rondine.

Ma il suo spadroneggiare sino alle 7 e verso le 19 è discreto, ore
ancora accoglienti.

Smeriglia con dolcezza il loro spazio.

Le ombre che vi chiude e che s'aggirano trascolorando da un bian-
co violaceo al roseo, non possono essere se non i pensieri di un
giovane passante innamorato.

Passate le 7, è deserto pieno, meno l'errare di una bestia trafelata.
Senza trovare ristoro, essa ogni tanto, al primo fumo venuto, tuf-
fa il muso invano.

Lo rialza rimanendo credula.

Non disperando arriva allo zenit.

Si trova sotto un macigno d'aria che cade lento, senza peso né fine
 come si cade in sogno.
 Sono le 14, finalmente.
 Il luogo brullo diventa una buca nel calcare dove la bestia trafelata
 impazzisce.
 Si moltiplica.
 È un branco di capre che fuggono o ballano.
 Non si sa.

Il sole ha toccato terra colle gambe lugubri delle tarantole²⁰.

Non meno significativi risultano i versi che chiudono la lirica *Il ritorno* di Eugenio Montale (1940), incentrata sul tema della visita ad un luogo familiare che fa riemergere sentimenti e affetti lontani e soprattutto fa rivivere la presenza/assenza della figura femminile. Ritornando a Bocca di Magra, il poeta sulla sponda del fiume omonimo ritrova il paesaggio e la villa frequentati in passato insieme alla donna amata. Uno spazio che da un lato ne rievoca i gesti e fa risuonare la musica di un tempo tra le vecchie scale a chiocciola della casa della memoria, dall'altro con l'arrivo delle ombre del tramonto favorisce il "ritorno", la presenza dell'immagine femminile dell'adolescenza che, con il suo «morso oscuro di tarantola», provoca una dolorosa ferita al poeta comunque pronto ad accoglierla sul proprio corpo:

[...] ecco
 ancora quelle scale
 a chiocciola, slabbrate, che s'avvitano
 fin oltre la veranda
 in un gelo policromo d'ogive,
 eccole che t'ascoltano, le nostre vecchie scale,
 e vibrano al ronzio
 allora che dal cofano tu ridèsti leggera

²⁰ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 2001, pp. 401-02.

voce di sarabanda
 o quando Erinni fredde ventano angui
 d'inferno e sulle rive una bufera
 di strida s'allontana; ed ecco il sole
 che chiude la sua corsa, che s'offusca
 ai margini del canto – ecco il tuo morso
 oscuro di tarantola: son pronto²¹.

E qualche anno dopo, il ragno sarebbe stato protagonista non certo trascurabile di un racconto di Vincenzo Cardarelli, *Villa tarantola* (1948), incentrato sul tema del ricordo della giovinezza, del paese natio e della Maremma laziale, di una terra antica e solitaria nella quale sopravvive una villa «disabitatissima» il cui nome evoca un'«infernale tarantola», simbolo e metafora di una realtà oscura e misteriosa, fatta più di ombre che di luci, più di angosce che di speranze. L'insetto, molto meno pericoloso di quello che la superstizione e il pregiudizio popolare vogliono far credere, per lo scrittore è piuttosto il segno dell'abbandono di una parte sia pure molto piccola della «ferace Tarquinia» dove fra le tombe etrusche è stata costruita una moderna villa all'inglese, «conseguenza di un'impresa archeologica mal riuscita»:

Fin da ragazzo ho amato le distanze e la solitudine. Uscire dalle porte del mio paese e guardarlo dal di fuori, come qualche cosa di perduto, era uno dei miei più abituali diletti. Piacere e terrore mi portavano in certi luoghi romiti, sacri alla morte, a cui però non pensavo se non per quel tanto che m'impediva d'inoltrarmi troppo in un così pauroso reame. Uscito da Porta Clementina, dove comincia la via del cimitero e delle tombe etrusche, la mia evasione, di solito, s'arrestava pochi passi più in là. Di rado mi spingevo fino a quella strana, disabitatissima villa, chiamata Villa Tarantola, che vede già il camposanto ed era allora per me un sito miste-

²¹ E. MONTALE, *Le Occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi 1996, pp. 211-13.

rioso, enigmatico, evocante, nel suo nome, i velenosi ragni che danno il ballo di San Vito²².

In realtà il «magro possedimento» e la villa «incantata e stregata», voluta da un «deluso cercatore» di preziosi reperti archeologici che «aveva comprato quel campo nella speranza di scoprirvi chissà quale tesoro», non sono altro per Cardarelli che una sorta di «giardino dei morti», una necropoli nella quale si rifugia la «Taréntula Apuliae» che porta «nel suo grosso ventre il veleno delle tombe etrusche»:

Villa Tarantola è la conseguenza di un'impresa archeologica mal riuscita, il ripiego d'un deluso cercatore d'oro etrusco, che aveva comprato quel campo nella speranza di scoprirvi chissà quale tesoro [...] Il fondatore di Villa Tarantola s'illudeva forse di legare il suo nome a questo monumento di giardinaggio. Ahimè, il popolo non tardò a dargliene un altro, scritto nei luoghi, nella triste solennità del paesaggio che circonda l'amena villetta; giacché, a parte che su quelle nude alture non si può immaginare altro giardino se non quello dei morti, i campi argillosi e cocenti della nostra necropoli sono famosi, oltre tutto, per la "Taréntula Apuliae" la quale, nei mesi estivi, li predilige talmente da far pensare che porti nel suo grosso ventre il veleno delle tombe etrusche.

Chiunque è nato in Maremma conosce vita, morte e miracoli della tarantola, ragno elegiaco e terraiolo, molto meno pericoloso di quel che la fantasia popolare farebbe credere. La sua presenza è deplorabile soprattutto perché accusa l'abbandono in cui sono lasciate certe terre. Nella ferace Tarquinia non può vivere che in una piccolissima parte del suo territorio, fra le deserte rovine della Civita, in mezzo ai sepolcri dei lucumoni, come altrove bazzica le rovine greche, ricercando, in ogni caso, le terre aride e solari del Mezzogiorno, dove incombe il silenzio delle civiltà tramontate. E vive rintanata, durante il giorno, in un comodo nido tappezzato di seta facilmente rico-

²² V. CARDARELLI, *Villa Tarantola*, in *Opere complete*, a cura di G. Raimondi, Mondadori, Milano 1962, p. 201.

noscibile per via d'un intreccio di seta e pagliuzze che ne protegge l'ingresso. Ma basta zuffolare un poco e frugare con un filo di paglia nel suo profondo rifugio perché la tarantola venga fuori²³.

E se è vero che per lo scrittore il tarantismo della sua terra è la manifestazione di un antico, diffuso pregiudizio popolare, è anche vero che questa consapevolezza non gli impedisce di ricordare con particolare commozione l'incontro, «nella luce di un tramonto d'estate», con una «giovane campagnola aggredita dal malefico ragno»:

[La tarantola] inietta un veleno leggero che non fa ballare affatto [...] ma dà luogo, in certi casi, a una sorta d'imbambolamento, quale io vidi tanti anni fa, proprio sulla stradetta di cui si discorre, in una giovane campagnola aggredita dal malefico ragno. La portavano all'ospedale col carretto, e lei stava in piedi là sopra, incantata, trasumanata, bellissima. La sua bianca faccia splendeva come quella d'una santa in estasi. Nella luce d'un tramonto d'estate, in quel paesaggio, non potevo fare un incontro più commovente e oserei aggiungere significativo, per quel che riguarda gli effetti che può produrre un ragno abitatore di terre così macerate e mortifere. Ma la scienza non crede ai misteriosi malori che si attribuiscono alla tarantola. E queste mie non sono che impressioni e fantasie di profano²⁴.

E il ragno torna a mordere letterariamente ancora negli anni Cinquanta nelle parole e nelle immagini di Ingeborg Bachmann (1926-1973), raffinata, sensibile scrittrice nata in Carinzia, ma fortemente attratta dal paesaggio e dalla cultura italiani e in particolar modo dalle regioni meridionali, da una «terra sismica, popolata di animali pericolosi e fatali – vipere, tarantole – oppure da esseri mobili, anfibi, capaci di vivere in molti regni (uccelli, salamandre,

²³ Ivi, pp. 202-04.

²⁴ Ivi, p. 204.

formiche, lucertole), e da voci sotterranee»²⁵. Vissuta anche in Italia fra Napoli, Ischia e Roma con un interesse straordinario per la dimensione ctonia della realtà, per la forza del mito capace di far rinascere tutto quello che era stato distrutto dalla storia e dai tragici eventi del nazismo e della seconda guerra mondiale, Bachmann guardò con grande stupore da un lato al mondo animale magico e sotterraneo, dall'altro alla cultura e alla musica popolare. Giunta in Campania nel 1953, lontana dalla tradizione odeporica del Grand Tour e dagli interessi più diffusi tra i viaggiatori ottocenteschi,

Bachmann vede una Napoli costruita sopra cunicoli e luoghi cavi, quasi un alveare di forze oscure, primigenie, sepolte. Anche la "sua" Roma ci viene incontro in aspetti sinistri e oscuri, in cui nessuno si può davvero accasare. E infine, tutta la "sua" terra italiana è un pericolo mortale: per la straniera come per il lazzarone, per il contadino lucano, per il pescatore di Ischia e per il tarantolato pugliese, tutti a vario titolo posseduti da forze profonde. Nel sud bachmanniano nessuno può sentirsi fino in fondo padrone di sé: lo dice la lunga durata della geologia e della tradizione. A sud non ritroviamo, ma disperdiamo noi stessi. La sorpresa è nella natura di un territorio che invade e pervade l'umano, dissolvendone l'unitarietà²⁶.

E non c'è dubbio che di questa immagine oscura e misteriosa piuttosto che solare e rassicurante del Mezzogiorno d'Italia e del «paese primogenito», di questa continua, inquieta ricerca non tanto della tradizionale bellezza dei paesaggi quanto delle ferite e dei morsi provocati dalla lava e dagli animali del sottosuolo, è importante, significativa testimonianza la lirica *Apulia* del 1955 nella quale la scrittrice esalta il fascino di una terra che consiste proprio nella sua dimensione onirica, sommersa e primordiale accentuata da un

²⁵ C. MIGLIO, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 14-15.

²⁶ Ivi, p. 27.

“nome meraviglioso”, quello latino, piuttosto che da quello italiano che “non coglie nel segno”²⁷ perché puramente geografico:

Sotto gli ulivi la luce sgronda semi
 il papavero riappare ondeggiando
 cogliendo l'olio e poi lento bruciando
 e mai si consuma la luce.
 In città cave stambura il tamburo
 bambini stanno nei trogoli
 prede di mosche a nugoli
 pane chiaro, labbro scuro.
 S'aprisse dai campi, chiaro, il giorno al troglodita
 dalle lampade il papavero sfumerebbe
 tutta la pena del sonno sfollerebbe
 fino a sfarsi del tutto, esaurita.
 Trascinerebbe tubi d'acqua l'asino
 il vetro e le perle alle pareti
 le porte rivestite di suoni
 legacci intreccerebbe ogni mano.
 Madonne allatterebbero e all'acqua verde
 andrebbe il bufalo dal corno fumante
 sufficiente ogni dono finalmente:
 sangue d'agnello, pesce e uovo di serpe.
 Finalmente tutti ruminano pietre, e arse le giare
 l'occhio lacrima olio, spalancato
 e il papavero s'accascia inebriato
 sotto le tarantole è tutto un tramestare.

Sono versi dai quali emerge l'immagine di una «terra del morso» di grande efficacia anche perché sospesa tra ripetuti riferimenti realistici (gli ulivi, l'asino, gli otri, la laboriosità dei contadini) ed evidenti richiami ad un utopico riscatto di quella regione e dei

²⁷ Ivi, p. 30.

suoi abitanti grazie anche alla forza della parola e della poesia e soprattutto all'immagine conclusiva della tarantola e del «papavero inebriato» che sottolineano la funzione liberatoria della musica e della danza rituale:

Così la «tarantola che travolge il papavero», la pianta di Morfeo, figura metonimica dell'oblio, diventa il simbolo della poesia. Il suo morso, che provoca la malattia ma che suscita anche la danza rituale in cui il mondo si capovolge, diventa, come scrive Luigi Reitani²⁸, il «morso dell'arte», il morso della poesia, che agisce come «stimolo e pungolo» rispetto al «sonno del mondo»: la poesia che crede nel valore e nella forza dell'utopia, come la «Boemia sul mare», paesaggio utopico per tutti gli uomini, il paese che non raggiungeranno mai ma nel quale non devono mai smettere di sperare²⁹.

E non si può dimenticare che in una delle liriche più note di *Dopo la luna* (1952-55) Vittorio Bodini affiancò all'immagine barese del «polpo sbattuto ancora vivo contro lo scoglio», metafora e riflesso della pena del poeta, quella della tarantola «dei paesi dell'interno» della Puglia, nei confronti dei quali la sua donna dimostra una pietà

²⁸ L. REITANI, "Il paese primogenito". *L'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann*, in «Studia austriaca», X, 2002, 29-30, pp. 29-38: «E il Mezzogiorno d'Italia non è un luogo esotico, di cui descrivere la selvaggia bellezza, ma uno spazio storico determinato, eppure emblematico e universale nelle sue contraddizioni. C'è un'altra poesia della scrittrice dedicata a una regione del nostro Sud. È la Puglia, evocata con tratti essenziali e simbolici: gli ulivi e l'olio, le città scavate nelle gravine e la siccità, le tarantole della leggenda popolare e il papavero dei campi. Anche in questo caso non si tratta di un quadretto folcloristico. Questa poesia ci parla della bellezza e di come essa possa essere terribile, quando produce miseria e oppressione. E ci parla della forza dell'utopia e di come essa sola possa legittimare la bellezza estetica» (pp. 35-36).

²⁹ J. LECCESE, "Apulia" di *Ingeborg Bachmann*, in «Leggere-donna», XXXIV, 2014, n. 162, pp. 34-35.

così forte e insopportabile da provocare «la reazione di lui che la colpisce con uno schiaffo»:

Come un polpo sbattuto

Come un polpo sbattuto ancora vivo contro lo scoglio
 si arricciolavano i miei pensieri
 a Bari fra le barche verdi e gli inviti
 favolosi dei venditori
 di quella iridescente pena; ma io
 non avevo che una moneta
 d'impazienza e di notte,
 una moneta nera dei paesi
 dell'interno, che soffoca le case
 fra orizzonti di corda su cui oscilla
 la tarantola – un'altra pena; e tu un'altra,
 quando dicesti: la pietà è più forte
 dell'amore. Più rapida è volata
 che il mio odio la mano sulla tua guancia³⁰.

Gli anni Sessanta vedranno invece la realizzazione del primo filmato sul tarantismo, *La taranta* (1961) del giovane regista Gianfranco Mingozzi con la consulenza di Ernesto De Martino, le registrazioni dell'etnomusicologo Diego Carpitella e il commento di Salvatore Quasimodo, il quale, con la sua prosa immaginifica, offrì la straordinaria immagine di una terra abitata dal «ragno della follia e dell'assenza», «spaccata dal sole e dalla solitudine» che facevano andare in rovina anche le case e le chiese e così irretita dalla superstizione da sottrarsi ai tentativi di “profonda metamorfosi” e di progresso pur registrati nel corso dei secoli:

Questa è la terra di Puglia e del Salento, spaccata dal sole e dalla solitudine, dove l'uomo cammina sui lentischi e sulla creta. Scric-

³⁰ V. BODINI, *Dopo la luna*, a cura di A. Mangione, Besa, Nardò 2009, pp. 35-36.

chiola e si corrode ogni pietra da secoli. Anche le pietre squadrate, tirate su dall'uomo, le case grezze, le chiese destinate alla misura del dolore e della speranza, seccano e cadono nel silenzio. Avara è l'acqua a scendere anche dal cielo, gli animali battono con gli zoccoli un tempo che ha invisibili mutamenti [...] È terra di veleni animali e vegetali. Qui cresce nella calura il ragno della follia e dell'assenza, si insinua nel sangue di corpi delicati che conoscono solo il lavoro arido della terra, distruttore della minima pace del giorno. Qui cresce tra le spighe del grano e le foglie del tabacco la superstizione, il terrore, l'ansia di una stregoneria possibile, domestica. I geni pagani della casa sembrano resistere ad una profonda metamorfosi tentata da una civiltà durante millenni³¹.

Infine, nel 1963 è Mario Luzi con la poesia *Presso il Bisenzio*, che apre il piccolo volume *Nel magma*, a reimpiegare l'immagine del ragno in una dimensione ancora più significativa e ampia, perché lontana, o meglio del tutto estranea, dalla realtà pugliese e metafora del magma del mondo contemporaneo al quale lo scrittore può solo rispondere con la luce flebile della parola. Con tratti evidentemente autobiografici, in una campagna toscana inghiottita dal silenzio, dal freddo e dalla nebbia, Luzi descrive l'incontro con alcuni protagonisti della Resistenza che lo accusano di non aver partecipato alla lotta di Liberazione. E il più giovane di loro lo invita a guardare «il mondo com'è divenuto», a non pensare a un «presente eterno» ma piuttosto a confrontarsi con un «tempo» che non conosce «profondità» e «ardimento» e che si nutre solo delle parole ripetitive e dei gesti incomprensibili di una «moltitudine morsa dalla tarantola della vita»:

Ma uno d'essi, il più giovane, mi pare, e il più malcerto,
si fa da un lato, s'attarda sul ciglio erboso ad aspettarmi
mentre seguio lento loro inghiottiti nella nebbia. A un passo

³¹ G. MINGOZZI, *La taranta. Il primo documentario filmato sul tarantismo. Commento di S. Quasimodo. Testo di E. De Martino. Prefazione di G. Russo*, Kuru-muny, Calimera 2009, pp. 51 ss.

ormai, ma senza ch'io mi fermi, ci guardiamo,
poi abbassando gli occhi lui ha un sorriso da inferno.
«O Mario» dice e mi si mette al fianco
per quella strada che non è una strada
ma una traccia tortuosa che si perde nel fango
«guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi
e accordi le sfere d'orologio della mente
sul moto dei pianeti per un presente eterno
che non è il nostro, che non è qui né ora,
volgiti e guarda il mondo com'è divenuto,
poni mente a che cosa questo tempo ti richiede,
non la profondità, né l'ardimento,
ma la ripetizione di parole,
la mimesi senza perché né come
dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine
morsa dalla tarantola della vita, e basta.
Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze,
e non senti che è troppo. Troppo, intendo,
per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni,
giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua man-
canza umiliante»³².

³² M. LUZI, *Nel magma*, in M. LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con saggio introduttivo di S. Verdino, Mondadori, Milano 1998, p. 318.

Vincenzo Bianco

VINCENZO AMPOLO EPIGRAMMISTA:
LE *MACCHIETTE* E UN INEDITO

1. *Genesi e natura di una raccolta*

Quello che intercorse fra il 1871 e il 1891 rappresentò per il salentino Vincenzo Ampolo un lungo e creativo ventennio. Un vero filo ad alta tensione sospeso fra il trepidante ritorno nella natia Surbo, quando dovette un po' a malincuore accommiatarsi da Napoli e dagli studi universitari, e l'apogeo della sua avventura letteraria, coronato dalla pubblicazione, a breve distanza, delle sillogi maggiori: *Macchiette* e *Sogni e tramonti*. Ciononostante, sull'attesa mietitura si era già stagliata l'ombra amara di un evento tragico: la prematura dipartita della sorella Lucia nel dicembre del 1890. Il presente contributo si concentrerà sulla prima raccolta, mediante una breve indagine finalizzata a ricostruirne genesi e anatomia, tenendo conto delle insidie dovute alla carenza di documenti e alla diaspora degli autografi, al fine di collocare questo libro atipico

all'interno del proprio mosaico architetturale. La sezione ad oggi più nota delle *Macchiette* corrisponde al IV libro, essendo l'unica accolta da Donato Valli nella curatela *Ampolo Nutricati Rubichi* (1980)¹, che rimane l'edizione più recente delle opere del nostro. Gli altri sette libri (non più riproposti), degli otto di cui consta la raccolta, si possono leggere solo nella *princeps* del 1891 stampata dalla Tipografia editrice Salentina dei Fratelli Spacciante: un volumetto di pregevole fattura dedicato dal poeta allo zio materno Luigi Messa (1825-1890), sacerdote mazziniano e adepto della Giovine Italia che bandiva dal fastigio del suo pulpito i propri ideali di libertà, sfidando il potere borbonico e senza sottrarsi a tribunali e galere. Ampolo ebbe in lui e nella sua sterminata cultura il primo maestro, il pedagogo generoso che aveva ingaggiato una strenua lotta contro l'ignoranza dei giovani, vera anticamera del servaggio. L'esergo della dedica evoca «titaniche lotte»², alludendo da un lato alle battaglie politico-letterarie del poeta, dall'altro, per rifrazione, alle traversie dell'illustre dedicatario, che era stato «cospiratore indomito»³. In verità, il presunto titanismo di Ampolo, benché ambisse a scuotere i massimi sistemi, si risolveva in fulminee quanto sterili bordate, che bersagliavano politici locali e membri del clero o dall'operato controverso o perché accusati di incoerenza etica. Di rado gli strali

¹ Il volume, facente parte della collana «Biblioteca Salentina di Cultura», diretta da Mario Marti per i tipi dell'editore leccese Milella, comprende nello spazio riservato ad Ampolo, oltre al IV libro delle *Macchiette*, la raccolta integrale *Sogni e tramonti e La torre dei Caldei* (1904), involuto testamento di un poeta stanco e disilluso.

² V. AMPOLO, *Macchiette*, Tip. ed. Salentina dei F.lli Spacciante, Lecce 1891, p. 1.

³ La *nuncupatio* delle *Macchiette* precede di poco l'epigrafe fatta incidere da Ampolo (quasi certamente vergata di suo pugno) sulla lastra marmorea *ad memoriam* per l'eroico zio. La cerimonia di scoprimento si tenne nel 1892. La lastra è tuttora visibile nella piazza principale di Surbo e recita così: «Al sacerdote Luigi Messa / Cittadino integro / Cospiratore indomito / Educatore infaticabile / Il Municipio / MDCCCXCII». Zio e nipote ricoprirono ambedue la carica di sindaco del loro Comune.

del poeta valicavano l'orizzonte provinciale, anzi il lavorio eristico di infiniti confronti dialettici sulle grandi questioni postunitarie ne ottundeva le punte, e così il nebuloso spirito polemico si dissolveva spesso nella *boutade* arguta e raffinata da vignetta umoristica, senza mai pervenire a ipotesi di soluzioni plausibili. La poesia di Ampolo, quando affronta temi politici, sociali o morali, è il correlativo estetico di un profilo laico e progressista, orientato verso un'opposizione di Sinistra ma di fatto ispirato da una latente coscienza conservatrice, devota ai dogmi risorgimentali e inclusiva del pensiero di Mazzini, purgato s'intende dalle spinte eversive. Si tratta di un ibridismo borghese peculiare dell'*intelligenza* salentina di fine Ottocento, che in Ampolo si esplicava in chimeriche figurazioni, nello stigma dissacratorio e, ancor più, nell'idillio avulso dal reale, talvolta consolatorio, sovente libresco, ma sempre disserrato come rifugio allettante da una serie discreta di chiavi e di registri lirici. Dovendo focalizzare lo sguardo su una sola raccolta, è d'uopo circoscrivere il fondale storico e ideologico in rapporto ai temi e ai filoni poetici in essa contemplati, sicché la prima impressione che affiora sfogliando il *lepidum libellum* di Ampolo ci consente già di enucleare molte di quelle primizie in un vero arsenale, cui il poeta poteva attingere per guerreggiare con le armi a lui congeniali negli agoni dei periodici, a partire dal famoso «Don Ortensio», il settimanale umoristico leccese diretto da Nicolò Foscarini. Ampolo vi collaborò a cavallo fra il 1884 e il 1885, congedandosi con un necrologio e un epitaffio immaginari vergati di suo pugno: «Come stornello / da leggiadra fanciulla cantato / volò a Dio / l'anima podagrosa di Vincenzo Ampolo / sindaco e poeta // I farmacisti surbiensi / e Ciccio Lo Re / questo monumento di cortecce di china / gli eressero»⁴. In questo scherzo apotropaico

⁴ «Don Ortensio», I, 48, 19 aprile 1885, p. 4. Il riferimento corporativo del poeta ai farmacisti di Surbo si giustifica in quanto figlio d'arte: il padre Giovan Battista esercitava quella professione. La menzione di Francesco (Ciccio) Lo Re è sapidamente ironica e allude all'*auctoritas* da questi rappresentata nel novero dei medici, poiché ricopriva la carica di presidente della facoltà medica presso l'Ospedale civile di Lecce.

è lecito riscontrare il tono caustico e irriverente, non assoluto ma predominante, che percorre le *Macchiette*. La *varietas* espressiva e tonale della raccolta si innesta con effetto costante di sorpresa su un impianto generale che enfatizza l'ossimoro forma-contenuto. Infatti, all'omogeneità ritmica dei 276 sonetti settenari si contrappone un composito ventaglio di argomenti che funge da criterio distributivo dei singoli testi negli otto libri della silloge. Ampolo realizza un'agile *summa* enciclopedica dei filoni più rappresentativi della poesia ottocentesca, in un plateale trionfo dell'elettismo lirico sulla scia di Giovanni Prati. Da qui, come ha rilevato Donato Valli, si impone «un Ampolo classico, bizantino, civile, patriottico, giambico, sentimentale, familiare, bardo ecc...»⁵. Per ciò che attiene allo spettro temporale, svariati elementi intratestuali ci autorizzano a considerare un'ampia parabola situata fra la metà degli anni Sessanta (quando Ampolo si trasferì a Napoli per gli studi) e la fine degli anni Ottanta (alla vigilia della stampa del volumetto). Sicuramente, il tratto più originale, per non dire eccentrico, della raccolta di Ampolo risiede nell'opzione canonica per il sonetto minore (in settenari piani). Per il poeta surbino sarebbe inverosimile ipotizzare (salvo una prodigiosa reinvenzione di manoscritti, di minute o di abbozzi) una fase di insistito e fervido sperimentalismo, anzi la *reductio ad unum*, che si compie a livello metrico, distanzia la ricerca formale di Ampolo da Lorenzo Stecchetti, uno dei suoi modelli principali. Quest'ultimo aveva saggiato ulteriori varianti del metro del Notaro, dal momento che si era cimentato, dopo le sporadiche incursioni del sonetto minore che si leggono in *Postuma* (1877) e in *Polemica* (1878), con il sonetto minimo (in quinari) affiancato da soluzioni inconsuete in ottonari e novenari. Queste "novità" estreme non sono recepite da Ampolo per ragioni di ordine cronologico, poiché fanno capolino all'interno della sezione *Adjecta*, che fu (come suggerisce l'aggettivo sostantivato latino) aggiunta dal forlivese all'edizione zanichelliana del 1903 de *Le Rime*. Non passano inosservate ma restano pur sempre

⁵ D. VALLI, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Milella, Lecce 1985, p. 48.

minoritarie rispetto al predominio del sonetto tradizionale e, per di più, collocabili dopo il 1897, quando Stecchetti affidò ai torchi le *Rime di Argìa Sbolensfi*, che non contenevano altre alternative al sonetto classico (vige la classificazione proposta da Antonio da Tempo nella *Summa*) se non il sonetto settenario. Era un metro già presente nella letteratura delle origini, tuttavia, a sentire Spongano, «i trattatisti del '500 lo riprovarono come scarso di vaghezza e di leggiadria»⁶. L'esempio di Stecchetti venne osservato con scrupolo da Ampolo, tanto da riprodurne gli accidenti minimi, come la tendenza ad associare i sonetti in dittici. Più tardi alcuni sonetti minori stecchettiani intrisi di mestizia e grigiore autunnale (si pensi al cupo ritorno in classe degli studenti in *Novembre*)⁷ non lasceranno certo indifferente l'animo crepuscolare di Sergio Corazzini, che adotterà quella tipologia di sonetto nell'*introibo* di *Dolcezze* (1904)⁸ e in alcune prove disseminate sui periodici (poi in *Poesie sparse*), spingendo il proprio sperimentalismo formale, benché volitivo, verso quella «netta discesa culturale»⁹ di cui avrebbe parlato Contini.

Il sonetto settenario, peraltro, si segnala al centro di un'operazione letteraria di ricodificazione e, nel contempo, protesa al rilancio di un genere di antichissima tradizione, ma dall'alterna fortuna, come l'epigramma. Lo aveva già intuito Valli in un contributo imprescindibile per chi si accosta alla poesia del surbino, dove rintracciava «una certa dimensione epigrammatica dell'arte dell'Ampolo»¹⁰, presto affiancata e sussunta da creazioni di più ampio respiro, da poemi storici o satirici, da liriche articolate in cosmiche speculazioni. Era stato Stecchetti a definire un suo dittico di sonetti, intitolato

⁶ R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1974, p. 58.

⁷ L. STECCHETTI, *Le rime*, Zanichelli, Bologna 1903, p. 422.

⁸ Si allude al sonetto intitolato *Il mio cuore*. Cfr. S. CORAZZINI, *Poesie edite e inedite*, a cura di S. Jacomuzzi, Einaudi, Torino, 1968, p. 39.

⁹ G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, a cura di C. Segre, Rizzoli, Milano 2012, p. 744.

¹⁰ D. VALLI, *Notizia di Vincenzo Ampolo* in *Studi in onore di Mario Marti*, II, Congedo, Galatina 1981, pp. 168-169.

to *Ciarle*, «epigrammi a coppia»¹¹: una fittizia autocritica, in cui la coscienza lo ammoniva quasi fosse il suo lettore abituale. Ampolo andò ben oltre, poiché tentò di associare all'epigramma un metro che ne rappresentasse la più recente vocazione bozzettistica, attivando una *reductio ad unum* finalizzata a superare l'esasperata polimetria che aveva connotato quella forma espressiva fino all'Ottocento. In realtà, l'antesignano di questa graduale «sonettizzazione dell'epigramma»¹² era stato Vittorio Alfieri. Nel *Misogallo*, infatti, per quanto concerne la poesia epigrammatica, allora latitante nel panorama letterario italiano, egli non esitò ad aprire un ulteriore fronte antifrancese, risoluto a comprovare che la lingua toscana aveva «denti, ed ugne, e saette, e feroce brevità»¹³. Così, Alfieri contrapponeva agli apprezzati epigrammi dei vari Racine, Boileau e Voltaire, prove di vigoroso impegno nel solco della storia e, in quanto tali, estranee alla consueta declinazione nugale. Dal punto di vista metrico, due sono i sentieri da lui tracciati. Il primo, pur movimentato per varietà di lunghezza e polimetria, in sostanza non si emancipava dal predominio di endecasillabi e settenari alternati, ed ebbe tra i suoi interpreti più assidui Filippo Pananti e Luigi Carrer. Al contrario, il secondo deviava dalla tradizione bernesca dei sonetti caudati o delle sonettesse, anticipando l'atteso *fulmen in clausola* nella seconda terzina, con rimodulazioni schematiche all'insegna di una simmetria classica e lineare. Esponenti di rilievo di questa diffusa tendenza furono Gioacchino Belli (con i cromatismi vivaci del romanesco) e Giuseppe Giusti. Fu soprattutto il poeta toscano a stimolare l'*aemulatio* di Stecchetti e, in seguito, di Ampolo, constatando che alcuni dei suoi mordaci *Sonetti* spesso si focalizzano, con la *renovatio* brillante del registro satirico, sulla fisiologia di specifici tipi umani e sociali, collocandosi al confine di un macchiettismo elegante e misurato. Ed ecco il pedante, l'arruffapo-

¹¹ L. STECCHETTI, *Le rime*, cit., p. 358.

¹² M. NAVONE, *Introduzione* a V. ALFIERI, *Il Misogallo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016, p. XXX.

¹³ V. ALFIERI, *Vita*, IV, 11, a cura di G. Dossena, Einaudi, Torino 1967, 210.

poli, la donna infedele, lo scettico ma anche figure storiche in grado di simboleggiare un'intera categoria: l'abate Avesani per i letterati gesuiti e gli esegeti tronfi della loro erudizione o il duca Pelagruè per i nobili blasonati e dal cervello ottuso, per giungere a San Giuseppe, sbizzato come ambiguo custode della verginità di Maria. I sonetti sono arricchiti da un'appendice di dieci epigrammi, per lo più in distici e quartine: traccia eloquente del residuo semenzaio di un genere al culmine della muta. Nel sonetto si annullava l'amorfismo metrico. In Ampolo, in modo più risoluto, la scelta della variante settenaria non poteva che esaltare la vivacità ritmica delle segmentazioni, delle rime, di una prosodia saltellante e ironica, vibrante negli squarci sottratti alla vita del tempo o ritagliati dal copioso giornale umoristico delle anomalie sociali. Quadretti che si animano nei pochi secondi di lettura, liberando tutta la loro carica demistificatoria. Sull'impiego del sonetto settenario si potrebbe aggiungere altro, ma non è questa la sede. Occorre, semmai, riportare qualche utilizzo atipico, se non addirittura stravagante, alle soglie del Novecento, quando Giuseppe Aurelio Costanzo, poeta per nulla estraneo al realismo polemico e giambico di Stecchetti, realizzò nel *Dante* (1903) un'intero poema in ben 312 sonetti settenari con l'intento di fare giustizia di alcune persistenze topiche che travisavano il profilo ideologico del Sommo. L'esito dell'impresa fu pregiudicato dalle scelte formali, troppo compromesse con la satira e l'epigramma, al di là di qualche remota suggestione esercitata da *Lacerba* di Cecco d'Ascoli. In ogni caso il poema fu stroncato da Croce come «una mostruosità»¹⁴. Ampolo, dal canto suo, necessitava di un metro semplice, asciutto e tale da assolvere una funzione meramente ancillare rispetto al nucleo vitale del componimento: spesso la *narratio* di eventi e circostanze della cronaca politica, sociale e culturale o la *descriptio* paradossale e grottesca di figure deformate, con arte sottile, alla stregua di maschere da atellana. In veste moderna corrisponderebbero a macchiette da varietà,

¹⁴ B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, I, Laterza, Bari 1947, p. 238.

e qui non vanno trascurati i probabili influssi dell'ambiente partenopeo respirato e vissuto dal poeta. Ne deriva, in conclusione, un congegno di modeste dimensioni ma dalla sapiente tornitura, in funzione dell'inatteso ribaltamento finale (l'ἄπροσδόκητον). Laddove, invece, i sonetti fungono da supporto per la rappresentazione di motivi idilliaci o paesaggistici, la *brevitas* così come la rapidità delle pennellate li rendono simili a graziose miniature, talvolta però ai limiti del *kitsch*. La macchietta intesa come esasperazione in chiave caricaturale di peculiarità ascrivibili a figurine della società coeva, con esiti di appiattimento psicologico, aveva nella cultura meridionale il suo corrispettivo nel genere del «bozzetto». Esso annoverava opere di argomento eterogeneo: dai *Bozzetti* pittorici di Stanislao Sidoti (1881) alla nota periegesi salentina dei *Bozzetti di viaggio* di Cosimo De Giorgi (1882), libro forse sminuito proprio dalla scelta del titolo! Rispetto alla macchietta, il bozzetto tendeva alla simbiosi fra l'ambiente e i personaggi rappresentati (si pensi a *Nedda* di Verga); un filo robusto ne collegava il vitalismo iconografico alla pubblicistica e al verismo di matrice scapigliata. In Ampolo non è dato distinguere la macchietta dal bozzetto, se non sul piano dei contenuti. Satira dissacrante nel primo caso, gusto pittoresco e ritrattistico nel secondo. Le radici di entrambi affondavano nell'*humus* secolare dell'epigramma e, a voler tentare un'archeologia, discendevano rispettivamente dalle due "scuole" che il filologo tedesco Richard Reitzenstein avrebbe individuato pochi anni dopo¹⁵: la ionico-alessandrina e la dorico-peloponnesiaca. La prima ebbe in Callimaco il suo sommo esponente e fu contraddistinta dalla versatilità dell'epigramma nel flettersi ora nel registro lirico ora in blande tonalità elegiache, frequentemente in direzione scommatica, puntando vizi e manie di singoli personaggi o di intere categorie. La macchietta era l'ultima erede di questa lunga genealogia. Più antica era, invece, la "scuola" dorica, artefice dell'evoluzione in sen-

¹⁵ Conserva una grande fortuna critica la classificazione dell'epigrammatica greca contenuta in R. REITZENSTEIN, *Epigramm und Skolion*, Olms, Hildesheim, 1893 (ed. 1970).

so bozzettistico e realistico della primitiva funzione epigrafica dell'epigramma, a partire da un lavoro di cesello e di rimodulazione del formulario, ormai stantio. Ne scaturirono finissimi quadretti in cui campeggiava una dimessa umanità formata da campagnoli, pescatori e cortigiane. Una stravaganza del caso volle che il rappresentante più insigne del filone fosse il poeta Leonida di Taranto (IV sec. a. C.), tanto da poter quasi asserire che il bozzetto sia nato sulla sponda ionica della terra salentina, affondandovi le radici come una pianta millenaria. Nelle *Macchiette* sfocia una tradizione longeva che Ampolo interpreta con originalità attraverso la confluenza di molteplici canali, nonché la costante della *varietas*, in virtù della quale si instaura un'implicita corrispondenza tra la ποικιλία alessandrina e l'eclittismo recepito dalla lezione pratiana. Non pochi indizi ci portano, infine, a ritenere che Ampolo abbia ideato la struttura embrionale e le geometrie interne della raccolta a contatto con lo stimolante dinamismo dei redattori del «Gazzettino letterario di Lecce», periodico letterario stampato rapsodicamente tra il 1878 e il 1880. Pur figurando tra i collaboratori del giornale, dallo spoglio non sono affiorati testi recanti la firma di Ampolo, nondimeno quell'apprendistato incise notevolmente su di lui. Lo si evince dalla seguente testimonianza di Nicola Bernardini sulle attività del foglio: «Domenico Ciampoli vi pubblicò tanti bozzetti che potette riunire poscia in un volume [...] Lo stesso Sidoti fece delle novelline sue un altro volumetto, che ebbe giudizi lusinghieri dal *Fanfulla della Domenica*»¹⁶. Sidoti era anche amministratore del giornale. Nel 1881, quando le pubblicazioni erano cessate da un anno, vide la luce il suddetto volume di Ciampoli, intitolato *Trecce nere*: una vera discesa agli inferi dell'Abruzzo primordiale, dove passioni e istinti viscerali assecondano un fato ineluttabile, secondo la poetica verista. Bozzetti che escono quasi simultaneamente a *I Malavoglia* e precedendo di un anno l'esordio in prosa di D'Annunzio. A ogni modo è superfluo rammentare che i bozzetti abruzzesi

¹⁶ N. BERNARDINI, *Giornali e giornalisti leccesi*, Ed. L. Lazzaretti e Figli, Lecce 1886, p. 233.

di *Terra Vergine*, al netto delle allucinate ambientazioni naturali, si distanziano dal verismo per la sensualità, il linguaggio e l'assenza di straniamento. Gli esempi di Sidoti e di Ciampoli, oculatamente solerti a raccogliere i loro pezzi affidati alla carta stampata, erano stati preceduti di pochissimo (nel 1880) da un titolo che si direbbe "decisivo" per Ampolo: le *Macchiette* di Carlo Collodi. Lo scrittore toscano, che avrebbe tre anni dopo donato alla letteratura mondiale *Le avventure di Pinocchio*, vi raccolse una serie di bozzetti già apparsi su alcuni giornali a cui aveva collaborato: *in primis* l'«Almanacco del Fanfulla». La genesi del libro, illustrata dall'autore nella succinta premessa, non sarebbe stata granché differente da quella dell'omonima opera ampoliana:

Erano un centinaio di foglietti, tutti sparpagliati qua e là, come se il vento ci si fosse baloccato. Un bel giorno, tanto per star lì colle mani in mano, mi saltò l'estro di raccogliarli, di numerarli e di cucirli insieme. Quando li ebbi cuciti, m'accorsi che avevo fatto un libro¹⁷.

La sintonia naturale di Collodi con il genere della macchietta avrebbe trovato ulteriore conferma un anno dopo negli scampoli di *Occhi e nasi*, dove acquista preponderanza il modello di Sterne in virtù delle divagazioni che inframezzano il tessuto descrittivo, del ricorso alla parodia e all'epigramma, dell'ampia tastiera espressiva e, soprattutto, della tecnica del *découpage* di figurine o di scorci tratti da quadri d'insieme, finalizzata a dissigliare gli artifici diegetici. Collodi aveva disseminato le sue facete fisiologie (cruciale l'archetipo di Balzac) in svariate testate umoristiche (dal 1848 con assidua sistematicità) e sotto altrettanto svariati pseudonimi, schernendo i vacui pregiudizi e i primipili della reazione ostile all'Unità. Basti ricordare «Lo Scaramuccia» (fondato da Collodi nel '53), eponimo di una delle firme del Lorenzini, che si ispirava alla secentesca maschera

¹⁷ C. COLLODI, *Macchiette in Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 1995, p. 5.

francese di *Scaramouche*, la variante di Capitan Fracassa interpretata dall'attore Tiberio Fiorilli, a sua volta eroe protagonista di un'opera buffa di Luigi Ricci¹⁸. La variante poetica delle fisiologie in area toscana erano gli *Scherzi* di Giusti, che incisero assai profondamente nelle dinamiche creative di Ampolo, mentre non sarebbe peregrino ipotizzare, per ragioni di affinità fra generi, un discreto impatto, sulla scelta definitiva da parte di Ampolo, del titolo di una *plaquette* di versi, uscita nel 1890 a Napoli dai torchi di Morano. Si tratta di *Epigrammi e macchiette*, binomio che è quasi la sintesi dell'evoluzione formale fin qui delineata; l'autore (di cui sappiamo poco) era Ciro Monterena (anagramma di Enrico Morante), che si cimentò altresì nella traduzione di Marziale. Ampolo raccolse le sue *Macchiette* in volume l'anno successivo, al termine di un *iter* poetico simile a quello compiuto da Collodi nella prosa. Frattanto, i sonetti settenari crescevano di numero e la loro *brevitas* costituiva un requisito ideale per gli spazi limitati dei fogli umoristici del capoluogo salentino. Certo non scarseggiavano le occasioni offerte dalla claudicante politica del periodo postunitario, angustiata dall'ampia forbice tra i maneggi del parlamentarismo e le esigenze del paese reale. Gli epigrammi-sonetto, trasponendo l'evento del giorno in una sorta di vignetta satirica, qualora non fosse stata disponibile l'allogazione in un periodico, venivano depositati nel cassetto. Identico criterio per i testi idilliaci, lirici, elegiaci o storicamente evocativi.

2. *Una struttura in fieri tra eclettismo e satira*

Dopo la breve parentesi del «Gazzettino», il radicalismo di sinistra e l'anticlericalismo professati da Ampolo, malgrado le intrinseche contraddizioni tra pensiero e prassi, si assicurarono nell'ampio circuito della pubblicistica leccese di stampo umoristico tribune

¹⁸ L'opera in due atti, intitolata *Un'avventura di Scaramuccia*, su libretto di Felice Romani, ebbe la sua prima al Teatro alla Scala l'8 marzo 1834. Il mito sarebbe stato rivisitato nel 1921 in un romanzo "cappa e spada" di Rafael Sabatini.

accreditate da cui rovesciare il loro diluvio di fuoco contro l'ipocrisia, il perbenismo e la mentalità retriva del clero, senza trascurarne il folto seguito di paolotti. Nel biennio 1884-85 la collaborazione con il «Don Ortensio» prefigurò la struttura composita delle *Macchiette*, in quanto il numero, pur esiguo, di sonetti minori apparsi in quella sede forniva un campionario esauriente dei nuclei tematici facenti capo agli otto libri della silloge. Nell'offrire un saggio della corona di trecidi sonetti composti durante una probabile visita a Pompei (non documentata), Ampolo si abbandona al manierismo elegiaco, meditando sulla caducità di glorie e imperi. Difficile riconoscervi un qualche barlume della densità speculativa del Leopardi de *La ginestra*:

Alta mi sento in core
solitudine anch'io:
 ove un giorno l'amore,
 oggi regna l'oblio¹⁹.

Altrove gareggia con Stecchetti e gli scapigliati vicini al realismo *maudit*, in ordine alla negazione meccanicistica dell'immortalità dell'anima. Così, in *Risurrezione*, si assiste a una catena perenne che inietta linfe vergini dai corpi mineralizzati di un cimitero agli alberi che ombreggiano i sepolcri:

Dal putridume sale
la linfa immacolata
*della vita immortale*²⁰:

La dissacrazione talvolta si spinge fino alla parodia forzatamente blasfema, sulla scia di *Les litanies de Satan*, incluse da Baudelaire nella sezione *Révolution* di *Les Fleurs du mal*. È ciò che si manifesta

¹⁹ V. AMPOLO, *Macchiette*, cit., p. 37.

²⁰ Ivi, p. 85.

in *Sursum corda*, incipitario del libro VI, dove paganizza il culto mariano radicato nella sua Surbo:

*In alto, in alto il core!
Bionda fata gentile
che vivi nel tepore
dei zeffiri d'aprile²¹,*

Da spettatore indignato della storia contemporanea, non risparmia giambi acuminati verso una delle pagine più nere della “questione romana”: lo scontro di *Villa Glori* del 1867 e l’olocausto dei fratelli Cairoli. La tragica impresa dei Settanta aveva scatenato l’artiglieria antipapalina di Carducci nelle strofe tetrastiche *In morte di Giovanni Cairoli*, apparse nell’edizione Barbera delle *Poesie* (1871). È verosimile che Ampolo abbia composto il suo sonetto qualche anno dopo, sottraendolo alla naftalina nel novembre del 1884, quando papa Leone XIII, in concomitanza con la Conferenza di Berlino, che stava riscrivendo le regole del colonialismo in Africa, emanò la Lettera apostolica *Materna Ecclesiae Caritas*, per recuperare quel continente al Vangelo attraverso una vigorosa controffensiva missionaria. Il poeta stigmatizza con immutata veemenza

*del Nazareno antico
i turpi successori²².*

Le *macchiette* apparse sul «Don Ortensio» bastano da sole a farci intravedere la cifra satirica di Giusti, quella polemico-giambica di Carducci, il realismo di Stecchetti e il predetto eclettismo di Prati, che informano e movimentano il *libellum* dall’interno. Caratteristiche di un’identità letteraria che si amplificheranno con l’ingresso di Ampolo nella redazione de «Il Pungiglione» nell’estate del 1885. Avvenne in quel contesto irriverente verso le istituzioni ufficiali che

²¹ Ivi, p. 211.

²² Ivi, p. 168.

Ampolo, indossando la maschera del *Caporale Obrus* (Surbo letto al contrario), plasmò per la stampa umoristica salentina il corrispettivo dello *Scaramuccia* collodiano citato in precedenza. L'ironia sterniana, il disinganno come motore di una satira dai toni marcatamente vituperosi e sferzanti, che si risolvevano nello sberleffo dimentico di qualsivoglia ripercussione, trovavano fortunosi ripari nell'uso di pseudonimi, che procuravano alle firme del periodico leccese una parvenza di libertà espressiva. Nell'affermare la necessità di una ristampa integrale delle *Macchiette*, sebbene il naufragio delle carte e la cronica penuria di notizie sul poeta surbino (senza trascurare il *sine data* dei testi) pregiudichino non poco l'allestimento di un commento, ci limitiamo a segnalare come questa vena tagliente e mordace, protesa a mettere alla berlina la politica nazionale, la Chiesa e le frivolezze del mondo borghese, occupi almeno metà della raccolta (libri II, IV, V, VII). Di questa macrosezione satirica, merita una specifica menzione il libro V, dove in una lunga teoria di vignette guareschiane e forattiniane *ante litteram*, Ampolo schizza causticamente le schermaglie fra i candidati di una campagna elettorale oppure presta la sua voce al ciangottio del cliente con il notevole, tra istanze volgari e abbacinanti promesse, tra ammiccamenti e scappellate. Ecco la prima quartina di *Argomenti elettorali*:

- «Lei che vuole?» – «Per Bacco,
un impiego.» – «Concesso.
E lei?» – «Voglio lo stesso.» –
- «Glielo mando per pacco»²³.
-

Le *Macchiette* non si possono, però, ridurre alla salacità finale del sonetto-bozzetto. Ampolo nei sonetti del libro I traspone altrettante cartoline litografate che ritraggono scorci, ruderi e monumenti dell'antica Roma e di Pompei, arieggiando un tenue classicismo

²³ Ivi, p. 140.

riconducibile ai poeti della “Scuola romana” e al depositario delle loro memorie, che fu Domenico Gnoli. Ci sono indizi convincenti per ritenere che Ampolo abbia descritto quei luoghi non dalla propria scrivania ma dal vero, visitandoli:

*Per viottoli scuri,
grassi d’umido nero,
i passi mal securi
spinsi nel cimitero*²⁴.

Il ricorso alla prima persona nel rievocare la visita alle catacombe di *San Callisto* rafforza l’ipotesi che Ampolo si fosse fatto in parte coinvolgere dallo spirito odeporico dello zio Luigi Messa e, ancor più, dalla fama crescente nella sfera politico-intellettuale liberale e progressista, promossa nell’area meridionale da Francesco De Sanctis, delle opere monumentali dello storico e periegeta prussiano Ferdinand Gregorovius. Nell’ultimo volume dei suoi *Wanderjahre in Italien* (1856-77) questi aveva descritto con pittoresca erudizione i luoghi di Puglia, definendo Lecce «la Firenze dell’epoca del barocco»²⁵, non senza trascurare la vita intellettuale della provincia. Ampolo, a differenza delle *Passeggiate romane* e dei *Diari romani*, le cui versioni italiane sarebbero apparse ben oltre il 1891 (anno di pubblicazione delle *Macchiette*), aveva certamente apprezzato i *Reisebilder* di Gregorovius *Nelle Puglie* tradotti da Raffaele Mariano, allievo a Napoli di Augusto Vera, che forse il nostro ebbe modo di conoscere e frequentare negli anni Sessanta. Eppure Gregorovius non sembra convincere Ampolo quale autore della *Storia della città di Roma nel Medioevo*, i cui primi volumi in traduzione cominciarono a circolare nel 1872. Siamo all’indomani della Breccia di Porta Pia, ma lo storico, agli occhi del poeta, nonostante le accuse al Papato di fanatismo e le precedenti fosche divinazioni circa il potere temporale della Chiesa romana, appariva come una figura eteroclita di topo

²⁴ Ivi, p. 12.

²⁵ F. GREGOROVIVS, *Nelle Puglie*, La Terrazza, Pianoro 1975, p. 358.

d'archivio e di archeologo pedante, attraverso il filtro desanctisiano²⁶. Poi, gli rivolgeva questo invito:

*Talpa di vecchi annali,
esci dai laberinti
cupi de' nostri estinti,
ed inforca gli occhiali*²⁷.

La quartina citata apre il primo di un trittico di sonetti dedicati a Gregorovius e composti non prima del '72, poiché risentono delle acri riserve esplose da Carducci, alle celebrazioni per il secondo centenario muratoriano, contro il prussiano, da lui bollato in quanto «storico tedesco di terz'ordine e poeterellino di quarto, il quale si dà l'aria di proteggere l'Italia, per gratitudine forse a quegl'italiani che gli gettan del grande storico in faccia»²⁸. Al pari di Gregorovius, Ampolo si armò di racquino, ma i suoi versi arieggiano una vaga nostalgia di paganesimo tutta carducciana, con inequivocabili omologie di soggetto (come nel sonetto *Le terme di Caracalla*)²⁹.

I sonetti dei libri III e VI costituiscono nel complesso un poema lirico che alterna e sublima in cadenzati giochi combinatori l'anima elegiaca del poeta (che si accentuerà nell'ultimo periodo) con la diffusa vena idilliaca, mai stanca di tinteggiare il paesaggio con il colore dei tormenti dell'io. Non si sottraeva, dunque, nemmeno Ampolo alla fisiologica rimodulazione dei generi poetici nel bacino collettore della lirica, dove sfociava «ogni dimensione del poetabile: la narrazione, il dialogo, la riflessione, l'introspezione sentimentale, la descrizione realistica»³⁰. A questo palpitante coacervo si aggiunge

²⁶ Cfr. F. DE SANCTIS, *La letteratura italiana del secolo XIX – Scuola liberale – Scuola democratica*, A. Morano, Napoli, 1902 p. 57.

²⁷ V. AMPOLO, *Macchiette*, cit., p. 42.

²⁸ G. CARDUCCI, *Bozzetti e scherma*, E.N. XXIII, Zanichelli, Bologna 1937, p. 52.

²⁹ V. AMPOLO, *Macchiette*, cit., p. 36.

³⁰ A. AFRIBO, A. SOLDANI, *La poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 15.

l'*èpos* di matrice italica dell'ottavo e ultimo libro, dove Ampolo plutarcheggia dipanando una luminosa galleria di busti di glorie nazionali: Colombo, Mazzini, Garibaldi. Vi acclude, inoltre, un'esade di sonetti dedicati a Giovanni Prati (mito poetico degli esordi), in occasione della morte nel 1884, apparsi sul «Don Ortensio». La raccolta si chiude, quindi, con il sigillo di Aleardi, il vate minore da cui Ampolo assimila, come precisa Valli, «la tecnica della successione degli incontri con i personaggi della storia, spesso ostentata con quella compiacenza erudita che è propria della lirica provinciale»³¹.

3. *Un inedito "extravagante"*

Non di rado l'internauta, rapito dai suoi vagabondaggi nel *maremagnum* della rete, può imbattersi in qualche relitto proveniente dal naufragio di un archivio o da una collezione di autografi dispersa, i cui pezzi finiscono nella vetrina virtuale di siti di vendita e di aste *online*. A chi scrive è accaduto di recente di rinvenire, e poi di acquistare, l'autografo di un breve testo poetico di Ampolo del tutto inedito. Si tratta di una coppia di quartine di endecasillabi piani a rima alternata, composti forse per l'album (come recita l'intestazione, assai poco "cruscante") di una donna, che non siamo in grado di identificare, dai cui scrigni proverrebbe il prezioso manoscritto. L'eleganza calligrafica del *ductus* e i ghirigori esornativi della firma lasciano trasparire l'intenzione del poeta di intensificare la giocondità dell'omaggio, dal momento che era costume diffuso tra le donne dell'Ottocento tenere un album. Come un segreto *hortulus animae*, esso ospitava versi di intonazione per lo più elegiaca, fiori essiccati, ciocche di capelli; colei che lo custodiva vi trascriveva poesie e aforismi, ma chiedeva spesso agli amici di imprimervi un ricordo. A un poeta non poteva se non "commissionare" un componimento. Si potrebbero citare, a tal riguardo, i passi dell'*Evgenij Onegin* (cap. IV) di Puškin in cui Lènski

³¹ D. VALLI, *Notizia di Vincenzo Ampolo*, cit., p. 178.

si concentra a infioettare di versi e disegni «i volanti fogli d'un album trepido»³²(IV, 27): l'album di Olga. Al di fuori della finzione letteraria, erano più familiari ad Ampolo, per ragioni cronologiche, esempi di alto spessore artistico come la saffica di Carducci *Una rama d'alloro*, inclusa nelle *Rime nuove* dal 1887, ma apparsa per la prima volta nel «Fanfulla della Domenica» del 25 gennaio 1880. Il titolo ne svelava la destinataria: *Una foglia d'alloro (nell'albo della signora Dafne G. N.)*. Già tre anni prima la contessa Gargioli Nazari, moglie di un amico del poeta, aveva ricevuto il testo con un ramo d'alloro colto lungo la via Appia. Era il primo soggiorno romano di Carducci, che ebbe per cicerone tra le vestigia dell'antica Urbe proprio l'affascinante musa. Ai suoi occhi una delle massime incarnazioni dell'"eterno femminino". La breve lirica di Ampolo rispecchia il titolo per vereconda tenuità:

Primula (per album)

*Ho veduta la primula gentile,
fra l'irte braccia della siepe, in fiore.
– Bionda foriera del novello aprile,
"Perché ti schiudi all'ombra del dolore?" –
– "Degli aspri rovi fra l'irto monile
La primula si coglie dell'amore!
Pallida sopra il gambo alto e sottile.
senza gli affanni, la primula muore."*

Il metro è un *hapax* nell'economia dell'opera ampoliana. Soprattutto, la coerenza discorsiva, unita alla perfetta circolarità che leviga e sorregge il colloquio fittizio tra l'io lirico e la *primula vulgaris*, escluderebbe l'ipotesi, apparentemente plausibile, di un sonetto incompiuto, licenziato senza terzine. Il fiore precoce che annuncia la primavera viene ritratto con precisione botanica, quasi pascoliana (il colore dei petali, l'esposizione all'ombra, lo stelo longilineo), ma il

³² A. PUŠKIN, *Evgenij Onegin*, a cura di E. Lo Gatto, A. Mondadori, Milano 1976, p. 101.

fine del poeta non è l'ecfrasi di una qualsiasi cromolitografia di James Sowerby, quanto l'allegoria del primo amore che riserva a un cuore ingenuo e disavvezzo al dolore il tormento pungente della delusione, reso dalla preziosa e rara metafora della ghirlanda di rovi. L'*irto monile* è un'antifrasi originale rispetto al *monile / fresco di fiori azzurri e di vermigli*³³ che in una poesia del 1834, arieggiante l'universo edenico del *Cantico dei cantici*, Alessandro Poerio poneva al collo di una cervetta. Il quesito è retorico, la risposta della primula, pur destinata al poeta, si rifrange sull'album della destinataria, rendendola un'interlocutrice visibile (la primula era il fiore delle fate che rendeva visibile l'invisibile)³⁴: facile immaginarla assai giovane. Il tema dei sospiri e degli affanni quali nutrimenti vitali del cuore, e così la necessità iniziatica dell'educazione sentimentale, o gli ossimori sostanziali al mistero che avvolge la natura dell'amore, sebbene abusati nella tradizione letteraria da Petrarca a Prati, si impongono con lessicale e plastica concretezza nel verso centrale, al limitare della seconda quartina. L'anastrofe e le asperità allitterative prodotte dalle liquide ne rimarcano la funzione di cerniera-diesi rispetto alle due sezioni della poesia, sino a conferire rilievo alle sonorità fievoli e smorzate dell'intera miniatura. Il motivo floreale, con la relativa personificazione, riemerge insistentemente nelle creazioni di Ampolo, *in primis* nella fase esordiale. Risale, infatti, al 1866, quindi al culmine del periodo napoletano, una fantasia di due quartine alternate a una coppia di distici a rima baciata di tema fiabesco-eziologico, intitolata *Rosa e spina*. L'io poetico interroga la rosa (*bella Sultana*) sull'origine delle sue spine:

*A te, che vivi di sogni e di cielo
come di spine si veste lo stelo*³⁵?

³³ A. POERIO, *Poesie*, a cura di N. Coppola, Laterza, Bari 1970, p. 219.

³⁴ *Il fiore delle fate* è il titolo di una favola esotica in versi di argomento amoroso pubblicata da Ampolo sulla «Strenna salentina» nel 1881. I particolari descrittivi rinviano a una primula.

³⁵ Il testo rientra nella silloge *Sogni e tramonti*. Cfr. *Ampolo Nutricati Rubichi*, a cura di D. Valli, Milella, Lecce 1980, p. 92.

Lo spirito aereo, le sfumature dei pensieri, il senso di precarietà e l'ingenuità al cospetto dell'arcano sono tutti indizi dell'apprendistato poetico-sentimentale di un'anima che stava intuendo le negatività della vita, e le traduceva in moduli tardoromantici. Un travaglio diuturno, ricco di stimoli, entro cui si annidava l'ecllettismo più volte rievocato, ma sempre ancorato a moduli ritmici collaudati da una tradizione secolare e illustre.

Srecko Jurisic

L'ULTIMO *PIACERE*.
APPUNTI PER UNA LETTURA IRONICA
DEL PRIMO ROMANZO D'ANNUNZIANO*

1. *L'arcangelo agelasta*

D'Annunzio passa molto spesso per un «agélaste», uno scrittore che non ride, secondo la definizione di Rabelais ovvero un autore «tant abhorrant du propre humain qui est rire»¹, da considerarsi sotto l'influenza di *Heraclitus flens*². Quando poi si accetta la presenza del riso nell'opera dello scrittore pescarese ciò viene fatto precisando che si tratta produzione giornalistica giovanile – d'Annunzio non si curò mai di pubblicarla in volume – e l'intimità dell'epistolario – non destinata al pubblico dei lettori. Se le cose stanno così, è le-

* This article is a result of the project supported by KSPS (Korean Studies Support Service) via Centre for Cross Cultural and Korean Studies.

¹ F. RABELAIS, *Gargantua et Pantagruel*, vol. V, Jouaust, Paris 1877, p. 106.

² Cfr. G. OLIVA, *D'Annunzio e la malinconia*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

cito domandarsi che fine faccia l'ironia del d'Annunzio giornalista nelle fasi successive della sua produzione. Impossibile accontentarsi dell'entropia totale come spiegazione: pur tenendo presente che d'Annunzio era abile nello scindere le varie fasi della propria poetica, era anche solito ricorrere al riuso dei propri testi³ per cui le tracce del riso vi andrebbero comunque cercate. La medesima postura (a)critica riguarda le innumerevoli fonti dannunziane della prima fase: è impossibile che la sua intelligenza prensile non abbia captato e in qualche maniera assorbito l'ironia dei poeti romantici inglesi che allora leggeva, di Baudelaire, Flaubert o persino l'ironia di Huysmans, altro autore creduto serio⁴. Ci sembra pertanto che un sondaggio in tal senso andrebbe fatto limitandolo, vista la sede, all'opera in prosa più matura del primo periodo, *Il piacere*, la scrittura romanzesca più evidentemente risultante dalla messe degli articoli giornalistici.

Il piacere va letto come il discrimine⁵ della prima produzione dannunziana rispetto al resto ed è anche un consuntivo di poetica e questo ne fa un punto d'osservazione privilegiato, un approdo nella

³ Sull'argomento v. E. MARIANO, P. GIBELLINI e E. DE MICHELIS e M. LOMBARDI (a cura di), *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*, in *Quaderni del Vittoriale*, 5-6, 1977; P. GIBELLINI (a cura di), *L'officina di d'Annunzio. Giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzoni (Bergamo, 26 maggio 2012)*, Bergamo, Biblioteca civica "Angelo Mai", 2013.

⁴ Crescente la bibliografia sul riso in Huysmans, ma qui basti: Ch. LLOYD, *Huysmans auteur comique*, in *Huysmans à côté et au-delà: actes du colloque de Cerisy – La – Salle, Vrin, Paris 2001*, pp. 361-378.

⁵ Dice giustamente Oliva: «Il 1889, l'anno del *Piacere*, è in qualche modo una data spartiacque: il romanzo esce a distanza di pochi mesi dal *Mastro Don Gesualdo* di Verga. Ma se quest'ultimo conclude una stagione, l'altro ne inaugura una nuova. Si potrebbe arrivare a dire paradossalmente che Don Gesualdo muore in casa di Andrea Sperelli, visto che il personaggio verghiano finisce i suoi giorni per asfissia più o meno negli ambienti aristocratici che faranno da sfondo al libro dannunziano. Sembra che Verga si fermi dove D'Annunzio comincia e, forse, una delle ragioni per cui Verga si ostina in un indecifrabile silenzio sta proprio nell'evitare il pericolo di diventare D'Annunzio» (G. OLIVA, *La poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992, pp. 20-21).

complessa lettura dell'ironia dannunziana che sembra profilarsi come una curva che dagli articoli di giornale s'insinua nel primo dei 'Romanzi della rosa', una curva non dissimile a quella che di lì a poco sarebbe stata alla base dello stile floreale, dell'*art nouveau* italiano.

D'Annunzio, nello sviluppo della risata ironica, ricopre in Italia un ruolo importante. La sua produzione riprende il filo dell'ironia affievolitosi, in Italia, dopo lo sternismo foscoliano e lo riallaccia aggiornandolo alla linea ironica che dai romantici passa per Baudelaire, Flaubert. Se il percorso continuasse lineare, avremmo in d'Annunzio un ironista al livello di quelli appena menzionati. Ciò non accade, però, e con d'Annunzio il percorso dell'ironia compie una giravolta ideologica restando, fino alla declinazione umoristica pirandelliana, relegata a un ruolo di secondo piano nelle poetiche di fine secolo. D'Annunzio non la spinge fino in fondo rispetto alla temperie coeva, non va verso «la negatività totale e assoluta»⁶ contestata da Hegel a proposito dell'ironia di Schlegel o di Solger, ma compie un'inversione. Lo scrittore abruzzese ambisce piuttosto a porsi al centro della nascente civiltà di consumo, come prodotto, con l'autore come *arbiter* della modernità, soprattutto quella legata al concetto di moda. La piega che d'Annunzio fa prendere alla propria poetica all'altezza del *Piacere* non può contemplare l'ironia perché l'ironia tende ad essere persino più autonoma dell'arte stessa per rappresentare quella «negazione» irriducibile a merce e alla società di consumo a cui l'arte era sempre più legata. Il discorso culturale del moderno comporta un meccanismo sacrificale che consiste nello scegliere tra il ruolo dell'esteta ironico (*à la* Baudelaire o Wilde, per intenderci), perennemente e genuinamente controverso e polemico e quello che D'Annunzio è e vuol essere ovvero il prodotto e produttore della nuova civiltà dei consumi. Si tratta di una scelta d'Annunzio matura durante gli anni dell'apprendistato romano e che si consuma col primo romanzo. D'Annunzio che per gli italiani è per molti versi

⁶ F. SCHLEGEL, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II, a cura di E. Behler con la collaborazione di J.-J. Anstett e H. Eichner, Ferdinand Schöningh-Thomas Verlag, Paderborn-München-Wien-Zürich 1967, p. 369.

veicolo della modernità, il suo volto culturale ed economico non può essere critico nei confronti di quello stesso mondo. *Il piacere* è, da questo punto di vista, il suo ultimo romanzo, l'ultimo in cui non solo usa l'ironia, ma tenta di saggiarne le potenzialità prima di liquidarla quasi del tutto dalla sua poetica. L'ironia dannunziana del *Piacere*, come vedremo, s'inserisce in quel gioco di dissonanze e di assonanze tra l'autore e il personaggio che d'Annunzio abilmente imbastisce e che gli lascia ampio margine di manovra al livello meta letterario. Si tratta della medesima dimensione interstiziale che aveva coltivato da giornalista facendo rimbalzare le proprie opinioni d'acerbo ironista di pseudonimo in pseudonimo. L'intercapedine metaletteraria è lo spazio a cui d'Annunzio destina l'autoironia che gli rimbalzerà indietro di sponda, dall'ironia rivolta all'*alias* sperelliano. Sperelli, ed è l'ennesimo intralazzo di poetica da parte di d'Annunzio, è la maschera della sincerità. Lo è perché, nonostante i paramenti letterari, noi sappiamo che d'Annunzio parte sempre da sé e a sé arriva. Il resto è l'ironia su una sconfitta, su quella Roma che lo ha vinto, come lamenterà in una citatissima lettera a Maffeo Sciarra, proprietario della *Tribuna*, su un mondo che in fondo ha usato e che lo ha usato diventando il «giullare di lusso dell'abborrita borghesia, di cui in fondo diventa un idolo, come tutti i produttori di scandalo, i quali però non rinnegano i principi costitutivi della cultura che mostrano di aborrire»⁷.

2. *L'ultimo romanzo*

Che *Il piacere* (Milano, Treves, 1889) rappresenti il termine *ad quem* della prima produzione dannunziana lo dichiara l'autore stesso nella dedica *A Francesco Paolo Michetti*, premessa al romanzo d'esordio. Il periodo romano, conclusosi pochi mesi avanti, è presentato

⁷ E. GIOANOLA, *Introduzione al Novecento. Simbolismo, decadentismo, avanguardia*, Colonna, Milano 1997, p. 122.

come una fase lontana e chiusa⁸ con lo scrittore che si lascia alle spalle il processo di *Bildung* apprendendo più morigerato: «Il nostro desiderio è men superbo: e il nostro vivere è più primitivo, forse anche più omerico e più eroico se valgono i pasti lungo il risonante mare, degni d' Ajace, che interrompono i digiuni laboriosi»⁹. D'Annunzio, che presto si trasferirà a Napoli, è pronto ad accogliere eroicamente nuove sfide, come, del resto, sempre farà da quel momento in avanti. La distanza che l'autore intende frapporre fra sé e il romanzo che sta dedicando all'amico pittore vorrebbe essere, paradossalmente, anche una distanza di poetica perché leggiamo di «disgusti» derivati dal «doloroso e capzioso artificio dello stile»¹⁰ e si dichiara «convinto che c'è per noi un solo oggetto di studii: la Vita»¹¹. La differenza nella disposizione d'animo rispetto alla materia narrata nel romanzo è tanta e tale da fargli apparire ironica la discrasia:

Sorrido quando penso che questo libro, nel quale io studio, non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplicità e serena pace della tua casa, fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve, mentre insieme con le mie pagine cresceva la cara vita del tuo figliuolo¹².

Cogliendo l'ironia nello iato in questione lo scrittore muove implicitamente anche critica verso quella stessa società in cui si sono mossi lui e Sperelli. La dedica all'amico si muove sulla stessa linea della nota lettera a Emilio Treves in cui d'Annunzio si distanzia

⁸ «Siamo, in verità, assai lontani dal tempo in cui, mentre tu nella Galleria Sclarra eri intento a penetrare i segreti del Vinci e del Tiziano, io ti rivolgevo un saluto di rime sospiranti» (G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, e-meridiani, Milano, Mondadori, 2013, p. 5).

⁹ Ivi, p. 5.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 6.

rispetto a Sperelli e alla sua vicenda definendolo «quella specie di *mostro*»¹³ per le frasi sui morti di Dogali; è un distacco elastico, di comodo. L'ironia dannunziana, questo va precisato, non è assolutamente da intendersi come una critica sociale mossa da un moralista o da un libertino pentito. D'Annunzio rivolge l'ironia verso l'*haute société* romana semplicemente perché non si è lasciata dominare abbastanza in fretta e il moto ironico della sua prosa – prima sulle colonne dei giornali poi nel romanzo – è squisitamente individualista. *Lodi et amo* che la neocapitale d'Italia mostra nei confronti di Andrea Sperelli è analogo a quello che dal novembre 1881 prova d'Annunzio nei confronti dell'Urbe mentre è intento ad aprirsi un varco verso l'alto partendo dalle *causeries* delle redazioni a cui approda al suo arrivo e terminando con l'alta società che frequenta prima come reporter e poi come protagonista con spiccata inclinazione allo scandalo. L'*épater* i soliti *bourgeois*, ovviamente, comporta dei rischi e delle situazioni sgradevoli. Sono proprio quelle su cui ironizza d'Annunzio nel proprio romanzo. L'irta salita che affronta da *parvenu* che vorrebbe bruciare le tappe è rispecchiata benissimo dal menzionato «defatigante duello epistolare»¹⁴ con Treves in cui vediamo lo spavaldo giovane impattare con i suoi interessi contro quelli dell'esperto editore milanese di origini triestine al quale, il 1 dicembre 1894, arriverà a scrivere: «Voi non volete ancora persuadermi che io sono diventato uno scrittore *prezioso*... non solamente nello stile!»¹⁵. L'ansia di farsi conoscere, di primeggiare e di affermarsi che lo accompagna sin dagli anni del Cicognini sarà inevitabilmente gravida di punibili e puniti *faux pas* a cui d'Annunzio risponde

¹³ G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Garzanti, Milano 1999, p. 75, ma anche Ilvano Caliaro, *L'amorosa guerra. Aspetti e momenti del rapporto Gabriele D'Annunzio – Emilio Treves*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001; V. SALIERNO, *D'Annunzio e i suoi editori*, Mursia, Milano 1987.

¹⁴ I. CALIARO, cit., p. 11.

¹⁵ I. CALIARO, cit., p. 11. C.vo nel testo.

contrappuntando il lirismo del romanzo con l'ironia verso quel mondo sfavillante.

L'(auto)ironia di cui l'autore avvolge il personaggio principale appare evidente sin dalla collocazione "pariniana" di Sperelli. Il narratore, il «precettor d'amabil rito» crede di Sperelli che «Egli era, in verità, l'ideal tipo del giovine signore italiano nel XIX secolo»¹⁶ per poi riprendere il concetto più tardi nel romanzo a proposito della vestizione di Sperelli, portata avanti con molta cura, come quella del *Giorno* di Parini:

Vestendosi, aveva una infinità di minute cure della sua persona. Sopra un gran sarcofago romano, trasformato con molto gusto in una tavola per abbigliamento, erano disposti in ordine i fazzoletti di batista, i guanti da ballo, i portafogli, gli astucci delle sigarette, le fiale delle essenze, e cinque o sei gardenie fresche in piccoli vasi di porcellana azzurra¹⁷.

Questo non significa che il discorso ironico di cui d'Annunzio avvolge il proprio personaggio e il proprio romanzo abbia le premesse analoghe di quello di Parini¹⁸ o che è solo una «figura retorica. [...] la somma di una serie di antifrasi»¹⁹. Va detto che «il segno ironico» di Parini è «il massimo segno della [...] dissoluzione»²⁰ dell'ironia classicista e il riso dannunziano a differenza di quello pariniano, non è figlio dell'*ancien régime*, ma ha origine nella *romantic irony*. Il minuscolo *signum* pariniano rivela però una certa volontà di col-

¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 34.

¹⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 67.

¹⁸ Sul riso dell'abate lombardo cfr. almeno F. SPERA, *Ironia e mitologia nel Giorno di Parini*, in G. Barberi Squarotti, M. Guglielminetti (a cura di), *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984; A.M. MUTTERLE, *Osservazioni sullo stile satirico nel Giorno*, in Gennaro Barbarisi, Edoardo Esposito (a cura di), *Interpretazioni e letture del Giorno*, Cisalpino, Milano 1998;

¹⁹ S. ANTONIELLI, *Giuseppe Parini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 141.

²⁰ Ivi, p. 142.

locazione, non è certo un preziosismo vagante, anche perché c'è poca casualità nella parola dannunziana, filigranata. Tuttavia, il riso dannunziano, un riso moderno, è un riso, soprattutto nel *Piacere*, incerto; un riso ironico a cui d'Annunzio dedica passaggi scritti con grazia ma a cui è riluttante.

3. *L'ironia e l'armonia*

Il reticolo dell'ironia dannunziana è, nel *Piacere*, un complesso gioco che lo scrittore ventiseienne gioca quasi contro voglia, ma giocoforza. Rispetto ai meccanismi della società in cui si muove lui e in cui fa muovere lo Sperelli l'atteggiamento vero si cela sempre dietro una posa ironica. Così quando, mediante l'analessi, Sperelli ci racconta il suo primo incontro con Elena Muti leggiamo:

– Bada di non mancare, Andrea, domani. Abbiamo tra gli invitati una persona *interessante*, anzi *fatale*. Premunisciti però contro la malia... Tu sei in un momento di debolezza.

Egli le aveva risposto, ridendo:

– Verrò inerme, se non ti dispiace, cugina; anzi in abito di vittima.

È un abito di richiamo, che porto da molte sere; inutilmente, ahimè!

– Il sacrificio è prossimo, cugino mio.

– La vittima è pronta²¹.

L'ironia dell'apparentemente semplice scambio di battute è stratificata. Sperelli si finge vittima e cela le proprie intenzioni predatorie ingaggiando con la nobile cugina un gioco che rispecchia quello che sarà il suo gioco, e quello di d'Annunzio, nei confronti dell'*high life* romano, un tira e molla nei ranghi delle convenzioni sociali, anguste. Il giovane provinciale dalle belle speranze principia la propria scalata e rivela la propria arma, l'ironia che nasconde nel portento-

²¹ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 39.

so linguaggio. D'Annunzio inizia a rivelarla nella stessa scena del romanzo in cui Andrea fa conoscenza di Elena, la lunga scena del pranzo del secondo capitolo del primo libro. È una scena conviviale che d'Annunzio muove su tre livelli interconnessi tra loro con molta armonia stilistica. Il primo è quello che il lettore è naturalmente portato a seguire e riguarda il corteggiamento di Elena Muti da parte di Sperelli, il secondo è quello dei commensali che s'intrattengono col *gossip*, battute ecc. mentre il terzo livello corrisponde ai momenti di sgarbi ironici che d'Annunzio, abilissimo, incorpora nella scena che questi sgarbi tengono viva.

La scenetta in cui d'Annunzio presenta il cavalier Sakumi corrisponde a quest'ultimo registro. Al di là dell'aspetto comico del brano in cui il cavaliere è descritto come ridicolo e goffo nel suo ruolo di macchietta e di cuscinetto con cui giocano tutti coloro che si vogliono trarre da attimi d'imbarazzo a tavola o evitare impacci conversazionali²². Il dignitario nipponico rivela, però, una dimensione insospettata: «Ma, pur nella sua goffaggine, aveva un'espressione arguta, una specie di finezza ironica agli angoli della bocca»²³. Sakumi è solo apparentemente oggetto di derisione, lo è agli occhi occidentali; il suo sguardo è invece (auto)ironico e riposiziona le cose al loro posto per il lettore. Il personaggio, come tanto altro materiale, è nato sulle colonne dei giornali nel racconto *Mandarina* («Capitan Fracassa», 22 giugno 1884) in cui la sua caratteristica d'ironista latente veniva persino più estesamente resa:

[...] i sopraccigli altissimi, rilevati agli estremi, davano un'espressione involontaria di curiosità all'amplitudine della faccia e talvolta quasi un'aria fine di canzonatura, una ilarità come di filosofo umoristico che scorga il lato comico in tutte le cose [...] Alla meraviglia ilare delli interlocutori egli contrapponeva il piccolo riso

²² «Tutti ridevano, liberamente, come se quello straniero fosse stato invitato appunto per dare agli altri argomento di gioco. E Andrea, ridendo, si volse alla Muti» (p. 45).

²³ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 41.

delle pupille sfuggenti negli angoli delle palpebre, contrapponeva l'ironia inconsapevole di tutti i tratti della faccia; così che alcuni credevano quasi d'essere burlati e se ne vendicavano con malignità²⁴.

Nel racconto, tra l'altro, Sakumi è il depositario della freddura finale: all'apparenza incapace di comunicare in maniera intelligibile finisce col chiedere alla mandarina del titolo della novella di giacere con lui.

Nel *Piacere* il cavalier Sakumi è dunque un diversivo testuale: apparentemente ridicolo, egli è in realtà capace di uscire praticamente indenne dal mulinello delle maldicenze grazie alla sua disposizione d'animo profondamente ironica. È il suo apparire esotico, la sua inadeguatezza alle mode e alle norme sociali occidentali a renderlo comico mentre la sua integrità intellettuale rimane intatta perché protetta dall'ironia. Il lettore può anche ridere della sua goffaggine ma a ciò è legata indissolubilmente anche l'ironia verso la tavolata a cui il diplomatico giapponese siede, crudele nel divertirsi sul suo conto e nel maltrattarlo verbalmente. Quando, ad esempio, Andrea Sperelli desidera fare un complimento obliquo a Elena Muti, si serve della maschera comica di Sakumi onde non rischiare di incappare in uno dei repentini cambi d'umore di lei, ma ogniqualvolta Sakumi viene chiamato in causa a scopo derisorio la circostanza pare rivoltarsi ironicamente contro coloro che intendono approfittarne:

Nel volgersi, vide Sakumi che la seguiva portando la camelia bianca all'occhiello, in silenzio, con gli occhi imbambolati, senza osare d'accostarsi. Gli mandò un sorriso misericorde.

– Povero Sakumi!

– L'avete veduto ora soltanto? – le chiese Andrea.

– Sì.

²⁴ G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. Di Marco, Mondadori, Milano 2000, p. 521-522.

– Quando eravamo seduti accanto al pianoforte, egli dal vano d'una finestra guardava continuamente le vostre mani che giocavano con un'arma del suo paese destinata a tagliar le pagine d'un libro occidentale.

– Dianzi?

– Già, dianzi. Forse egli pensava: «Dolce cosa far *harakiri* con quella piccola sciabola ornata di crisantemi che paion fiorire dalla lacca e dal ferro al tocco delle sue dita!»

Ella non sorrise²⁵.

Il corteggiamento tra Andrea ed Elena contiene anch'esso un lacerto ironico in cui non viene risparmiato neanche Sperelli. A lui, proprio omologo letterario, d'Annunzio lascia, però, la possibilità dell'autoironia. Quando sta per iniziare a sciorinare all'appena conosciuta Elena le sue teorie sul loro primo incontro che sarebbe stato una specie di *deja vu*, si ferma per tempo:

Non son giunto ad aver limpido il ricordo; ma, quando vi siete voltata, ho sentito che il vostro profilo aveva una non dubbia rispondenza con quella imagine. Non poteva essere una divinazione; era dunque un oscuro fenomeno della memoria. Io vi ho certo veduta, un'altra volta. Chi sa! Forse in un sogno, forse in una creazione d'arte, forse anche in un diverso mondo, in una esistenza anteriore... Pronunziando queste ultime frasi troppo sentimentali e chimeriche, egli rise apertamente come per prevenire un sorriso o incredulo o ironico della dama. Elena invece rimase grave²⁶.

Andrea Sperelli si rende conto, nel bel mezzo del suo *bavardage*, e con lui d'Annunzio, della potenziale risibilità delle proprie parole e, consapevole ironista, interrompe accorto il proprio discorso mentre

²⁵ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., pp. 55-56.

²⁶ Ivi, pp. 41-42.

Elena non lo sembra seguire. A Sperelli rimarrà il dubbio²⁷ circa i sentimenti della donna ma anche la certezza della forza dell'autoironia di cui D'Annunzio lo investe quale arma efficacissima che gli permette di evitare almeno d'incappare in una figuraccia e di restare nel personaggio del seduttore. Lo scrittore lascia oscillare questa parte del testo, l'intera lunga conversazione tra gli ospiti, tra i vari registri del riso, da quello d'atmosfera che rende credibile l'intera scena a quello ironico entro cui d'Annunzio si arroga il diritto di posizionarsi rispetto al *milieu* romano e a sé medesimo. Con cadenza regolare e in armonia rispetto alla narrazione lascia entrare noduli ironici nel testo e tale è anche il breve ritratto dell'anziano Marchese d'Ateleta:

Così motteggiavano tutti, tranne il marchese. Questo Ateleta era un uomo già vecchio, afflitto da una sordità incurabile, bene incerettato, dipinto d'un color biondastro, artefatto dal capo a' piedi. Pareva uno di quei personaggi finti che si vedono ne' gabinetti di figure in cera. Ogni tanto, quasi sempre male a proposito, metteva fuori una specie di risolino secco che parevo lo stridore d'una macchinetta arrugginita ch'egli avesse dentro il corpo²⁸.

Il vecchio marchese *ridens* è qualcosa di più che un riempitivo comico. La sua risata da macchinetta, da figura di cera è una risata da marionetta mossa da convenzioni, da acritici automatismi d'altri tempi per i quali c'è sempre meno spazio nella nuova capitale. Non solo, il medaglione del marchese permette a d'Annunzio di comunicare quello che di più gli preme e cioè che la nuova arte, la sua, è in grado con pochissime parole di smontare ogni discorso pregresso usando proprio quel discorso come strumento nel farlo. E non è male ribadire che non si tratta di un'ironia che ha come scopo la critica sociale, è piuttosto un'ironia che ha come unico scopo ribadire la

²⁷ «Ascoltava ella o pensava ad altro? Accettava ella quella specie di discorsi o voleva con quella serietà prendersi gioco di lui?» (p. 42).

²⁸ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 48.

superiorità del proprio artefice a cui importa poco ciò con cui si misura purché lui sia superiore. Per questo l'ironia non stona, come spesso si è creduto, all'interno della poetica dannunziana, anzi, è l'ennesima possibilità che chi non è mai stato poeta mero dispiega nella corsa all'autoaffermazione. Gli consente di restare in posizione di vantaggio rispetto alla modernità i cui ingranaggi è stato proprio lui ad accelerare, persino inventare per gli italiani.

4. *Un'ironia calcografica*

I noduli ironici presi in esame finora ruotano, in realtà, attorno a un punto centrale che d'Annunzio sembra abilmente incastrare nell'architettura del romanzo. *Il piacere* presenta un'importante cesura verso la metà. Con il primo capitolo del secondo libro d'Annunzio mette il lettore dinanzi alla poetica sperelliana, gridando *c'est moi*, ad ogni rigo. Per introdurre il discorso del *la* di cui l'artista Sperelli abbisogna per iniziare a creare d'Annunzio si serve dei noti versi del *Don Juan* byroniano – «The tree of knowledge has been pluck'd—all's known» (I, 36) – che prefigurano, all'esaurirsi delle nuove possibilità, il riuso del già creato. Il poeta inglese rientra però anche tra i maggiori ironisti romantici²⁹ – come anche Goethe, chiamato in causa poche righe dopo – e il suo poema oltre che rivisitare il mito dongiovannesco in senso ironico propone l'ironia come uno degli strumenti della creazione moderna, della moderna (ri)scrittura del mondo. In tal senso, acquistano una dimensione nuova anche le righe in cui Sperelli vede la propria rinascita nella prudenza: «In verità, per l'avvenire, la sua salute stava nella «εὐλάβεια», cioè nella prudenza, nella finezza, nella cautela, nella sagacità»³⁰. È, poi, interessante che i sinonimi che d'Annunzio usa per precisare la

²⁹ Sull'ironia byroniana si vedano E.J. LOVELL JR., *Irony and Image in Don Juan*, in *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, a cura di M.H. Abrams, Galaxy Books, New York 1960.

³⁰ G D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 126.

parola greca vi sia anche la «sagacità» che viene a controbilanciare la stasi della cautela e della prudenza implicando un'intelligenza viva e attiva. Sono parole che precedono il sonetto sperelliano, ne fa le veci il sonetto dannunziano *Parabola*, tratto dalla *Chimera*, inserito nel romanzo come «un sonetto d'un poeta contemporaneo che, per certa affinità di gusti letterarii e comunanza di educazione estetica, egli prediligeva»³¹. L'io poetico del sonetto, una sorta di attendista esistenziale che non rischia nel cogliere i frutti della vita ma aspetta, piuttosto, che maturi cadano a terra donde li raccoglie come leggiamo nelle terzine che chiudono il sonetto:

*Di tal soave polpa ei nel profondo
non morde, a ricercar l'intima essenza,
perché teme l'amaro; anzi la fiuta,*

*poi sugge, con piacer limpido, senza
avidità, né triste né giocondo.
La sua favola breve è già compiuta*³².

Di fronte all'essenza amara dell'esistenza, Sperelli intende sposare l'intenzione di d'Annunzio di non mordere l'amaro, ma di suggerire con piacere ma senza avidità i succhi del frutto. La superficialità degli intenti è solo apparente perché è quel collocarsi tra il «triste» e il «giocondo» a complicare la lettura. L'ironista non può dichiararsi «triste» perché la consapevolezza, il rendersi conto delle cose, lo rende superiore; né tantomeno può abbandonarsi all'ilarità ed essere «giocondo»³³, consapevole com'è degli elementi retrostanti la

³¹ Ivi, p. 126.

³² Ivi, p. 127. C.vo nel testo.

³³ È circostanza curiosa, un'assonanza culturale, se non altro lessicale, che nello stesso anno, il 1889, un Pirandello umoristico appena in tracce riesce a farsi stampare dalla libreria "Pedone Lauriel" appena acquisita dal torinese Carlo Clausen, a Palermo, *Mal giocondo*, la sua prima raccolta di poesie che deve il titolo all'emistichio di Poliziano («Costui che 'l vulgo errante chiama Amore, / è dolce

negatività. Il sonetto fa da una sorta di preludio ai quattro sonetti dell'erma preceduti dalla piccola riflessione sul sonetto mutuata da Banville in cui Sperelli sostiene che lo squilibrio strutturale nella forma sonetto – le due quartine che predominerebbero sulle terzine – andrebbe compensato con il maggior peso del contenuto da destinare alle terzine. Ci ritroviamo, dunque, in un curioso gioco di simmetrie in cui a metà dei quattro libri del *Piacere* d'Annunzio inserisce i quattro sonetti e in quella corona in miniatura canta una visione di sé vittoriosa e sorridente rispetto alle avversità battute:

Spiriti, cantando, salgono. Ben odo
io l'inno; e inestinguibile, possente,
del periglio di me mi prende un riso.

Pallido sì ma come un re, io godo
sentir nel core l'anima ridente,
mentre il già vinto Mal rimiro fiso³⁴.

E ancora nell'*incipit* del sonetto seguente leggiamo di un'«anima» che «ride» e via affermando una superiorità ironica dell'ormai scalfato Sperelli pronto a voltare pagina. Come si è visto in precedenza d'Annunzio, attraverso il gioco di specchi che istaura tra Sperelli e sé medesimo riesce a generare il meccanismo che dà luogo a situazioni autoironiche conferendo profondità reale al proprio riso. È così anche stavolta. Dopo essersi dichiarato immune e dedito all'arte, Sperelli ci ricasca e anche volentieri creando una chiara voluta simmetria ironica con l'incontro con Elena prima del quale aveva avuto lo scambio di battute con la cugina improntato sull'ironico gioco sul binomio religioso sacrificio / vittima. Riappare l'ironia del discorso

insania, a chi più acuto scorge: / si 'l bel titol d'Amore ha dato il mondo / a una ceca peste, a un mal giocondo», *Stanze* I, 13). Per una panoramica generale dell'opera in versi di Pirandello cfr. Id., *Tutte le poesie*, con introduzione di F. Nicolosi, note di M. Lo Vecchio-Musti e cronologia di S. Costa, Mondadori, Milano 1996.

³⁴ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p.133. C.vo nel testo.

religioso dapprima con Sperelli che comunica la propria superiorità ironica alle cose della vita alla stessa cugina della situazione precedente attraverso il ritrovamento della sua vena artistica:

Il 12 di settembre, dopo i sonetti dell'Erma, egli tornò a Schifanoja con una insolita letizia; incontrò Donna Francesca su la scala e le baciò le mani, dicendole con un tono di gioco:

– Cugina, ho trovato la Verità e la Via.

– Alleluia! – fece Donna Francesca, levando le belle braccia rottonde.

– Alleluia!

Ed ella discese nei giardini e Andrea salì alle sue stanze, col cuor sollevato³⁵.

Poi, appena viene a sapere dell'arrivo di Maria Ferres, la retta via è smarrita e d'Annunzio ce lo presenta smanioso di nuove conquiste nonostante la cugina gli ricordi gli antecedenti con Elena e le situazioni potenzialmente analoghe.

– Credo che ti piacerà – ella concluse.

Poi si mise a ridere, come per un pensiero che le attraversasse lo spirito improvvisamente.

– Perché ridi? – le chiese Andrea.

– Per un'analogia.

– Quale?

– Indovina.

– Non so.

– Ecco: pensavo a un altro annunzio di presentazione e a un'altra presentazione ch'io ti feci, son quasi due anni, accompagnandola con una profezia allegra. Ti ricordi?

– Ah!

³⁵ Ivi, p. 137.

- Rido perché anche questa volta si tratta di una incognita e anche questa volta io sarei... l'auspice involontaria.
- Ohibò.
- Ma il caso è diverso, ossia è diverso il personaggio del possibile dramma.
- Cioè?
- Maria è una *turris eburnea*.
- Io sono ora un *vas spirituale*.
- Guarda! Dimenticavo che tu hai finalmente trovato la Verità e la Via. «L'anima ride li amor suoi lontani...»
- Tu citi i miei versi?
- Li so a memoria.
- Che amabilità!
- Del resto, caro cugino, quell'«assai bianca donna» con l'Ostia in mano m'è sospetta. M'ha tutta l'aria d'una forma fittizia, d'una stola senza corpo, che sia alla mercede di quella qualunque anima d'angelo o di demonio intenzionata d'entrarci, di amministrarti la comunione e di farti «il gesto che consente».
- Sacrilegio! Sacrilegio!
- Bada a te e fa ben la guardia alla stola e fa molti esorcismi...
- Ricasco nelle profezie! Proprio, le profezie sono una delle mie debolezze³⁶.

Anche D'Annunzio poco prima del dialogo citato, attraverso le ambizioni da acquefortista di Andrea Sperelli vorrebbe prefigurare quello che accadrà facendogli con una 'profezia' venire il proposito di illustrare la novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti, un testo in cui il personaggio principale, nonostante l'iniziale delusione amorosa che gli costa la perdita dei beni e causa il suo allontanamento a Ravenna, insiste col conquistare la donna facendo leva sulla storia d'amore, macabra e tragica, tra la donna e il cavaliere che incontra nel bosco. Un comportamento, insomma, che Sperelli si appresta a

³⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., pp. 140-141.

ricalcare. Oltre al sottotesto boccaccesco, frequente in primo d'Annunzio, il riferimento al Jacques Callot, artista barocco incline al caricaturale e al grottesco, e ai suoi capricci lega indirettamente il tutto all'altro grande ironista romantico, quell'E.T.A Hoffmann che d'Annunzio poteva conoscere sia attraverso traduzioni francesi sia quelle italiane³⁷. Nonostante tutte le avvisaglie del caso Sperelli si rituffa nell'attività amorosa con effetti deleteri andandosi ad infrangere la sua doppiezza contro l'integrità della Ferres e mandando così in frantumi il proprio sogno d'amore con l'ectoplasma verbale del nome della Muti.

5. *Il vinto vincente*

L'ultimo capitolo del *Piacere*, il terzo del quarto libro segna l'apice del filo rosso ironico del romanzo. Leggiamo l'*explicit* del romanzo:

Andrea fuggì, quasi folle. Prese la via del Quirinale, discese per le Quattro Fontane, rasentò i cancelli del palazzo Barberini che mandava dalle vetrate baleni; giunse al palazzo Zuccari. I facchini scaricavano i mobili da un carretto, vociando. Alcuni di costoro portavano già l'armario su per la scala, faticosamente. Egli entrò. Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa³⁸.

³⁷ Il suo *Prinzessin Brambilla* è sottotitolato come un «capriccio alla maniera» di Callot e ha luogo a Roma, una Roma ripresa dal viaggio italiano di Goethe e il suo viaggio italiano (non essendovi Hoffmann mai stato), in tempo di carnevale. Cfr. sull'argomento A. LAGACHE, M.-P. JACQUINET, *Le carnaval et la princesse: une lecture raisonnée d'Hoffmann*, Atelier Alpha bleue, 1989, l'edizione italiana in circolazione al tempo era E.T.A. HOFFMANN, *Racconti, di Ernesto Teodoro Hoffmann, premesso un discorso di Gualtiero Scott, prima versione italiana*, Volume I, trad. it. di E. B., Gaspere Truffi, Milano 1835.

³⁸ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., pp. 316-317.

Sperelli folle dal dolore fugge via dall'asta dei mobili della Ferres e si precipita verso casa ma invece di potersi rifugiare immediatamente due facchini rumorosi gli si parano davanti con l'armadio che ha appena acquistato è costretto a salire le scale una ad una, con passo cadenzato, quasi si trattasse di un funerale in cui la bara, simbolica, è l'armadio dell'amante perduta. Se poi si prende in considerazione il passo appena precedente a quello citato l'ironica lentezza dell'incedere di Andrea nel finale è ancor più evidente:

Andrea fuggì. Nella piazza del Quirinale, d'innanzi alla reggia, sonava una fanfara. Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per l'incendio dell'aria. L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al rossore e si imporporavano come penetrati d'una fiamma impalpabile. Roma immensa, dominata da una battaglia di nuvoli, pareva illuminare il cielo.³⁹

I passi riportati, certo, possono essere letti come un *pendant* dell'*incipit* con l'occhio del narratore che dall'esterno romano si muove verso l'interno della casa del giovane conte. Una lettura un po' più attenta invece ce lo può presentare in opposizione all'inizio del romanzo. Se il romanzo si apre con il tono lirico della descrizione delle strade movimentate nell'ultimo giorno dell'anno che, come sappiamo, «moriva assai dolcemente» la chiusa è anch'essa organizzata secondo una dinamica esterno / interno con il personaggio principale che invece di attendere l'amante ne ha appena perduta una ma lo svolgimento da parte dell'autore è velatamente ironico. Il finale ironico è annunciato alla pagina precedente. Ha luogo l'asta dei mobili dei Ferres, caduti in disgrazia dopo che il marito di Maria, il ministro plenipotenziario del Guatemala è stato accusato di barare, la confusione di Andrea Sperelli è al punto massimo mentre all'uscita incontra la principessa di Ferentino con cui ha un breve scambio di battute:

³⁹ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 316.

Egli ritornò nella sala del perito. Sentì di nuovo il lezzo. Volgendosi, vide in un angolo la principessa di Ferentino con Barbarella Viti. Le salutò, avvicinandosi.

– Ebbene, Ugenta, che avete comprato?

– Nulla.

– Nulla? Io credevo, invece, che voi aveste comprato tutto.

– Perché mai?

– Era una mia idea... romantica.

La principessa si mise a ridere. Barbarella la imitò.

– Noi ce ne andiamo. Non è possibile rimaner qui, con questo profumo. Addio, Ugenta. Consolatevi⁴⁰.

La dolorosa puntura ironica della contessa e l'intero finale del romanzo sono il suggello nella lettura ironica del romanzo d'esordio la cui trama, infatti, se riassunta è fortemente ironica perché mette in evidenza la superficiale infatuazione che l'immaturo amatore scambia per amore e che porta all'ironico finale in cui ne scambia i nomi. I momenti delle relazioni amorose di Andrea rispecchiano il rapporto che d'Annunzio intrattiene con la società della Roma umbertina che tenta di conquistare, una sorta di *fort /da*⁴¹ in cui la società della Roma bene di quel tempo non sempre accetta di buon grado il giovane giornalista di provincia che a suon di scandali e di debiti tenta di scalarne le gerarchie. L'unico modo di fare i conti con la conquista di Roma, una vittoria di Pirro, in fondo, e attraverso il *modus* ironico. Soltanto così d'Annunzio può abbandonare Roma da vinto vincente. Se ne va non solo indenne ma persino più forte del *succés du scandale* che accompagna lui e la sua fama letteraria. Quando Sperelli esce di scena in quella maniera, all'apparenza umiliato, pensa come prepararsi al viaggio a Napoli.

⁴⁰ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 315.

⁴¹ Il riferimento è chiaramente a Sigmund Freud *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 1974, pp. 200-203.

L'ironia dannunziana si divincola e si piega come le volute del suo stile floreale. La sua intelligenza d'autore, pur forse volendolo, non può dare di sé un'immagine immacolata e ricorre all'autoironia perché è consapevole è l'unico modo di vincere sui propri vincitori mostrando così la resilienza di chi è superiore alle avversità. In fondo la grandezza di d'Annunzio, la sua vittoria, sono state sovente più affermate, reclamizzate e proclamate da lui stesso che reali, ma comunque e sempre travagliate. L'autoironia marca l'accettazione di questo stato di cose e garantisce quel il minimo necessario di credibilità – quella che Pirandello giustamente reclamerà nella recensione a *Vergini delle rocce* – a una trama che all'epoca era quasi un *topos* e a un protagonista che alla domanda «Che vorreste voi essere?» rispondeva «Principe romano»⁴².

⁴² G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 36.

Pasquale Guaragnella

DALLE MANIERE DI ANTICO REGIME
A UNA RITUALITÀ DISFORMATA.
EPILOGO DI «CONVERSAZIONE» E «GIUOCO»
NE *LA DISDETTA* DI FEDERICO DE ROBERTO

I. Dagli architesti della socialità di Antico Regime

È ben noto che nelle pagine di un architetto aureo della civiltà di Antico Regime, il *Galateo* di monsignor Giovanni della Casa, si prescriveva che il piacere di sé e del prossimo, la socialità nel rispetto della propria dignità – ma altresì nel rispetto del giusto e dell'onesto – risiedeva soprattutto nel secondare gli altri «mezanamente». La relatività delle «belle maniere» era riconosciuta nella «misura», in un atteggiamento di discrezione: tali virtù, inerenti a un'arte del buon comportamento quotidiano, si esprimevano nel segno della prudenza, del discernimento, della moderazione, della sagacia; e agivano nella «conversazione», lemma il cui significato era assai più ampio di quello assunto poi nei tempi moderni, in quanto si riferiva a un ambito complesso di relazioni sociali e culturali.

A sua volta, nel Trattato de *La Civil Conversazione*, l'autore,

Stefano Guazzo, fondava il piacevole e il familiare su una categoria primaria: ovvero su ciò che appariva «comune», o, a dir meglio, su un punto di vista comune che potesse, proprio per questa ragione, comunicare «in universale». V'era qualcosa di peculiare nell'opera di Guazzo che doveva risultare significativo lungo la storia della socialità di Antico Regime: ed era il fatto che la conversazione istituiva il primato delle parole nella forma socializzata della «raunanza», una opzione che era al tempo stesso metafora e compendio della società reale. Si trattava dell'idea di una «raunanza» praticabile virtuosamente soprattutto nello spazio del convito.

Naturalmente, era *Il libro del Cortegiano*, l'opera di Baldassar Castiglione, a disporsi come archetipo di riferimento per chiunque intendesse cimentarsi nel campo dei discorsi intorno ai costumi della società di Antico Regime, ovvero nel campo della filosofia morale di un tempo storico di lunga durata. Come modello insuperato, *Il libro del Cortegiano* era memorizzato e assimilato in profondità, a tal punto che esso agiva intertestualmente per automatismi inerziali, persino inconsapevoli, in Italia come in Europa. Certo, non è che per i decenni successivi alla pubblicazione di quel Libro il mondo si fosse fermato, ma era come se la cultura di Antico Regime avesse cristallizzato quelle parole aeree, quelle regole e le avesse disposte in un «sistema» discorsivo e di comportamento segnato da coerenza teorica e concettuale, oltre che da un dizionario di lemmi. In questo senso poteva apparire del tutto esemplare la testimonianza di Torquato Tasso, il quale nel Dialogo *Il Malpiglio overo della Corte*, pubblicato nel 1587, metteva in bocca al padre di un giovane gentiluomo che avrebbe voluto avvicinarsi ai segreti del mondo di corte le seguenti parole:

Egli ha letto il *Cortegiano* del Castiglione e lo ha quasi a mente, e forse meglio che le epistole di Cicerone o le commedie di Terenzio; ma desidera d'intendere le cose nuove, avendo udito che [...] le corti si mutano a' tempi¹.

¹ T. TASSO, *Il Malpiglio, overo della corte*, in Id., *Dialoghi*, edizione critica a cura di Ezio Raimondi, Accademia della Crusca-Sansoni, Firenze 1958, tomo II, p. 546.

Importa qui rilevare che lo studio di Castiglione appariva associato, nell'esperienza formativa del giovane gentiluomo, alla memorizzazione dei testi di base di ogni piano di studi classicistico: già prima della *Ratio studiorum* dei gesuiti, la quale avrebbe consacrato le Epistole di Cicerone e le Commedie di Terenzio, tuttavia censurate, come libri di classe, «classici»².

V'è di più. Tasso, nel brano del *Malpiglio* sopra riprodotto, individuava le ragioni per cui il *Libro del Cortegiano* persisteva tanto a lungo e ovunque, in Italia come in Europa. Il *Cortegiano* aveva dato forma a una idea «forte» di socialità, ma l'autore del *Malpiglio* era ben consapevole che i tempi erano mutati nel sistema delle corti come nella vita sociale esterna: per tale ragione bisognava conferire la giusta funzione a un'arte decisiva come quella della dissimulazione. Senonché, lo stesso Tasso doveva rilevare che, soprattutto in particolari momenti della vita di corte, la dissimulazione doveva risultare un'arte particolarmente difficile, ed era quando, intorno a un tavolo, si giocava a carte:

Misura [...] il giuocatore il suo resto e quel de gli avversari: tien memoria de le carte che ha scartate e di quelle che sono nel mazzo; e da l'une e da l'altre argomenta quel che gli avversarii possono aver ne le mani, e da' sembianti e dal volto eziandio, ne' quali il timore e la speranza e la cupidità e l'allegrezza difficilmente posson ricoprirsi: e da queste osservazioni tutte farà quella che da voi arte de' giuocatori fu detta³.

Erano parole comprese in un altro Dialogo tassiano, pronunciate da un gentiluomo di corte, Giulio Cesare Gonzaga. L'autore della *Liberata* dedicava infatti al tema del giuoco un Dialogo tra i suoi più suggestivi: era *Il Gonzaga secondo overo del giuoco*, scritto nel 1581 e stampato per la prima volta a Venezia dal Manuzio nello stesso

² Si rinvia ad A. QUONDAM, *Questo povero cortegiano. Castiglione, il libro, la storia*, Bulzoni, Roma 2000.

³ T. TASSO, *Il Gonzaga secondo overo del giuoco*, in ID., *Dialoghi*, cit., p. 492.

anno. Personaggi del Dialogo – curiosamente, come avverrà ne *La disdetta* di De Roberto – sono una donna, Margherita Bentivoglia, e due gentiluomini, Giulio Cesare Gonzaga e Annibale Pocaterra. Tra i temi discussi tra gli interlocutori del dialogo erano, tra gli altri, quelli riguardanti la «commune cagione» dei giuochi; era avanzata tra l'altro la domanda se «nel giuoco grosso non è più ragionevole il guadagnar molto che nel picciolo»⁴ e poi il tema della fortuna al giuoco. Dilucidava il primo tema della conversazione, relativo all'origine dei giuochi, Annibale Pocaterra, osservando che «la severità de la vita attiva e de la contemplativa eziandio aveva bisogno d'alcun temperamento che la rendesse piacevole» e integrava questa spiegazione il Gonzaga così rilevando:

Trattenimento dico io il diletto de l'animo, dal quale i giuocatori, e talora i riguardanti, ingannati, non s'accorgono del fuggir de l'ore: e trattenimento si dice perch'egli ci trattiene da l'operazioni [da intendersi come impegni severi]⁵.

Come si potrebbe immaginare, si era all'acme di una socialità che sapeva intendere il principio di piacere insieme con un sentimento peculiare del tempo, nei cui ambiti si sommuoveva la regola della liberalità. In tal senso il Gonzaga provava a rispondere alla domanda riferita al «giuoco grosso» – locuzione che si ritroverà poi ne *La disdetta* di De Roberto – nonché riferita alle questioni della vincita, del denaro e del guadagno. Qui il Gonzaga affermava principi peculiari, riguardanti le forme di comportamento nel corso del giuoco:

Se nel giuocatore [...] sarà alcun desiderio di soverchio guadagno, la sua sarà avarizia più tosto che liberalità [...]. E quantunque il liberal giuocatore sempre debba moderare la cupidità del guadagno;

⁴ Ivi, p. 483.

⁵ Ivi, pp. 529-530.

nondimeno, quando avviene ch'egli giuochi con le donne, poca volontà d'altro che di servirle e di trattenerle dee dimostrare⁶.

Dunque, rifiuto dell'eccesso del guadagno e a un tempo volontà di «servire» le gentildonne nel corso del giuoco vissuto come un «trattenimento», così definito «perch'egli ci trattiene dall'operazioni», ovvero da impegni gravosi.

Quanto al tema della fortuna al giuoco, Giulio Cesare Gonzaga, guardando alla condizione del giuocatore richiamava, con spirito di equilibrio e misura, due parole tematiche, «la detta e la disdetta» – quest'ultima darà titolo alla prima novella de *La sorte* di De Roberto – rilevando tra l'altro che «il giuocatore da molti segni conosce la detta e la disdetta, fallaci alcuna fiata, alcuna assai veri sovra' quali è fondata l'arte sua»⁷. Domandava quindi il Gonzaga: «Ma che cosa direm noi che sia questa detta o disdetta [...]»⁸. E rispondeva in proposito l'altro gentiluomo di corte, Annibale Pocattera: «Un concorso di cagioni accidentali per le quali crediamo che così un favor di fortuna dietro l'altro debba seguire, come suo dietro l'altra seguire»⁹.

«Come suol un'onda dietro l'altra seguire». Nella espressione non era solo la concezione della fortuna al giuoco, ma addirittura una visione della vita: a segno che nelle prime battute del Dialogo tassiano, essendosi lambito un tema considerato saviamente «troppo alto» dalla gentildonna, sarà presto lasciato cadere per volontà del Gonzaga. Ma intanto lo stesso personaggio, dopo aver domandato se «in tutte l'arti e in tutte le azioni di fortuna e d'ingegno si contende» e averne avuto conferma da Pocattera, dichiarava con sottile eleganza:

Dunque la vita è un giuoco, signor Annibale: onde ben io dissi che mirabile era la diffinizione ne la quale la vita avevate diffinita. E

⁶ Ivi, p. 483.

⁷ Ivi, p. 491.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

se ciò è vero, più non mi pare che si possa dubitare se lodevole sia il giuoco di quel che si dubiti se 'l viver sia degno di lode¹⁰.

II. *Le pratiche di una «conversazione anarchica»*

«Dunque la vita è un giuoco». Autorevoli studiosi hanno rilevato che nella società di Antico Regime proprio «il divertimento e le buone maniere» erano prossimi a un «luogo di rifugio», a uno «scigno dell'esistenza»¹¹. Cosa si intenderebbe significare con tali locuzioni di rifugio e di scigno? Si vorrebbe qui rispondere in forma micrologica, ma pur sempre congrua: osservando, come pure è stato acutamente ipotizzato, che uno storico della socialità di Antico Regime potrebbe utilmente riprendere un frammento di prosa volto ad inaugurare la *Histoire de ma vie* di George Sand, scrittrice ben nota al nostro De Roberto. Il frammento, riconducibile ai ricordi di Marie-Aurore de Saxe, recitava significativamente:

C'est qu'on savait vivre et mourir dans ce temps-là [...]. On savait se ruiner sans qu'il y parut, comme de beaux joueurs qui perdent sans montrer d'inquietude et de despit [...]. On trouvait qu'il valait mieux mourir au bal ou à la comédie que dans son lit, entre quatre cierges et vilains hommes noirs.

[Il fatto è che si sapeva vivere e morire in quel tempo [...]. Si sapeva andare in rovina senza che questo apparisse, come dei bei giocatori che perdono senza mostrare inquietudine o dispetto. Si trovava che valeva meglio morire al ballo o seguendo gli atti di una commedia, piuttosto che nel proprio letto, tra quattro zotici uomini neri (preti)]¹².

¹⁰ Ivi, p. 463.

¹¹ Rinvio a C. OSSOLA, *Dal «Cortegiano» all'«Uomo di mondo»*. Storia di un libro e di un modello sociale, Einaudi, Torino 1987, p. 14.

¹² G. SAND, *Histoire de ma vie*, in EAD., *Œuvres complètes*, Calmann Lévy éditeur, Paris 1876, vol. I, p. 44.

Dunque, alla celebrazione di un' *ars bene vivendi* – in una con i ritratti alla maniera di Watteau e di Fragonard, anch'essi artisti ben conosciuti da De Roberto – si correlava poi, nell'aristocrazia di Antico Regime, secondo i suoi apologeti, un' *ars bene moriendi*. Il gioco e il «trattenimento» da un lato, l'aspirazione una «dolce» morte, dall'altro lato, dovevano disvelare rapporti sottili e perturbanti. Ne *La disdetta*, vedremo più avanti, De Roberto – scrittore colto e di una onnivora curiosità storica – rovescherà in chiave parossistica e grottesca non poche delle regole e attitudini della socialità di Antico Regime: rappresentando, nel corso di un giuoco di carte, inquietudini e turbate lamentazioni della principessa Roccasciano, in contrasto con le *artes bene vivendi* appena richiamate; e soprattutto descrivendo una morte «grottesca» della principessa, nel suo letto, e a fronte di una nera tonaca, quella di Padre Agatino. È pur vero che, ancora nel tempo del tramonto di quella società, dalle pagine di un foglio d'avanguardia, «Il Caffè», che s'interrogava sulla crisi della società d'Antico Regime e propugnava una ormai ineludibile politica riformatrice pure dei costumi, emergeva con intensità una singolare nostalgia del Classicismo e del suo sistema di valori. Proprio quando quella civiltà stava perdendo centralità e prestigio per l'incalzare di nuovi soggetti sociali, «Il Caffè» esprimeva una vera nostalgia dell'«uomo amabile», del suo antico ingegno nella conversazione – «in un racconto, in un bel detto, in una spiritosa e pronta risposta»¹³. Era una rievocazione nostalgica, dunque, di quelle pratiche le quali, dai tempi di Pontano, il modello italiano della conversazione aveva elaborato e proposto al gentiluomo e alla gentildonna, «perché potessero essere moderni». Ma quell'«uomo amabile» era ormai perento, proprio con l'avvento della modernità: non esisteva ormai più¹⁴. Al tempo dei Verri il secolare primato della conversazione di Antico Regime volgeva, come si è detto, al

¹³ P. VERRI, *La buona compagnia*, in *Il Caffè (1764-1766)*, a cura di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 449.

¹⁴ Si veda in proposito C. OSSOLA, *Dal «Cortegiano» all'«Uomo di mondo»*, cit., pp. 131-151.

tramonto. Quel primato era offuscato dall'irrompere di pratiche discorsive prive di forma e di grazia, era inesorabilmente insidiato¹⁵. Osservava Pietro Verri:

Chiamo conversazione anarchica quella dove gli uomini radunati, non obbedendo a veruna legge sociale, formano un tumultuario mormorio; dove più parlano in una volta e s'interrompono e si urtano e s'incomodano vicendevolmente; dove si mette a prova la forza polmonare e si urla e si schiamazza¹⁶.

Verrebbe fatto di chiedersi: spirito decisamente razionale e, a suo modo, «illuministico», De Roberto tradirà per caso nella sua scrittura qualche sentimento di nostalgia per le maniere della nobiltà di Antico Regime? La risposta rivelerebbe che già nelle corde dell'artista da giovane non c'è luogo per la nostalgia e men che mai per la *pietas*: il narratore denuderà con sguardo freddo e implacabile le contraddizioni insanabili di un'aristocrazia marcescente. Tra l'altro De Roberto, più avanti nel tempo, assumerà sempre più consapevolmente come autore-faro quel Leopardi che era stato lettore acuminato dei Verri e degli illuministi: e il Recanatese mostrava di non aver più alcun interesse né per l'uomo di mondo né per la donna di garbo, le figure che nell'ultima evoluzione della società di Antico Regime avevano preso il posto del savio e misurato «cortigiano». In tal senso converrebbe rammentare che Leopardi rielaborava originalmente un tema di lunga durata, quello della «prima impressione» sulla scena sociale, così come l'aveva chiamato Baldassar Castiglione: e nel pensiero leopardiano si enunciava un rifiuto sprezzante dell'effimero gioco mondano speso tra il dispendio dissimulato della piacevolezza e una sostanziale povertà di spirito¹⁷.

¹⁵ Si veda A. QUONDAM, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007.

¹⁶ P. VERRI, *La buona compagnia*, cit., p. 447.

¹⁷ Cfr. A. QUONDAM, *Questo povero cortegiano*, cit.

III. *Una ritualità «disformata»*

La prima novella della prima raccolta narrativa di Federico De Roberto offre non pochi motivi di interesse, legati per l'appunto alla povertà di spirito di cui scriveva Leopardi e al dispendio non già della piacevolezza, bensì del denaro e della «cattive maniere»: temi relativi ad una ormai disformata e «anarchica» pratica della conversazione, nel cui ambito agirà solo il vizio ossessivo del giuoco. Vi si possono cogliere, come non pochi interpreti della novella hanno rilevato, motivi e personaggi i quali saranno ripresi con arte di rappresentazione più esperta, ma «con analogo senso dell'oscurità della storia e della fragilità dei destini umani, nei *Vicerè*»¹⁸. La protagonista, la principessa di Roccasciano, rappresenta infatti una aristocrazia all'indomani del suo irreversibile declino, «tragicamente chiusa nel tetro rituale di abitudini inveterate che si ritroverà nel romanzo maggiore»¹⁹. V'è un luogo deputato al rituale delle abitudini nobiliari, ed è il palazzo della principessa Roccasciano. *L'incipit* della novella coglie la protagonista per l'appunto in un «interno» e la principessa sta giocando a carte:

[...] sprofondata nella grande poltrona di velluto rosso, con uno scialle avvolto sul petto scarno e una coperta sulle gambe, dopo aver rimescolato lentamente le carte posò sul tavolino col tappeto verde il mazzo perché il cavaliere Fornari lo tagliasse, e ricominciò la solita partitina con un'esclamazione di profonda sfiducia:
– È inutile, non ho fortuna!²⁰

Il corpo della principessa che «sprofonda» in una grande poltrona fa risaltare –lo si intuisce– la sua magrezza, esasperata, nelle sue nervose contrazioni, dal vizio del giuoco: è un corpo che appare come «prostrato». Il linguaggio corporeo e la passività fisica della

¹⁸ A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palumbo, Palermo 1996, pp. 17-18.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ F. DE ROBERTO, *La disdetta*, in ID., *La sorte*, Galli, Milano 1891², p. 3.

principessa sembrerebbero essere disvelati dal suo stesso nome, che «potrebbe forse rievocare il moto più frequente da lei compiuto durante le partite»²¹: quello appunto di accasciarsi. Peraltro, la fortuna che volta le spalle alla principessa anche in una «partitina» sembra accentuarne, insieme con i «movimenti di caduta»²², lo stato di gravezza, di tetra malinconia, di acuta depressione. La «solita partitina», si legge nel testo: l'aggettivo sta ad indicare un rituale che si ripete in forma stanca e monotona; ma è soprattutto il sostantivo, con l'adozione del diminutivo, che rivelerà il suo senso più vero poco più avanti. Nel dizionario mentale della principessa, infatti, agirà una decisiva differenza tra il «giuoco piccolo», che si potrà pure esibire con i visitatori del palazzo Roccasciano, e il «giuoco grosso», che registrerà invece rituali di assoluta riservatezza, se non di clandestinità, all'interno dello stesso Palazzo: come in una «segreta».

D'altra parte, già nell'*incipit* siamo informati che la principessa, anche quando gioca con il nipote, in partite non particolarmente impegnative, non fa che perdere: e di questa consuetudine alla perdita, naturalmente, non fa che lamentarsi. Senonché allo scoccare delle ore due all'orologio, la principessa si mostra più inquieta, in trepida attesa, come è, di ospiti che si cimenteranno con lei in partite a carte in cui il denaro cirolerà con sperpero folle. È un motivo, quello dell'attesa del «giuoco grosso», che attraverserà iterativamente la novella e caratterizzerà il comportamento della protagonista: è una condizione segnata da ansia e febbre euforica a un tempo. Suona il campanello del palazzo della principessa e costei grida all'indirizzo della cameriera perché si affretti ad aprire ai nuovi ospiti: sono il marchese Sanfilippo e don Agatino, un monaco. Nel pensiero ansioso di dare inizio a un gioco di carte assai più impegnativo la presenza del cavalier Fornari ora è di troppo:

²¹ M. GANERI, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Le Monnier, Firenze 2005, p. 46.

²² *Ibidem*.

[...] donna Sabina stava sulle spine, accumulava sviste su sviste, di sotto le carte faceva segni d'intelligenza al marchese e al monaco, che rispondevano con altri piccoli cenni, come per dire:

– Pazienza!

– Che seccatore!

Il cavaliere continuava a giocare non accorgendosi di niente²³.

A questo punto la conversazione è imposta da una situazione non propriamente desiderata. Si parlerà non già del tempo meteorologico, bensì di cibo. Invero, sebbene sia indotto da una conversazione di mera circostanza, nel corso di pur brevi, banali battute di dialogo, il tema del cibo, insieme con il tema del giuoco, risulterà non poco significativo nella novella. Converrà seguire le battute:

– Che cos'avete a desinare? – gli domandò il marchese, mandandolo via cogli occhi.

– Io? Nulla! Un filo di spaghetti col sugo, un merluzzo, due cime d'asparagia braciucola, mezzo pollo, un pan di Spagna²⁴.

La principessa resta sbalordita, e anche segretamente ammirata, dall'elenco delle pietanze che consumerà il nipote, a segno che appare «estatica, cogli occhi luccicanti e la bocca socchiusa, dimenticando le carte nell'ammirazione di quello stomaco fenomenale»²⁵.

Verrebbe fatto di chiedersi se, a fronte di una propensione vorace al cibo, la quale si manifesta nel nipote al polo opposto della progressiva anoressia della principessa, costei stia dimenticando non solo le carte del giuoco in atto, ma altresì quelle del prossimo giuoco con il Marchese di Sanfilippo e il padre Agatino. Certo è che la voracità del nipote ghiottone lascia, almeno per una volta, un segno di vitale meraviglia nell'animo della principessa: probabilmente ancor più quando il cavalier Fornari, finalmente alzandosi a stento, dichiara

²³ F. DE ROBERTO, *La disdetta*, cit., p. 4.

²⁴ Ivi, pp. 4-5.

²⁵ Ivi, p. 5.

di pranzare soltanto come tutti gli altri galantuomini. Ma il cavalier Fornari è per l'appunto una di quelle «figure esime di sbafatori» che «già volgono tanto al grottesco, quanto alla farsa, il gusto della “scena” derobertiana»²⁶.

Motivo densamente simbolico nella novella, dunque, quello del cibo. Esso farebbe pensare alle abitudini dell'aristocrazia, non solo siciliana, segnate tradizionalmente – al pari di quelle dell'alto clero – dall'abbondanza di cibo e da intensi e voraci consumi: basterebbe pensare alla descrizione della preparazione del pantagruelico pasto quotidiano dei monaci Benedettini del Monastero di San Nicola:

In città, la cucina dei Benedettini era passata in proverbio; il «timballo» di maccheroni con la crosta di pasta frolla, le arancine di riso grosse ciascuna come un mellone, le olive imbottite, i crespelli melati erano piatti che nessun altro cuoco sapeva lavorare, e pei gelati, per lo spumone, per la «cassata» gelata, i Padri avevano chiamato apposta da Napoli don Tino, il giovane del caffè di Benevento. Di tutta quella roba se ne faceva poi tanta, che ne mandavano in regalo alle famiglie dei Padri e dei novizzi, e i camerieri, rivendendo gli avanzi, ci ripigliavano giornalmente quando quattro e quando sei tarì ciascuno²⁷.

Sta di fatto che quella inverosimile preparazione di pietanze farebbe pensare ancora una volta, ma *e contrario*, alla regola di temperanza indicata da quel codice di misura e sobrietà compreso in uno degli architesti richiamati all'inizio di questa nota critica, il *Galateo* di Monsignor Giovanni Della Casa. Intanto, in una con la meraviglia della principessa a fronte della evocazione di abbondanza della tavola

²⁶ N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo 1981, p. 29.

²⁷ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Introduzione di Luigi Baldacci, con uno scritto di Leonardo Sciascia, Einaudi, Torino 1990, p. 190. Si segnala lo studio di A. M. MORACE, *Protostoria dei Vicerè*, in «Studi e Problemi di Critica testuale», 2, 2020, pp. 67-113.

del nipote, padre Agatino si mostra assai più impaziente e preso atto che «il cavaliere non trovava più il verso di smettere» – «Basta, per carità! l'interruppe padre Agatino. Ce lo direte quest'altra volta!»²⁸.

Qui non agiscono regole di buona creanza nella conversazione: un personaggio ha parlato senza tener conto dello scarso interesse di due ascoltatori, il marchese e il frate; e quest'ultimo, assai poco interessato al discorso del cavaliere, lo interrompe in maniera poco cortese. Ma soprattutto appare significativa una circostanza: non appena il cavalier Fornari è andato via, anche i momenti di una conversazione anarchica decadono: «Appena il ghiottone fu andato via e la porta gli si richiuse dietro, la conversazione cessò»²⁹.

La febbre del gioco impone infatti porte chiuse, il rifiuto di ogni conversazione, un silenzio di sospettosa «introversione» e inoltre una tensione della mente che si disvelerà progressivamente ne «gli occhi intenti, le facce infocate, le mani nervose» dei tre personaggi intorno a un tavolo verde, i quali «rifacevano i conti, ripigliavano il giuoco grosso interrotto la vigilia, non sapevano più staccarsi dai loro posti». «Ripigliavano il giuoco grosso»: si produce una condizione di grottesco isolamento, quasi di clandestinità, dei tre giocatori, una condizione segnata per di più da un sentimento d'inquietudine, nel timore che qualcuno possa attentare al privilegio di quella condizione «disumana». La situazione è grottesca, accentuata dal fatto che sono numerosi i visitatori che suonano al portone del palazzo della principessa Roccasciano, ma, essendo il palazzo ormai privo di governo, sono i servitori che decidono quando non rispondere alle scampanellate e quando invece aprire: come per esempio al duca Ferdinando di Santa Cita, cugino della principessa, che «scampanellava talmente forte ed a lungo, che tutti i servi correvano ad aprirgli»³⁰. Il portone anticipa una funzione simbolica ne *La disdetta* e si dispie-

²⁸ F. DE ROBERTO, *La disdetta*, cit., p. 5.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 6.

gherà significativamente ne *I Vicerè*³¹. Senonché, a differenza che per altri visitatori, i quali avrebbero potuto indurre i tre giocatori a sospendere il loro gioco «forsennato», gli stesi giocatori, in presenza del duca, «non si prendevano soggezione». Si apre anzi qui una scena alla Hogarth, con gli schizzi di un veloce, ma colorito ritratto del duca di Santa Cita dipinto come spettatore della scena del giuoco, anch'egli passivamente muto:

Lacero, unto, egli si metteva vicino alla cugina, e gli occhietti grigi gli si accendevano nella faccia scarna, covando i denari, seguendoli ardentemente nel loro peregrinare per il tavolino, dimenticando perfino la sua fame³².

Il lessico derobertiano richiederebbe un supplemento d'attenzione, con riferimento alla figura del duca e al suo atteggiamento, con quegli occhi che «s'accendevano» e seguivano il «peregrinare» delle banconote sul tavolo verde e lo stesso duca che «covava» i denari e in tale esercizio «spirituale» dimentica addirittura la sua fame. Questo duca – è stato detto assai bene – «è un personaggio simbolo in cui si assommano tutti gli altri personaggi ed è simbolico proprio perché» sembra anticipare «il destino di tutti gli altri già concluso, già arrivato al suo sbocco finale, la miseria, e con essa il parassitismo»³³. In questo duca impoverito ed emarginato vivrebbero «sinistramente le passioni di tutta la sua classe, di cui egli prefigura la fine». A giudizio di Madrignani comparirebbero qui parole-chiave della novella derobertiana: il giuoco, la miseria, i denari, ovvero «la scacchiera sulle quali si muovono le vite» di non pochi personaggi. Tra l'altro, sulla figura di don Ferdinando s'innesterebbe un'altra attitudine, quella del De Roberto ritrattista con una propensione verso lo «squallore

³¹ Si veda G. CAPECCHI, *Introduzione a Federico De Roberto, I Vicerè*, Giunti, Firenze-Milano 2016, pp. 7-17.

³² F. DE ROBERTO, *La disdetta*, cit., p. 6.

³³ C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, De Donato, Bari 1972, p. 24.

descrittivo». Gli aggettivi «lacero, unto» non sono «caratteristiche compassionevoli», sono i «segni di un'oltraggiosa miseria»³⁴.

Non meno significativa risulta la descrizione dei tre giocatori. Ogni minima battuta di conversazione è ormai soppressa, incombe solo un silenzio allucinato:

Nessuno diceva una parola, da principio. In capo a un quarto d'ora la principessa perdeva la testa, non distingueva più le carte, vedeva sparire l'uno dopo l'altro i biglietti che teneva davanti; padre Agatino diventava livido, convulso; il marchese si abbatteva, accusava un forte dolor di capo, tentava di spegnere a furia di grandi bicchier d'acqua con anice l'arsura che lo tormentava³⁵.

Al centro della scena del giuoco è il motivo della «perdita». Padre Agatino è «fuori di sé» e grida all'indirizzo di un soggetto impersonale: «Questo si chiama spogliar la gente!»³⁶. Paradossalmente, nel corso del giuoco stiano sembrano perdere tutti e tre i partecipanti e la situazione induce ad accuse reciproche. Vengono meno i freni inibitori di ogni regola di base della socialità, e il volume delle voci si va elevando nervosamente. Il destinatario delle urla del monaco non è un soggetto impersonale: «Dite a me?» protestava infatti il marchese Sanfilippo, il quale replicava con stizza: «Non vi basta di portarmi via ogni cosa? Ancora un poco e dichiaro fallimento»³⁷.

Il dialogo concitato avrebbe lasciato basito ogni spettatore di quel teatro, di personaggi stravolti dal vizio del giuoco all'interno di una stanza di un palazzo nobiliare: un teatro sulle cui scene agiscono attori che perdono tutti insieme. Scena hogartiana per il suo espressionismo grottesco. Di qui si passa, tra i personaggi, ad accuse reciproche, le quali confermano l'assunto critico degli studiosi che hanno riconosciuto ne *La disdetta* un cartone de *I Vicerè*. La

³⁴ Ivi, p. 25.

³⁵ F. DE ROBERTO, *La disdetta*, cit., pp. 6-7.

³⁶ Ivi, p. 7.

³⁷ *Ibidem*.

situazione in atto ci segnala infatti che «il marchese accusava padre Agatino di rovinarsi con donna Rosalia; questi metteva in ridicolo la mania delle speculazioni con le quali il marchese minava la sua fortuna»³⁸. Ma quel che più sorprende era che la logica del giuoco disvelava una sorta di primato al di sopra delle contumelie e delle offese personali, a segno che i giuocatori «continuavano, fino a sera, al lume delle candele, senza decidersi a smettere»³⁹. Si guardavano in faccia e anelando a un ultimo giro di carte, recitavano ossessivamente: «Un altro?!» a cui si rispondeva con stanca rassegnazione «un altro»⁴⁰.

Potremmo ribadire che fin dalle pagine iniziali «la vicenda ha situazioni e personaggi che reincontreremo nei *Vicerè*— come non vedere per esempio in Padre Agatino, che del resto si affaccerà per un attimo dal maggiore affresco, un antenato di don Blasco, e nella smania di sempre diverse speculazioni commerciali del marchese Sanfilippo, un preannuncio delle smanie di Ferdinando — ma l'impressione certa è che De Roberto «fin da questo suo grande racconto, aveva ben precisa la materia della sua narrativa e i 'tipi' che dovevano rappresentarla»⁴¹.

È una condizione, quella appena richiamata, che doveva indurre nei personaggi, e in particolare nella principessa di Roccasiano, una progressiva, autolesionistica «introiezione di sé», la quale, nell'animo della principessa, si esprimeva sotto il segno di una tetra malinconia. I sintomi decisivi di quella malinconia erano dati dalla spossatezza, da un progressivo rifiuto del cibo, da un desiderio angosciato di solitudine, sentimenti pure accentuati e riconoscibili nei momenti rituali di sociale «raunanza», a tavola o nei saloni del palazzo, gli stessi momenti rituali di cui, a proposito della socialità di Antico Regime, aveva discettato Stefano Guazzo nella sua *Civil Conversazione*. Converrebbe allegare a tal proposito un primo passaggio testuale:

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 8.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ N. TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 29.

Così, ogni giorno donna Sabina andava a desinare un poco più tardi. La sua tavola era sempre apparecchiata con molti posti; ella aveva spesso dei commensali: ora il cavaliere Fornari, ora il marchese, ora qualche altro⁴².

Già qui l'ordine degli invitati alla tavola presenta una sua evidente «disarmonia», in quanto vi partecipa una gamma assai varia di commensali, del tutto incongrua e senza più il principio di selezione della tavola nobiliare di Antico Regime: si trascorre dai parenti prossimi ai primi venuti, i quali già inducono a pensare a una piccola «folla» di ospiti che frequenteranno parassitariamente il palazzo della principessa. Il vecchio mondo dei cortigiani si presenta sotto il segno di una parabola storico-sociale inesorabilmente al suo declino, disvelando, nei tempi moderni, sul versante della vecchia aristocrazia, venature solo grottesche.

Inoltre, agisce il contrasto, che De Roberto rappresenta con esperta «arte dello scrittore», tra la solitudine – segnata da inguaribile malinconia che attanaglia la protagonista della novella –, e il teatro che, a tavola prima, e poi sul far della sera, abiterà le sale del palazzo Roccasciano. Anche in questo caso converrebbe allegare alcuni passaggi testuali, il primo dei quali riferito alla principessa:

– È una cosa disperante, non ho più appetito!

E si rimpinzava di droghe, di digestivi, mangiava per forza, si levava da tavola più disgustata di prima⁴³.

A fronte della condizione melanconica e anoressica della principessa si dispiega la bulimia del duca di Santa Cita:

Invece il duca di Santa Cita diluviava per due, con un appetito

⁴² F. DE ROBERTO, *La disdetta*, cit., p. 8.

⁴³ Ivi, pp. 8-9.

insaziabile; restava a tavola a fare il chilo, allentando le cinghie dei calzoni e del panciotto, per il troppo cibo⁴⁴.

Ora, se il duca di Santa Cita appare uomo –simbolo della decadenza della classe sociale da cui proviene, è l'intera folla che frequenta il palazzo Roccasciano che dà il senso dell'inesorabile caduta dei costumi di un mondo ormai marcescente. Saranno personaggi senza nome, che configurano un teatro straniante e grottesco sulle cui scene, negli «interni» del palazzo, si muovono «vecchi abituati a prendere il caffè da lei e a sonnecchiare sui divani, lunghi sdraiati, con un sigaro spento tra le labbra» e poi «intere famiglie» che si misuravano nel giuoco del «sette e mezzo, o della tombola, o della bassetta secondo la stagione» oppure si «sparpagliavano per le vaste sale dell'antico palazzo, come in casa propria, disponendo il modo di passar la sera»⁴⁵. Ma quello che superava ogni limite di decenza e dignità –ove solo si fosse volto il pensiero alla principessa, ancora proprietaria di quell'antico e nobile palazzo –era il vedere poi «certe figure enigmatiche, provinciali, forestieri, che nessuno sapeva chi fossero, neppure la padrona di casa, la quale intanto stava sulle spine, annoiandosi al giuoco piccolo, andando di tanto in tanto a dare una capatina nella stanza appartata dove il marchese, padre Agatino, il dottor Felicetta e qualche altro facevano la forte partita a primiera»⁴⁶. Pure il nome del terzo giuocatore nella «stanza appartata» sembra nascondere un intento sarcastico in *De Roberto*: la condizione di questo personaggio, impegnato pure lui in un parossistico sperpero di denaro, fa contrasto, ma nel segno del grottesco, con la condizione infelice della principessa perché costretta a una involontaria assenza dai riti della «forte partita a primiera».

La noia per il «giuoco piccolo» che si svolge nelle varie sale del palazzo e l'ansia gravata da infelicità per non poter partecipare stabilmente al «giuoco grosso» in una stanza appartata. Senonché, dopo

⁴⁴ *Ivi*, p. 9.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

le affollate serate in cui si consumava un vero e proprio scempio di comportamenti senza decoro e si ripeteva un inverosimile dispendio di sostanze materiali, in quell'antico palazzo nobiliare sulla cui soglia un portone era restato colpevolmente aperto quando doveva invece essere chiuso, il «volto» delle sale si disponeva come lo specchio deformato di una nobiltà che non solo perdeva al giuoco, ma smarriva a un tempo ogni principio di responsabilità etica⁴⁷. La descrizione derobertiana degli interni del palazzo Roccasciano in rovina è di una oggettività fredda e spietata, senza alcun barlume di *pietas*, come hanno opportunamente rilevato tutti i più autorevoli interpreti de *La disdetta*. Due «momenti» della visione derobertiana del palazzo si offrono allo sguardo incredulo del lettore, quello notturno e quello alla luce del giorno. Converrà tenerne conto, prendendo le mosse dalla descrizione del momento notturno:

A poco a poco la gente se ne andava e le sale restavano vuote, illuminate a giorno, nella notte alta. Sul tavolino del giuoco le candele finivano di consumarsi, con una fiamma lunga, rossastra, illuminante le facce gialle o infocate. La principessa trangugiava la terza o la quarta tazza di caffè. Al profondo russare del Restivo rispondeva in cadenza, come un'eco, il ronfo leggero, inquieto del cameriere nell'anticamera⁴⁸.

Quelle candele che finivano di consumarsi, «con una fiamma lunga, rossastra» la quale illuminava facce «gialle e infuocate» farebbero pensare, ancora una volta, a un quadro di Hogarth: all'opposto di quel che aveva dichiarato Horace Walpole, a giudizio del quale «nel vivere e nel morire [...] quella società», al suo storico tramonto, aveva saputo «bruciare in pubblico la propria candela fino alla fine»⁴⁹. D'altra parte, è stato detto assai bene –«il palazzo della principessa

⁴⁷ G. TRAINA, *Introduzione* a Federico De Roberto, *La disdetta e altre novelle*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004, pp. 7-24.

⁴⁸ F. DE ROBERTO, *La disdetta*, cit., pp. 12-13.

⁴⁹ C. OSSOLA, *Dal «Cortegiano» all'«Uomo di mondo»*, cit., p. 1.

isolato nel buio [...] è come la visione di un teatro vuoto, inutile fin quando gli spettatori non torneranno a scaldarlo con la loro presenza. O meglio, è come una casa abbandonata vista in sogno [...]. Con i suoi pieni e i suoi vuoti, con le ombre e le luci ugualmente intense, è una costruzione surreale dove può essere rappresentata la tragedia del gioco e della principessa eccitata» che «trangugiava»⁵⁰ bevande di caffè. Ma seguiamo ora la seconda descrizione degli interni del palazzo Roccasciano:

Alla luce del giorno, i guasti prodotti nella casa della principessa apparivano da ogni parte. Sui divani, sulle poltrone, il grasso delle capellature avevano stampato sozze macchie nel rosso cupo, nel giallo, nell'azzurro delle stoffe, i cui piccoli strappi andavano allargandosi, scoprendo qua e là la ruvida tela; i tappeti erano costellati di sputacchiature, cosparsi di mozziconi di sigari calpestati, di fiammiferi spenti, di ogni sorta di residui; le dorature delle porte si discrostavano; le tende cadevano a lembi; le seggiole zoppicavano; nell'anticamera i mattoni rotti, distaccati, risonavano sotto i passi: una rovina lenta e continua⁵¹.

È una devastazione lenta e inesorabile del tempo su cose e averi non governati, di segno non diverso da quella che involge i personaggi di una nobiltà che ha smarrito ogni regola nelle maglie di una società ormai mutata e volta a una tumultuosa e contraddittoria modernità: così come attesterà un'altra intensa novella di De Roberto, *Il krak* di *Processi verbali*, anch'essa, al pari de *La disdetta*, svolgentesi secondo la cifra di quella allegoria della «perdita» che si affermerà compiutamente ne *I Vicerè*⁵².

⁵⁰ N. TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 30.

⁵¹ F. DE ROBERTO, *La disdetta*, cit., p. 13.

⁵² Rinvio a N. ZAGO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Rizzoli, Milano 1998, pp. I-XIX.

IV. *Epilogo*

Il giuoco, la perdita, il «resto di niente», la morte: sono gli emblemi inquietanti de *La disdetta*. Nell'*explicit* della novella l'inizio di un «ultimo» giuoco – come in una tacita pronuncia della vana promessa di un ultimo atto vizioso e di una impossibile «illusione» – segnerà circolarmente la fine della vita «disformata» della principessa: con l'iterazione di un verbo all'imperfetto, «perdeva, perdeva, perdeva», a indicare una vicenda di persistenza e ossessione che può aver fine solo con la morte. Questo, dunque, l'epilogo luttuoso della novella. In una stanza, con la principessa a letto, gravemente inferma, visitata da un «nero» monaco – precisamente in presenza di quegli «spettri» che nell'*Autobiografia* di George Sand si erano voluti tenere lontani:

– Volete nulla?...

Gli sguardi della principessa si rivolsero verso il comodino. Padre Agatino ne aprì la cassetta e vi trovò un mazzo di carte.

[...]

– E i gettoni?

– Lì, pigliate quelle pastiche.

– Quanto valgono?

– ...Cinque lire...

E cominciarono a giocare. La principessa perdeva, perdeva, perdeva [...].

La principessa coprì la nuova carta con l'altra, che ritirò lentissimamente.

– Nove! – disse scoprendo il suo giuoco.

– Nove! – rispose Padre Agatino mostrando il suo.

– Che... disdetta! – E ricadde pesantemente, cogli occhi sbarrati. Padre Agatino chiamò gente, irritatissimo. Avrebbe dovuto vincere qualche centinaio di lire, e gli restava soltanto un po' di zucchero in mano⁵³.

⁵³ F. DE ROBERTO, *La disdetta*, cit., pp. 44-46 (*passim*).

Il grottesco della «dolcezza» delle pasticche di zucchero usate come gettoni: ma una testimone apologetica della socialità di Antico Regime non aveva dichiarato che solo quella civiltà delle buone maniere conosceva la «dolcezza di vivere»?

Pietro Gibellini

UN ULISSE DIMENTICATO:
L'EROE PACIFISTA DI EMILIO GIRARDINI

Tra le figure mitologiche sempreverdi che hanno attraversato i secoli, passando dalla civiltà antica alla letteratura moderna, spicca certamente Ulisse. L'uomo dal multiforme ingegno passa di tempo in tempo, di testo in testo aggiornando il suo volto, e rinnovando il senso della favola antica e sempre nuova di cui è protagonista. Quando arriva alla stagione che tra Otto e Novecento vede sovrapporsi le onde del decadentismo e del simbolismo, dell'estetismo e del crepuscolarismo, l'archetipo omerico del paziente Odisseo è stato segnato dalla marca dantesca e tennysoniana dell'inquietudine, riconsacrante o demitizzante che sia: è il navigatore desideroso di conoscere in Giovanni Pascoli, l'esploratore ansioso di conquiste belliche di Gabriele d'Annunzio, l'impaziente assetato di avventura in Arturo Graf, il fedifrago giramondo di Guido Gozzano. L'attitudine proteiforme del personaggio, capace di stimolare attraverso il tempo scrittori di inclinazioni quanto mai varie, ha alimentato una

bibliografia critica che, per quantità e qualità, non teme confronti con quella concernente altre figure del mito classico o moderno.

Ebbene: tra gli studi ormai fitti che hanno commentato le metamorfosi letterarie del leggendario re di Itaca, non trovo traccia del poemetto dedicato a Odisseo da un autore minore ma non minimo: *La vela di Ulisse* di Emilio Girardini (1908).

Conviene richiamare, seppur telegraficamente, i dati bio-bibliografici di uno scrittore rimasto o tornato ai margini dell'attenzione, nonostante l'attenzione di critici e di noti letterati quali Silvio Benco e Diego Valeri, oltre che di Giuseppe Marchetti, Gianfranco D'Aronco e altri friulanisti. Nato a Udine nel 1858, vi trascorse la vita conclusa nel 1946, e afflitta da una malattia degli occhi che, palesatasi nel 1908, lo rese praticamente cieco a metà degli anni Venti. A dieci anni dalla morte la sua città gli dedicò un monumento scolpito da Max Piccini. Dopo la maturità classica, assunse la guida dell'agenzia assicurativa di famiglia, rinunciando a laurearsi, a differenza del fratello Giuseppe, che ebbe una brillante carriera di avvocato e di parlamentare: Emilio tuttavia continuò a coltivare gli studi letterari. Tradusse per editori di rilievo classici greci e poeti moderni, corredando le versioni sempre di un saggio introduttivo: Sofocle, *Antigone*, Milano, Poligrafica, 1902; Demostene, *Il discorso per la corona*, Milano, Sonzogno, 1906; Euripide, *Alceste*, ivi, 1908; Alfred Tennyson, *Becket – La coppa – Il falcone. Poemi drammatici*, Roma, Voghera, 1918; Maurice Maeterlinck, *L'intelligenza dei fiori*, ivi, 1921; *Tre tragedie greche. Prométeo incatenato di Eschilo, Antigone di Sofocle, Alceste di Euripide*, ivi, 1923; William Wordsworth, *Poesie scelte*, Bologna, Cappelli, 1931. L'attività di saggista, affidata a scritti su periodici o discorsi commemorativi e relativi opuscoli, riguarda san Francesco, Petrarca, e i poeti in furlano Pietro Zorutti e Piero Bonini. Per il teatro pubblicò *Jefte. Rut. Il re sapiente. Drammi biblici*, Bologna, Cappelli, 1929.

Le sue raccolte di versi, riunite postumamente da Uberto Zanfagnini (*Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1952) vanno dal 1903 al 1938, accompagnano cioè la vita dell'autore dai quarantacinque agli ottant'anni. Nell'ordine: *Ruri*, Milano, Treves, 1903; *Liriche varie*.

La vela di Ulisse, Milano, Baldini e Castoldi, 1908; *Chordae cordis*, Milano, Treves, 1920; *I canti della sera*, Bologna, Zanichelli, 1928; *Nuovi canti*, Bologna, Zanichelli, 1931; *Veglie*, Parigi, Messein, 1935; *Poesie scelte*, Prefazione di Silvio Benco, Udine, La Panarie, 1938.

Non c'è qui spazio per dare un giudizio d'assieme sulla poesia del nostro autore. Marchetti ne sottolineava il «tono somnesso» e l'«atmosfera sognante, un po' crepuscolare»; nel tempo cresce però l'inclinazione all'interiorità, forse favorita dal calo della vista, e l'e-vangelismo già latente nei primi versi. Ai nostri fini, legati alla scelta di reinterpretare la figura dell'Itacense, va sottolineata la familiarità con gli antichi Greci (Girardini approntò una traduzione dell'*Odissea*, che non diede però alle stampe), e con la poesia di Tennyson, il cui monologo lirico *Ulysses* (1842) era già noto a Pascoli. La sua sintonia con l'autore delle *Myricae*, per la sua poetica delle umili cose e dei sentimenti delicati, si avverte nella raccolta d'esordio, latinamente intitolata *Ruri*, delicata pittura del Friuli campestre. Se *Ruri* guarda al Pascoli di *Myricae*, *La vela di Ulisse*, con la sua innovativa inserzione di valori cristiani nell'animo dell'eroe omerico, deve qualcosa al poeta dei *Conviviali* che, rivisitando il cammino della civiltà ellenica dai primordi all'ellenismo, terminava con il crepuscolo del mondo antico e l'attesa della *Buona novella*.

La vela di Ulisse è un poemetto in terzine dantesche intitolate rispettivamente *Calipso*, *Nausica* e *Demodoco*. Le strofe sono riunite in sezioni contrassegnate dal numero romano e di misura diseguale, come diseguale è la lunghezza delle tre parti: *Calipso* (I-V) occupa 76 versi; *Nausica* (VI-X) ne contiene solo 22; *Demodoco* (XI-XV) ne conta 64. Ora, se l'opzione metrica rende chiaro omaggio al secondo archetipo dell'icona ulissiaca, quello dell'*Inferno* di Dante, la falsariga narrativa si attiene alla fonte prima, l'*Odissea* di Omero.

Nella prima parte Girardini ritrae il protagonista sconsolato e solo sull'isola di Ogigia. Sulla riva del mare guarda lontano e si rivolge col pensiero alla fedele Penelope, cui vorrebbe confidare il mutamento avvenuto nel suo animo, dopo aver assistito alle tante orrende atrocità della guerra. Spinto dal desiderio di tornare in patria, ma anche e soprattutto dall'impulso di compiere un'azione

di pace e di civilizzazione presso altri popoli, Ulisse annuncia a Calipso la sua imminente partenza. L'eroe si costruisce una zattera e si affida alle onde del mare, dove però lo attendono un'improvvisa tempesta e un rovinoso naufragio.

In *Nausica e Demodoco* gli avvenimenti narrati seguono quasi di pari passo il racconto omerico, a cominciare dal difficile approdo alla terra dei Feaci dopo il naufragio. Risvegliatosi da un sonno profondo, Ulisse sente Nausica e le compagne, mentre cantano e giocano presso il fiume, e decide di chiedere loro aiuto. Solamente la giovane Nausica osa avvicinarsi a lui e, mossa da pietà, lo conduce alla casa del padre.

Nella terza parte spicca la figura del cantore Demodoco, cieco d'occhi, ma capace di leggere nel futuro, figura antica di poeta veggente che la cultura simbolista aveva rilanciato soprattutto da noi, grazie agli scritti di Giovanni Pascoli, Angelo Conti, Gabriele d'Annunzio. Il cantore predice all'ospite ciò che gli accadrà dopo aver lasciato la dimora ospitale del re Alcino.

Soltanto negli ultimi versi il poeta tenta di riprendere il tema della missione salvifica, introdotto nella prima parte del poemetto e poi a lungo trascurato.

Questa, per sommi capi, la trama dell'opera, di cui esamino ora i passaggi essenziali. Il poemetto si apre con Ulisse, il quale da uno scoglio dell'isola di Ogigia si rivolge idealmente alla «umile austera» e «fida Penelope». Immaginando la moglie mentre ascolta dalla bocca dell'aedo Femio i racconti canori delle sue disavventure, Ulisse si rende conto che mai nessuno potrà dirle quale nuovo sentimento lo stia pervadendo:

Ma dirti io sol potrò qual mi si accese
 allor nova pietà... Poi che la torre
 d'Ilio avvolta di fiamme alto scoscese
 e su la strage fumigò diruta
 e il silenzio funérea ala distese
 su le rovine (ricoprìan la muta
 campagna i morti eroi) l'orrido scempio

in me il delirio di battaglie attuta;
 e grido dritto al ciel, sidereo tempio,
 (la pietà de le cose ergeami a volo):
 «Non più mi renda disumano ed empio
 l'angusto amor d'un angolo di suolo
 che al mio innovato spirito non basta:
 se a prezzo de la vita d'un uom solo
 far mia potessi tutta Grecia, l'asta,
 prima quest'asta poderosa infrango. (*Calipso*, I, 17-32)

Nessuno può conoscere ciò che Ulisse prova, né sapere come dall'orrore della guerra sia nato in lui il sentimento di pietà universale, che lo rinnova a tal punto da fargli esclamare: «Sento farmisi l'anima più vasta / ne la mia spoglia fragile di fango» (*Calipso*, I, 33-34). Già qui si avverte la patina cristiana che si stende sul fondo cromatico dei poemi omerici: se un'espressione come l'«orrido scempio» dei cadaveri echeggiava il memorabile attacco dell'*Iliade* nella superba versione di Vincenzo Monti, il cenno alla «spoglia fragile di fango» riattiva l'immagine della *Genesi* trasmessa a una lunga serie di letteratura religiosa cristiana passata alla lirica moderna dalle forme nuove inaugurate da Baudelaire. Anche Omero, beninteso, piange sui guerrieri morti, greci o troiani che siano; ma in lui predomina il senso del sacrificio patriottico nelle pagine meritatamente celebri dell'addio di Ettore ad Andromaca; in questa chiave Foscolo lo rilancia nel carme *Dei sepolcri* come *exemplum* di immortalità conseguita per virtù civili, mentre l'*Odisseo* foscoliano viene fissato, nel sonetto *A Zacinto*, nella sua icona di eroe reso «bello» dalla fama e dalla sventura: in nessuno dei due autori citati, il Laerziade appare come preso dal sogno filantropico, irenico e universalistico.

Ulisse è descritto da Girardini nel momento in cui è colto da questa folgorazione ideale:

tutti i popoli in un l'anima abbraccia
 e piango, Ulisse piange, odimi, io piango! (*Calipso*, I, 35-36).

L'eroe sente l'impellente volontà di cambiar vita non solo per sé, ma anche per i popoli che avrebbe incontrato, spinto da

desii di terre inospiti e lontane
 (dove) [...] addurre, non più volte a massacri,
 a pii commerci le prosàpie umane. (*Calipso*, I, 44-46)

Una nota di tenerezza è data dal fatto che, in questa parte del poemetto, Ulisse si rivolge spesso a Penelope lontana, la quale, sebbene emerga brevemente, ci appare l'unica persona in grado di ascoltare e di capire profondamente le sue parole e il suo stato d'animo; infatti egli, «votato a novella fede», così da lontano le parla:

Giove, dal guardo interminato, vede
 se amor di te, del genitor Laerte
 e de gli aerei miei tetti, mi fiede;
 ma una voce ne l'anima m'avverte,
 fervor sacro m'esàgita, m'invade,
 di andare, andare e inesplorate, incerte
 popolate di mostri, aspre contrade
 recare a sensi di pietà (*Calipso*, II, 19-26)

Ulisse diventa apostolo della pace, dell'amore e dell'inutilità della guerra.

La narrazione prosegue: Ulisse decide di evadere dal puro ro-mitaggio a due cui la dea lo accudisce nella sua isola appartata, un non-luogo di delizie; l'eroe vuol uscire dall'ombra, per una nuova mèta, una nuova e diversa gloria; si rivolge a Calipso, e le comunica la sua decisione con queste parole:

E tu ninfa de l'isola che sciogli
 le trecce a rattenermi [...]
 con parole accorte
 a blandirmi l'indòmito pensiero,
 surto a vincere, eroe novo, la morte,

t'adopri indarno: ottenebrarmi il Vero
 che da lassù mi brilla, astro immortale,
 e m'illumina, vigile, il sentiero,
 mal tenti. (*Calipso*, III, 1-10)

Pascoli, nell'*Ultimo viaggio*, aveva posto la sua attenzione sulla figura assai poetica di Calipso, che aveva ribattezzato la Nasconditrice facendo leva sull'etimo del suo nome (derivato dal verbo *kalyptein*, 'occultare'). Anche nel poemetto di Girardini la figura di Calipso acquista rilievo, anche se compare indirettamente solo in pochi versi. Emerge per la grazia femminile che cerca di usare con astuzia per trattenere l'amato Ulisse. Questi invece, sentendosi come investito da una missione celeste, accetta le sue debolezze di uomo e proclama ad alta voce, forte delle sue esperienze e più maturo per decidere liberamente del suo destino di mortale:

Meglio, assai meglio su la negra nave
 sfidare le tempeste e udir di sotto
 scricchiar minaccevole la trave,
 che, da lusinghe tenere sedotto,
 porre a periglio l'animo gagliardo
 d'ir tra scogli d'amor fiaccato e rotto. (*Calipso*, III, 13-18)

L'immortalità e l'amore sensuale sono solo felicità illusorie, sono poca cosa rispetto al Vero, l'unica realtà capace di dare libertà e dignità alla vita di un uomo.

Dopo aver difeso con forza e slancio morale la sua libertà, l'eroe si addormenta sotto le stelle; il suo sonno però è turbato da un sogno particolare, un sogno che non porta lontano dalla realtà, come accade in Pascoli, ma che è in grado di aprire ad Ulisse uno squarcio sul futuro. Egli vede

l'Erebo e gli Elisi,
 e, vuoto Olimpo, i numi esuli e ciechi
 in terra errar da gli uomini derisi

e da gli dei minori invidi e biechi
 che, forti coi caduti in lor costume,
 cacciavanli da gli antri e da gli spechi. (*Calipso*, III, 31-36)

Questo è il punto centrale della prima parte dell'opera, dove vediamo ergersi la figura di Cristo:

Ma sul mare [...] ecco s'aderse
 da un borgatello oscuro d'oriente,
 luce che in forma d'uomo si converse.
 Le tenebre sgombravansi via lente
 dinanzi a Lui, ch'eretto su la barca,
 a le prode traeva tutta la gente.
 Non rostrata era la barca, agile e scarca
 d'argomenti sottili, arava l'onda,
 colma di fede e di provviste parca. (*Calipso*, III, 46-54)

Come il «borgatello oscuro d'oriente» altro non è che il villaggio di Nazareth, così quel «Lui, ch'eretto su la barca» allontana le tenebre e attrae «tutta la gente», altri non è che Gesù stesso che nel sogno appare con

Chiara fronte [...] chioma bionda,
 vermiglio abito schietto, occhio sicuro
 e in man [...] d'ulivo una fronda. (*Calipso*, III, 55-57)

Ulisse dunque è davvero il preannuncio del Cristo, quell'«Umile e Puro» che disperde «tutti i vecchi idoli, infranti» (III, 70).

In questi versi si coglie l'originale piegatura ideologica che Girardini ha imposto al mito ulissiaco, facendone il punto d'incontro o di svolta della lenta transizione dalla civiltà pagana a quella cristiana mirabilmente delineata nei *Poemi conviviali*. In quell'opera Pascoli intendeva delineare «la insufficienza della visione della vita presso gli antichi Elleni, quel senso di vuoto e di timore che restava al fondo dell'anima loro per la mancanza della risoltrice rivelazione neote-

stamentaria». I *Conviviali*, volti a seguire «il lento avviamento della coscienza greca alla verità del Golgota», sembrano trovare una loro sintesi proprio nel sogno che Girardini attribuisce al suo protagonista.

Dopo il sogno Ulisse è consapevole dell'inutilità e della vanità di tutti i sacrifici fatti in passato per propiziarsi il mare; ora non ha neanche la possibilità di un'illusoria sicurezza, tuttavia si sente forte della sua missione e né la morte né la paura dell'ignoto sono in grado di fermarlo.

Mentre si prepara a partire, riaffiorano alla mente alcuni ricordi: il tempo precedente alla partenza per la Grecia ed il giovane Antifone, che egli aveva chiamato con sé, strappandolo dalla vita serena e sicura dei campi. Quel giovane forte e gagliardo, che sarebbe morto tra le fauci del Ciclope, aveva risposto ad Ulisse con generoso slancio: «Io voglio con te morire [...] volo!» (*Calipso*, IV, 44). In queste parole di Antifone si avverte un'eco dannunziana, là dove i compagni del poeta che veleggia verso la Grecia ravvisano in un navigatore solitario il mitico Odisseo e gli gridano fieri: «Prendici nella tua nave / tuoi fedeli insino alla morte!» (*Maia*, 691-692). Una suggestione del poeta delle *Laudi* riemerge anche nel breve ritratto di Ulisse, che «con gli occhi alle Pleiadi» governa la sua zattera, «vigile al timone», incurante della veglia e che «desto» va incontro all'«Aurora mirabile visione» (*Calipso*, V, 25-30); e tuttavia questi come altri echi dannunziani sono contenuti e smorzati da Girardini, che ne placa l'enfasi ritmica e ne rimuove l'aura superomistica per integrarli armonicamente con il sobrio classicismo del suo stile.

L'eroe, mosso da «pietà immortale», si augura che il suo «ardimentoso e destro [...] tragitto» (V, 35) sia la prima manifestazione di un «supremo volere al bene indritto» (V, 37). Nei versi successivi Girardini riesce a rendere Ulisse più umile e più tipicamente cristiano, stravolgendo così l'antica figura omerica, che tanta parte avrà nel resto del poemetto:

altro non son da me che un nome vano;
l'umanità sol vive eterna: io varco
sì come onda in mezzo a l'oceano (*Calipso*, V, 49-51)

Egli potrà anche soccombere nell'impresa, ma ciò che importa è che nella brevità della sua esistenza testimoni la venuta dell'«Umile e Puro», per il bene dell'intera umanità.

Appena pronunciate tali parole arriva il momento della prova: infatti il cielo si fa plumbeo e pesante e, dopo una fastidiosa bonaccia, scoppia una forte tempesta. Ulisse cerca inutilmente di salvare la sua zattera, che alla fine, sommersa dalle onde, naufraga. Con questa immagine si conclude la prima parte del poemetto, dedicata a Calipso.

A questo punto il poeta sembra scordarsi della sua deviazione dal modello omerico, e torna a seguire la rotta tracciata dall'*Odissea*.

Dopo il naufragio Ulisse approda su una terra sconosciuta; le immani fatiche hanno messo a dura prova il suo corpo ed anche il suo spirito; egli infatti è avvinto dalla paura di morire per il freddo o per l'assalto di qualche belva e si pente amaramente di aver lasciato la sposa, il figlio ancora in fasce e la propria casa, «per gittar semente», da cui sarebbe dovuta nascere «una remota civiltà» (*Nausica*, VI, 41-42, 44-45).

Il mattino dopo però lo sconforto se ne va con la stanchezza, tanto che

Lo ripossiede un desiderio intenso
di vivere e la fede ergesi e brilla;
gli rifluisce il sangue ora riaccenso. (*Nausica*, VIII, 7-9)

A un tratto, come nell'*Odissea*, Ulisse sente delle voci femminili, così decide di avvicinarsi per chiedere aiuto e ristoro; la bella e coraggiosa Nausica acconsente ad aiutarlo e lo accompagna alla casa del padre, il re dei Feaci. Giunto al «feacese nobile convito», Ulisse viene accolto quale «ospite ambito» (*Demodoco*, XI, 1-3) e gli viene promesso aiuto per giungere alla sua amata Itaca. Alla reggia vi è anche Demodoco il cantore, che prende il posto dato a Tiresia nell'*Odissea*, e predice all'eroe il suo futuro:

Prima i suoi tetti a gli oppressor ritolga,

poi fra i barbari a spander meraviglia
la sua vela fatale anco disciolga. (*Demodoco*, XI, 22-24)

Quando egli riprende a cantare le «argive stragi» e i «ritorni funesti» (XI, 56), Ulisse si commuove e «alzata la tunica» nasconde «le lagrime correnti in lunga traccia» (XI, 63). Questo pianto riporta immediatamente il pensiero ai primi versi del poemetto dove egli piange per le stragi compiute in guerra.

L'aedo viene fermato dalla regina, accortasi della commozione dell'ospite, ma Ulisse lo prega di continuare perché vuole sapere se «la voluttà febbrile dello spazio» (XII, 34) e il suo «desiderio non mai sazio di nuove meraviglie» (XII, 32-33) gli concederanno di rivedere nuovamente la sua terra. Demodoco incomincia così a leggere nel futuro: Ulisse, re di Itaca, sarebbe sbarcato sulla sua isola, ma prima di svelarsi avrebbe dovuto indossare abiti cenciosi, per aggirarsi indisturbato nella sua casa. Nel frattempo una mugnaia, oppressa dalla miseria e dalla fatica, avrebbe pregato che «un pellegrino eterno» (XIV, 50) portasse dal cielo o dall'inferno un «foco di carità», capace di smuovere i cuori induriti degli uomini (XIV, 53).

Demodoco consiglia Ulisse di disperdere prima di tutto «i parassiti, la corte dei Feaci» (XV, 19-20), per poi seguire fino alla morte il suo destino «d'esule eterno» (XV, 21).

In questo punto il messaggio dell'aedo stride fortemente con le parole di pietà e di fratellanza pronunciate dallo stesso Ulisse all'inizio dell'opera. Ai lettori infatti resta da presumere che solo dopo aver fatto strage, come accade nell'*Odisea*, Ulisse, «racceso di carità», ripartirà «a gittare buona semente per la stirpe umana» (XV, 36), tra le genti che non conoscono l'uso della barca, del remo e del sale.

In verità, Girardini avrebbe dovuto sviluppare il poemetto secondo il progetto iniziale; il ritorno alla falsariga dell'ipotesto omerico finisce per ridare a Ulisse i lineamenti originali, sicché la finale predizione di un redentore messianico risulta una forzatura o un tentativo troppo tardivo di puntare la barra verso il nuovo orizzonte spirituale. Quale seminatore della buona novella, l'eroe girardiniano risulta poco credibile, dunque, e il progetto di farsi ambasciatore

di pace presso «tutti i popoli» si smarrisce. Cosa avrà mai da raccontare alle «rozze genti» se non proprio l'uso del sale, della nave e del remo, piuttosto che la carità cristiana; e come si concilia il proclamato irenismo con la sanguinosa vendetta esercitata sui Proci e sulle ancelle infedeli?

La conclusione dell'opera lascia piuttosto insoddisfatti, sul piano della coerenza del messaggio come su quello della presa narrativa: tutto si ferma «in secolare attesa» (XV, 47). Come nella favola della Bella addormenta, nobilitata dai pannelli antichi, vediamo le figure bloccarsi in una immobilità senza storia: il vecchio padre nella vigna, Penelope al telaio, il pastore Eumeo che, «ritto tra i verri pascolanti» (XV, 54), guarderà nei secoli verso la riva.

Questo è il canto finale di Demodoco:

Ma la tua vela porpurea non spunti
 reduce e posi: quell'eterna vela
 non ha i fatali termini raggiunti.
 Sotto torridi soli e dove gela
 rinchiuso il mare, la tua vela, Ulisse,
 sbattuta avanza, ad ogni vento, anela (*Demodoco*, XV, 55-60)

Forse lo stesso autore ebbe coscienza di questo finale irrisolto, e vi alluse con un'immagine carica di risonanze metaletterarie: la rottura della cetra. A Demodoco, da cui pareva fluisse

a rivi il canto e che cercava l'etra
 inutilmente con le luci fisse,
 si fransero le corde de la cetra (*Demodoco*, XV, 65)

Conscio dell'originalità del suo assunto, il poeta doveva esserlo anche dei suoi limiti, o fors'anche della difficoltà di proporre una rotta internazionalista e pacifista a una società che praticava la politica delle cannoniere e stava per passare disinvoltamente dalla gaiezza della *belle époque* alla «inutile strage» della Guerra mondiale. A quella poteva adattarsi tutt'al più il volto dell'«eversore di mura»

evocato da D'Annunzio, sul quale Gozzano aveva modellato l'ironico ritratto del suo Ulisse playboy e scialacquatore, e non ancora poeta-soldato: il guerriero dell'*Iliade*, non il navigatore dell'*Odissea*, pervaso dalla nostalgia, né l'esploratore dell'Ignoto cantato da Dante e da Tennyson, da Graf e da Pascoli¹.

¹ *Nota bibliografica.* Per le riprese della figura di Ulisse nella poesia moderna basti rinviare a P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, il Mulino, Bologna 1992 e a P. GIBELLINI, *L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento*, in *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di S. Nicosia, Marsilio, Venezia 2003, pp. 489-516. Il poemetto di Girardini è edito in *Liriche varie. La vela di Ulisse*, Baldini e Castoldi, Milano 1908. Le due brevi citazioni critiche provengono da: G. MARCHETTI, *Il Friuli. Uomini e Tempi*, Del Bianco, Pordenone 1979, vol. II, pp. 827-828; E. PARATORE, *I Poemi conviviali*, in *Studi in onore di Gennaro Perrotta*, Cappelli, Bologna 1964, p. 66.

Ilaria Crotti

IMMAGINI DI MAESTRE
NELLA NARRATIVA DI ADA NEGRI

Nel quadro di un sistema produttivo, di un ordinamento legislativo, di un regime sociale e di un habitus culturale segnati radicalmente da un modello patriarcale di segno maschilista¹, i “mestieri” di educatrice, insegnante e maestra, in particolare nella stagione dei

¹ Ha affrontato sia i risvolti ideologici e culturali più rilevanti che alcune delle loro ricadute sul versante letterario, a partire dall'Unità fino all'avvento del fascismo, il contributo di G. BINI, *Romanzi e realtà di maestri e maestre*, in *Storia d'Italia. Annali 4. Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Einaudi, Torino 1981, pp. 1197-1224. Prendendo le mosse dalla produzione di De Amicis e di Serao, il saggio si è soffermato sui passaggi legislativi più salienti, sulle diverse circolari ministeriali e sui programmi didattici; ancora, sui dibattiti parlamentari e sulle inchieste dei periodici, vagliando le distinte posizioni politiche in campo.

decenni postunitari, costituirono uno dei pochi domini professionali cui venne accordato l'accesso alle donne sul territorio nazionale².

Furono ruoli³ che, soggetti a oppressive discriminazioni di classe e ad altrettanto limitanti vincoli di genere, prevedevano altresì per dette figure clausole contrattuali precarie e sottopagate, segnate da condizioni economiche addirittura inferiori rispetto a quelle, pure mediocri, in vigore per i colleghi maschi. Inoltre, poiché afferenti a una sfera satireggiata come la "intellettuale", ove declinata al femminile, i modelli che queste lavoratrici proiettavano erano guardati con sospetto. Esse, infatti, risultavano potenzialmente disprezzabili poiché "diverse", in quanto "eccentriche"⁴ rispetto a un destino normato di mogli e madri, presunto come "naturale".

Sul versante della soggettività e del privato, d'altro canto, "mestieri" di tale tenore imposero alle donne rinunce non irrilevanti, comminando loro vincoli sociali e disagi privati che causarono non solo prostrazioni di natura fisica ma anche crisi emotive e stati depressivi di non poco conto – condizioni problematiche, codeste, che furono oggetto di accesi dibattiti presso l'opinione pubblica più avvertita⁵.

² Per quanto concerne la figura della maestra e il suo ruolo nella costruzione sia culturale che didattica della Nazione si veda S. SOLDANI, *Nascita della maestra elementare*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, *La nascita dello Stato nazionale*, a cura di S. Soldani e G. Turi, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 67-129.

³ Circa la funzione attribuita alla donna nei decenni cruciali precedenti l'Unità, in quanto soggetto educante e, nel contempo, da educare, finalizzata alla costruzione di un immaginario patriottico di segno femminile cfr. M. T. MORI, *Ragazze prodigio*, in *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Carocci, Roma 2011, pp. 23-55.

⁴ Un'attenta disamina della 'eccentricità', in quanto pensiero che esorbita da una centralità tassonomicamente intesa, letta alla luce del pensiero filosofico, critico e soprattutto letterario cfr. *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, a cura di A. Botta, M. Farnetti, G. Rimondi, Tre Lune Edizioni, Mantova 2003.

⁵ Conflitti di genere, intimidazioni personali, persecuzioni e vessazioni sessuali testimoniate dal caso estremo, sebbene paradigmatico, di Italia Donati – una giovane maestra del comune di Lamporecchio, nel Pistoiese, vittima delle maldicenze locali che l'avrebbero additata quale amante di un sindaco notoriamente quanto

Certo è che il tema del lavoro delle donne divenne focale nella produzione novellistica delle autrici di fine Ottocento e inizio Novecento. Eccolo “narrato” mentre le personaggi si fanno carico dei mestieri più subalterni e precari, vale a dire mentre vestono i panni via via di impiegate, segretarie, dattilografe, sartine, modiste, tessitrici, ricamatrici di bianco, governanti, cuoche, balie, lavandaie, serve, operaie, costrette di norma a coniugare queste loro svariate attività alle incombenze, appunto “normali”, di mogli e madri, dedite alla cura di congiunti, malati e anziani.

Tra le loro file sono proprio le maestre a presidiare uno spazio diegetico di tutto rilievo e di singolare interesse. Basti qui fare riferimento alle “testimonianze” narrative trasmesseci da Matilde Serao e Contessa Lara, pseudonimo di Eva Cattermole, da Clarice Gouzy in Tartufari e Carola Prosperi, da Térésah, pseudonimo di Teresa Ubertis, a Emma Tettoni e a Maria Messina. Nelle loro pagine le maestre, nelle vesti di eroine, protagoniste o semplici comparse, si accampano quali presenze atte a dare voce a un ventaglio molto frastagliato di gradazioni espressive⁶.

Anche Negri ebbe modo di misurarsi appieno con questo “mestiere”, che la vide chiamata in causa prima di tutto sul versante

“orgogliosamente” donnaiolo – suicida il 1° giugno 1886. Alle tragiche vicissitudini di alcune maestre, decedute per affaticamento e per malnutrizione, talune suicide, Matilde Serao riservò un intervento di denuncia che ebbe larga risonanza, *Come muoiono le maestre*, apparso in «Risveglio educativo», 4 luglio 1886. Come notava Bini: «Erano vicende di estrema drammaticità, sintomi eccezionali della gravità d’una situazione che si manifestava generalmente in forme meno acute. Ma è facile intendere che se si avevano i casi di queste vittime ci dovevano essere i silenzi, la sopportazione di piccole, “normali” discriminazioni e angherie. Era nella forma più dimessa e umile la vita dell’insegnante elementare italiana per quanto riguarda i suoi rapporti col potere locale (e col potere “maschile”), in questo senso un aspetto significativo del rapporto fra maestri e potere» (G. BINI, *Romanzi e realtà di maestri e maestre*, cit., p. 1217).

⁶ Per una rassegna puntuale rinvio a *Novelle d’autrice tra Otto e Novecento*, a cura di P. Zambon, Bulzoni, Roma 1998, pp. 38-40.

biografico⁷. Ada, infatti, nata il 3 febbraio 1870, già nell'agosto 1887 aveva iniziato a insegnare a Codogno presso il convitto femminile privato delle sorelle Pietrasanta⁸, mentre, una volta ottenuta, appena diciottenne, la patente di maestra elementare di grado superiore, rilasciata dalla Scuola Normale di Lodi, nel marzo dell'anno seguente era divenuta supplente in una prima elementare maschile, composta da ben centonove alunni, in località Motta Visconti⁹. Con le problematiche, le immagini e le tematiche connesse al "mestiere" di maestra, del resto, la scrittrice non cessò di cimentarsi nei domini distinti della propria nutrita produzione, ossia nella saggistica come nella lirica e nella narrativa¹⁰.

La rilettura autobiografica più compiuta di tale esperienza può farsi risalire all'intervento, dal titolo *Memorie e versi*, occasionato da

⁷ Si deve a Rasy una biografia narrativa della scrittrice, tra le cui righe i meri dati biografici sono riletti alla luce di una disamina avvertita, avvalendosi di un modulo interpretativo squisitamente ritrattistico: E. RASY, *Soltanto una voce*, in *Ritratti di signora*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 105-177.

⁸ L'esperienza esistenziale del convitto, subita come claustrofobica, le oppressive condizioni lavorative che la caratterizzarono e i rapporti non facili con una figura di direttrice implacabile e occhiuta sono stati tradotti narrativamente in una sezione del romanzo autobiografico *Stella mattutina* (Roma-Milano, Mondadori, 1921), dal titolo *Storia di donna Teodosia*; dove si osserva: «Bisognerà lasciarsi distendere su quegli spirituali cavalletti della Santa Inquisizione: divenire una specie di prigioniera, con il gesto rigido, l'anima torpida, la volontà cancellata; azzecar le narici a quel puzzo di rinchiuso, fasciare i garretti all'anima perché non scalpiti» (A. NEGRI, *Stella mattutina*, Prefazione di G. Scalfi, Postfazione di A. Folli, La Vita Felice, Milano 2008, p. 97). Le pagine dedicate a detta esperienza corrispondono alle 95-100.

⁹ Per un profilo accurato della scrittrice cfr. A. GORINI SANTOLI, *La vita*, in *Invito alla lettura di Ada Negri*, Mursia, Milano 1995, pp. 23-51. Molto circostanziata nel dare conto delle varie tappe del percorso scolastico prima e della carriera lavorativa poi della lodigiana è la *Nota biografica* di Sarzana in A. NEGRI, *Poesie e prose*, a cura di P. Sarzana, Mondadori, Milano 2020, pp. XXXIX-XLIV. D'ora innanzi rinvio a detto volume con la sigla PP.

¹⁰ Circa le funzioni e i ruoli che le personalità delle donne rivestono nella produzione della scrittrice e i vari significati che assumono v. E. GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, LED, Milano 2010.

una conferenza in memoria della patriota Emilia Toscanelli Peruzzi, scomparsa nel 1900, tenuta presso la Società “Leonardo da Vinci” di Firenze, indi edita sull’annata XL, fascicolo 805 della «Nuova Antologia», datato 1° luglio 1905¹¹.

La prestigiosa occasione fu molto propizia per rendere omaggio alla «serena bellezza di Firenze, che oggi guardo e respiro, assorta in una specie di raccoglimento religioso», poiché «vivificata dal raggio di un grande spirito femminile» (p. 19). Così:

io rendo onore alla memoria di lei, che seppe dare al suo storico salotto la vivacità ed i fulgori dei più celebri salotti francesi, agguinandovi l’ardore commosso, impetuoso e fecondo dell’amore di patria in tempi terribili: di lei, che riscaldò tante anime col fuoco della sua: che unì la forza di un diplomatico virile ingegno all’arguta incantevole grazia femminile fiorentina. (p. 19)

Il salotto fiorentino di donna Emilia si presta a divenire, allora, un luogo ideale, aristocraticamente fruito, tra le cui pareti proiettare, come su uno schermo, anche il proprio iter intellettuale e artistico. Il progetto auspicato consiste, in altri termini, nell’individuare un percorso autobiografico che si intende elaborare sullo sfondo di una città politicamente e culturalmente egemone e di una figura femminile riconosciuta come “magistrale”, grazie al «diplomatico virile ingegno» che la qualifica.

Nei passi seguenti, infatti, mediante alcuni riferimenti circostanziati, si ascrive alla propria “persona” un destino, parimenti “aristocratico”, dapprima di maestra poi di scrittrice. Eccone le tappe più salienti: l’infanzia e l’adolescenza lodigiana («Io avevo vissuto sino allora, a Lodi, una vita quasi claustrale, sto per dire aristocratica nella sua austera povertà» p. 20), il raggiungimento della maggiore

¹¹ Cito dalle pp. 19-28. Non va sottaciuto che a detta altezza Negri aveva già dato alle stampe, sempre presso Treves, ben tre raccolte poetiche che avevano riscosso un singolare successo di pubblico, ossia *Fatalità* nel 1892, *Tempeste* nel 1895 e *Maternità* nel 1904.

età, l'acquisizione del diploma di maestra, nel marzo 1888, accompagnata dalla madre operaia, la partenza per Motta Visconti di una «fanciullona dalle vesti ancora corte e dal fresco viso che invano si forzava ad una espressione di severità imperiosa» (p. 22), dove in una scuola di campagna ci si trovò a fronteggiare un'affollata prima classe elementare maschile – «ragazzi, laceri, sporchi, disordinati nel vestire, nel gesto, nella voce» (p. 22) che, scomposti e indisciplinati quali erano, parevano ignorarne del tutto la competenza e, soprattutto, l'autorevolezza.

Il caso Peruzzi, d'altro canto, offre anche il destro per elaborarne, specularmente, uno del tutto dissimile, sebbene altrettanto formativo – un prototipo molto ricorrente in tutta la produzione della scrittrice, suggerito dalla immagine canora di una madre felicemente single, pronta ad affrontare ogni giorno, con gioia, tredici ore di lavoro in un lanificio. L'intellettuale impegnata politicamente, per un verso, e, per un altro, l'infaticabile operaia accreditano, pertanto, una concezione lavorativa elevata anche eticamente – pensiero che la “figlia” di entrambe, ossia della intellettuale come della operaia, traduce nella professionalità “alta” di maestra, progettando la fondazione di una genealogia di segno tutto femminile.

Così si osserva:

Le mie prime poesie sono piene di mia madre. La fragile invitata donna che mi aveva accompagnata a Motta Visconti, dopo aver resistito con tenacia eroica a venti anni di fornace in una officina, conservava una freschezza, una serenità di spirito singolari. Ella era giovane a cinquant'anni, come a venti. Il suo riso, le sue canzoni erano quelle d'una fanciulla; ed ella rallegrava le mie veglie di umile maestrina rurale come aveva cullato la mia pensosa infanzia, colle più agili cavatine verdiane e belliniane, cantate con voce inuguale, ma pura e calda, di contralto, e con caratteristici ricordi della guerra del Cinquantanove. Ella, ventenne in quel tempo, aveva seguito le ambulanze e curato i feriti. [...]

Più che i libri e meglio di essi, dato il carattere della mia poesia, mia madre fu la mia maestra...di stile. Ella trasfuse in me la sua

sensibilità lirica, ma senza la serenità e la gentilezza naturale che, se ella avesse potuto esprimere la sua potenza interiore, avrebbero fatto di lei uno squisito poeta d'amore e di gioia. (p. 25)

Emilia, per un verso, e Vittoria, per un altro, insomma, stanno a rappresentare i due volti di un medesimo modello di “maestra”, in grado di supportare un nesso sinergico tra aristocrazia intellettuale e aristocrazia operaia. Entrambe le immagini, quindi, nell'accostarsi e sovrapporsi, sono indotte a interagire nella costruzione ideale del proprio percorso esistenziale.

In un intervento risalente a qualche anno dopo, dal titolo *Maestri e maestre in Svizzera*, apparso su «Il Marzocco» nel 1913¹², quando Negri non si limitava a essere un'affermata poetessa, avendo dato alle stampe, oltre alle tre raccolte poetiche già menzionate, *Dal profondo* (1910), ma anche una firma di spicco nel panorama, peraltro molto articolato, della pubblicistica coeva, collaborando continuativamente a varie testate, da «L'illustrazione italiana» a «La Stampa», da «La lettura» al «Corriere della Sera», da «La Donna» a «Il Secolo XX»¹³, l'occasione si presenta propizia per dedicare un significativo reportage a un convegno tenutosi a Zurigo. Infatti un centinaio di maestri e maestre dell'Unione Magistrale Italiana, provenienti da ogni parte d'Italia, era là convenuto nell'intento di porre a confronto idee e opinioni, avendo inoltre l'opportunità di esperire metodi pedagogici all'avanguardia, praticati da istituti scolastici d'oltralpe particolarmente quotati¹⁴.

¹² Cfr. Anno XVIII, N. 39, 28 Settembre 1913, p. 1.

¹³ Per uno spoglio rigoroso dei quotidiani, periodici e opuscoli d'occasione cui la lodigiana collaborò durante il quarantennio che decorre dal 1903 al 1943 cfr. P. SARZANA, *Ada Negri e i periodici: una presenza costante e significativa*, in «Archivio Storico Lodigiano», CXXXVIII, 2019, pp. 397-428.

¹⁴ Va tenuto presente che, dopo la fine del suo matrimonio con Giuseppe Garlanda, facoltoso industriale laniero, la scrittrice si trasferisce a Zurigo dal marzo 1913 al gennaio 1915 per restare accanto alla figlia, Bianca Garlanda, iscritta a un collegio della città elvetica.

Ciò che colpisce vivamente Ada, attenta a non perdere l'opportunità per richiamare anche il proprio trascorso di maestra¹⁵, mentre indugia nel dare conto delle fatiche e delle privazioni determinate da condizioni lavorative ed esistenziali molto ostiche, è l'incontro con alcuni profili di maestre del meridione d'Italia. Con colei, ad esempio, che, risalita da un paese della provincia di Catanzaro «colla pelle cotta dal sole, con crespi capelli fra il nero e l'argento, con un asciutto viso aquilino illuminato da due occhi pungenti e da due barbari cerchi d'oro appesi alle orecchie»¹⁶, la quale «Per venir dal suo paese in Svizzera s'era messa una rivoltella carica in tasca. Me la mostrò, con un lampo di fierezza nel breve sorriso. La consuetudine della quotidiana difesa personale si leggeva nel suo atteggiamento, fiero, concentrato, diffidente, come in vedetta»¹⁷. Così, non si può fare a meno di solidarizzare con lei, notando: «Comprendo bene come la rivoltella le fosse divenuta inseparabile compagna. Ella ama, tuttavia, il villaggio ove è confinata, e non se ne allontanerebbe per nulla al mondo, legata com'è ad esso dalle battaglie sostenute e dai mille vincoli della sua missione»¹⁸.

Un prototipo esemplare, quello offerto dalla silhouette della calabrese, per allegorizzare le prove davvero ardue che l'intera "classe" di maestre doveva affrontare e, in special modo, quelle provenienti dai territori più disagiati del paese:

¹⁵ Così: «Io, che fui maestra, rivivevo in esse il supplizio che ben pochi forse suppongono nella vita degli istitutori: deporre ogni mattina alla porta della propria classe ogni pensiero anche il più caro, ogni preoccupazione anche la più dispotica, per non appartenere che agli allievi; esercitando su di sé, allo scopo di dominare altrui, una pressione che assai volte fiacca l'organismo e lo conduce lentamente alla neurastenia» (A. NEGRI, *Maestri e maestre in Svizzera*, cit.)

¹⁶ *Ibidem.* Ho preso in esame la perizia dimostrata nella ritrattistica, in particolare di segno femminile, in I. CROTTI, *Le forme del ritratto nella novella di Ada Negri*, in *Un'indomita fiamma in me s'alberga. Atti del Convegno su Ada Negri nei centocinquant'anni della sua nascita* (Lodi, 15 febbraio 2020), a cura di C. Tagliaferri, Prometheus, Milano 2020, pp. 31-51.

¹⁷ A. NEGRI, *Maestri e maestre in Svizzera*, cit.

¹⁸ *Ibidem.*

A me apparve come la più caratteristica incarnazione di quella classe di maestri elementari della bassa Italia, che, mal pagati, mal compensati moralmente, attendendo qualche volta per mesi e mesi lo scarso stipendio, affrontando senza tregua l'oscuro pericolo che sempre esiste ove si trovano ignoranza e superstizione da vincere, vanno compiendo, di pari passo coi medici condotti, fra difficoltà senza nome, un'opera che, per la sua portata morale e pei trabocchetti ai quali va esposta, è simile a quella dei missionarii¹⁹.

Per quanto concerne la produzione lirica, la prova che enuncia più compiutamente i significati veicolati da quest'area semantica – in modi e toni talmente icastici da suscitare l'irrisione sardonica di un recensore avvertito quale Luigi Pirandello (ma non solo di lui)²⁰ – è offerta dalla lirica *La Maestra*, edita nella seconda silloge poetica, *Tempeste*, per l'appunto dedicata alla madre. Qui, infatti, alcuni degli snodi tematici e degli assunti espressivi già vagliati hanno l'opportunità di campeggiare in tutta la loro emblematica drammaticità.

Mi limito a riportare qualche verso che ritengo particolarmente eloquente: «Ne la sua stanza fredda come bara / ove mai riscaldò fiamma d'ebbrezza / la sconosciuta povertade amara, // ove non fulse mai la giovinezza / d'un lieto sogno, morrà un giorno, sola, / composto il volto a stanca tenerezza; // e su l'algide labbra di viola / e nel vago stupor degli occhi spenti / morrà con essa l'ultima parola // del suo delirio: "O Bimbi, o bimbi...attenti..."» (PP, p. 73)²¹.

In sequenze di tale tenore il destino di indigenza, di esclusione e, infine, di morte che incalza l'icona della maestra – soggetto condannato a subire una sorte funesta, segnato senza scampo da

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Un rinvio puntuale alla salace stroncatura pirandelliana, apparsa prontamente su «La Critica» il 23 gennaio 1896, a poche settimane dalla pubblicazione della silloge, in A. FOLLI, *La Grande Parola. Lettura di Ada Negri*, in *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Guerini e Associati, Milano 2000, p. 111.

²¹ La lirica corrisponde alla prima della trilogia, dal titolo *I sacrifici*, seguita da *La Madre* e da *La Fidanzata*.

esclusione sociale e da annientamento individuale – sembra qui caricarsi di una greve valenza sacrificale.

Anche nella produzione narrativa, del resto, non sono assenti occorrenze attestanti il radicato interesse per detta area semantica: campo definibile, pertanto, come un “luogo” testuale che, data l’insistenza paradigmatica con cui ricorre e in grado com’è di catalizzare precise opzioni formali e stilistiche, appare di rilevanza primaria.

Certo è che maestre di ogni età e di svariato temperamento abitano i paesaggi narrativi della lodigiana. Tra le prime, ecco avanzarsi la Rosanna di *Anima bianca* – novella apparsa il 18 settembre 1912 sulla terza pagina del «Corriere della Sera», precedente di solo un anno, quindi, la pubblicazione di *Maestri e maestre in Svizzera*, cui si è già fatto riferimento, e confluita poi nella silloge de *Le solitarie*, edita presso Treves nel 1917. Questa Rosanna, invero, non si limita a fungere da maestra di alunni appartenenti a famiglie miserabili, e in ogni senso, sia economicamente che socialmente, dal momento che trasforma il proprio mandato in una vera e propria missione, ossia in un atto d’amore per la comunità umanità che l’attornia:

Ma la scuola di Rosanna non finiva alle tre del pomeriggio. Senza padre, senza madre, ella si sentiva portata dal cuore a viver la vita de’ suoi piccini. Paoluccio De Giuli, lo zoppetto dal furbo musino di scoiattolo, tornava spesso volte a casa con un’ombra di febbri-ciattola [...]

E il buon Mazzoni aveva la nonna paralitica; e Pietro Sabbia, tardo e cocciuto, non sarebbe certo riuscito a risolvere da solo il problema... (PP, p. 378)

In una buia sera di novembre, mentre la giovane stava facendo ritorno dalla Cascina Rossa, uno dei luoghi che la vedevano più impegnata nell’assolvimento del proprio mandato filantropico, verrà vigliaccamente aggredita e brutalmente stuprata da Mariano Conti, un barcaiolo del Ticino, fratello maggiore del piccolo Vanni, suo alunno.

Il trauma subito da Rosanna si rivelerà così profondo da rendere lei, creatura mite e indifesa, irriconoscibile a se stessa²², assestandole una ferita intima di tale gravità da causarle un deperimento psicofisico invalidante che la condurrà alla morte, attorniata da pregiudizi inveterati e dalla sospettosa incomprensione di coloro che aveva assistito in ogni modo²³.

Anche in altre novelle della medesima silloge spiccano profili di maestre di notevole significanza. Così, ne *Il denaro*²⁴ – prova in cui si affronta, pur in allegoria, il problema del riscontro economico, quindi anche dell'affermazione sociale, che ripaga il lavoro intellettuale in modi carenti e inadeguati – la quindicenne Veronetta Longhena, iscritta al primo corso normale e avviata al diploma di maestra, calzante proiezione autobiografica di una istanza autoriale, deve scoprire suo malgrado il potere del denaro, impartendo lezioni private di matematica alla figlia di una fruttivendola di corso Roma, a Lodi, la quale sognerebbe per la sua poco perspicace Gianna un destino di maestra. Non avendone ottenuto l'agognata promozione, allora, la fruttivendola ripaga sprezzantemente la giovane insegnante, accusata di incompetenza, omaggiandola con tre sudici biglietti da cinque lire scagliati su un cassettoncino:

La fanciulla era rimasta immobile. Il capo le girava un poco. S'uccideva nella stanza il ronzio d'una mosca. Con quel ronzio negli

²² Così: «Il giorno dopo, i sessanta scolari di Rosanna non seppero riconoscere la loro dolce signora nella creatura terrea, disfatta, con lo sguardo assente e la bocca tormentata da un tic convulso, che sedette dinanzi a loro; anzi, parve cadere sulla poltrona per non rialzarsi mai più. Non era più lei» (PP, p. 380).

²³ La domanda retorica che echeggia nel testo, invero, è la seguente: «Chi sa perché nelle campagne la maestrina è, il più delle volte, una spostata?» (PP, p. 379).

²⁴ La prova, che può dirsi una sorta di sinopia del romanzo *Stella mattutina*, era apparsa dapprima su «Il Marzocco» (XVII, 43, 27 ottobre 1912, pp. 1-2). Per una disamina più compiuta rimando a I. CROTTI, *Lettura della novella Il Denaro di Ada Negri*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di A. Csillaghy, A. Riem Natale, M. Romero Allué, R. De Giorgi, A. Del Ben, L. Gasparotto, vol. I, Forum, Udine 2011, pp. 159-167.

orecchi, ella prese i biglietti, li esaminò. Erano tre carte logore, bisunte, con l'impronta di sporche mani sulla superficie gommosa: una di esse, rotta in due punti, portava due mezzi francobolli sui margini degli strappi. Esalavano odor di sudicio, di retrobottega, di tasche tabacose, di dita avido e unghiate. Era il denaro, quello. Senza denaro nulla si poteva compiere. (PP, p. 403)

Subire da una fruttivendola un simile affronto, volgare gesto di scherno per un lavoro intellettuale tanto spregiato, non potrà che rendere consapevole la maestrina quindicenne della desolante Weltschmerz veicolata da codesta "educazione al denaro".

Ancora nelle *Solitarie*, e mi riferisco in particolare alla novella *Il posto dei vecchi*²⁵, ecco tratteggiati i "fantasmi" di due giovani coniugi, maestro aspirante poeta lui e pure maestra lei, i quali, formatasi una famiglia divenuta ben presto numerosa, tra crisi isteriche della giovane madre, minata non solo nel fisico da gravidanze troppo ravvicinate, stati depressivi del coniuge, frustrato nelle proprie aspirazioni artistiche, e l'incalzare di problemi economici molto concreti e poco lirici, vedono sfumare ben presto i loro miraggi esistenziali, costretti a fronteggiare una quotidianità del tutto diversa da quella auspicata.

Le argomentazioni connesse al "mestiere" abitano, in questo caso, un realistico quanto desolante interno, mentre è il punto di vista di Feliciano, la oramai anziana madre di lui, a focalizzarne lo scenario, obbligata a traslocare nell'angusto appartamento della coppia, che versa in gravi difficoltà di svariata natura, e "usata" al fine di soccorrerla nel suo devastante menage:

La solita commedia: matrimonio immaturo, capibollo dell'ambizione nel sentimento: il giovine poeta pallido d'estri e di sogni, costretto a concorrere col diploma d'onore ad una scuioletta di campagna, pur di trovare da vivere: il "colpo di fulmine" pei ric-

²⁵ Il testo era già apparso sulla terza pagina de «Il Secolo» il 21 giugno 1914.

cioli neri ed il fiorito linguaggio della collega maestra: molti contrasti, molta retorica, una capanna e il tuo cuore, i versi messi a dormire in un cassetto, l'uomo legato per la vita al bisogno quotidiano, con la catena da lui stesso ribadita al piede. (PP, p. 363)

Questa Feliciano, pertanto, nel cui nome resta iscritta in antifrasi la parabola della sua esistenza, costretta a vivere quasi da reclusa in spazi sempre più ristretti, addirittura soffocanti²⁶, funge da testimone “oculare” di tali quinte familiari e lavorative, subendone in prima persona i contraccolpi via via più gravi.

Si vada ora alla silloge novellistica *Sorelle*, edita presso Mondadori nel 1928, tra le cui pagine è possibile imbattersi in ulteriori epifanie del “magistrale” – persistenza paradigmatica che non può non comprovare la “fedeltà” ininterrotta, anche a distanza di anni, con cui detto campo semantico venne interrogato.

In *Lenor*²⁷, ad esempio, mediante una triangolazione di segno tutto femminile che vede una prima persona pattuire una *liaison* amicale con altri due profili di donne, spicca una silhouette proiettata sullo sfondo del paesaggio mistico e artistico di Assisi: è la figura ieratica dell'amica Monica, maestra non più giovane ma sempre operosa, che si interfaccia con l'icona della Santa Chiara affrescata da Simone Martini. Così:

Assisana, cresciuta all'ombra della basilica, figlia del più puro e sapiente storico d'Assisi, moglie a un maestro di scuola, ella stessa

²⁶ Per un approfondimento di detto cronotopo mi permetto di rinviare a I. CROTTI, *Luoghi reali e spazi simbolici ne Le solitarie di Ada Negri*, in *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento*, a cura di B. Stagnitti, Il Poligrafo, Padova 2015, pp. 97-107.

²⁷ Non antologizzato in *Poesie e prose*, il testo era comparso, sebbene solo in parte, tra le pagine della novella *Vigilia dell'Assunta*, edita dapprima sulla terza pagina del «Corriere della Sera» il 18 settembre 1927. Nei miei rimandi mi attengo all'edizione mondadoriana del 1934, inclusa nella collana di larga diffusione “I libri azzurri”, dove confluirono prove di altre letterate di spicco, tra le quali Amalia Guglielminetti, Carola Prospero e Annie Vivanti.

da molti anni maestra amatissima nella sua città, educava i figli de' suoi primi allievi; e non era più giovane. Ma, snella, magra, alta, di passo elastico, in vesti succinte, con un lungo volto intenso che faceva pensare a quello di Santa Chiara nell'affresco di Simone Martini, lasciava sempre scoperti i capelli biondo scuri, appena variegati d'argento, crespi, di vigorosa piantatura a punta sulla fronte un po' bassa, e strozzati alla brava sulla nuca, in mazzocchio.

Quei capelli, e la piega della bocca, mi dicevano la sua fibra robusta e la sua anima appassionata, pronta alla dedizione: fra il terreno e il mistico²⁸.

In detta occorrenza, insomma, il ritratto pare “narrare” esemplarmente la relazione vincolante e proiettiva che sussiste tra una sembianza femminile siffatta e il paesaggio in cui dimora. Figura e paesaggio, infatti, non cessano di interfacciarsi in un dialogo intimo, reso icastico dalla presenza silenziosa, ma operante, del sacro. E ritengo che una variante descrittiva di tale tenore, dove prevalgono soluzioni più intime e meditate, comproui altresì l'avvenuto passaggio stilistico da timbri accesi ed esibiti a toni più intimi e riposti.

Anche ne *La Cacciatore*²⁹, una delle prove novellistiche più rilevanti della lodigiana, accanto alla coppia formata dalle maestre, compagne e amiche, Irene e Anna, ecco emergere in evidenza la sagoma di una diciottenne che dice io – una palese proiezione autobiografica, guarda caso maestrina di fresca nomina in una prima classe elementare di Motta Visconti.

Nel manipolo tutto “al femminile” di compagne-sorelle³⁰, che annovera tra le proprie composite file Chiarascura Miraglia, figlia

²⁸ A. NEGRI, *Sorelle*, Mondadori, Milano 1934, p. 250.

²⁹ La prova apparve sui fogli de «La Lettura» e de «Il Secolo XX» in un arco temporale che va dal 1923 al 1928 con diversi titoli e in molte varianti.

³⁰ Per un'accorta disamina comparatistica di detto insieme problematico v. *L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nel teatro e nella politica*, a cura di M. Farnetti e G. Ortu, Cesati, Firenze 2019.

del panettiere del paese, la merciaia Caterina Domprè, la contadina Nanetta dei Rissi, improvvisatrice di versi e fervente anarchica, ecco campeggiare la sagoma anomala della Cacciatora – un profilo di donna che, appunto a causa della dissonante atipicità che la contrassegna, sarà in grado di svelare anche alle altre il senso recondito della loro esistenza, assumendo così a fattore determinante di autocoscienza.

Grazie alle relazioni pattuite in detti incontri, ritenuti per eccellenza formativi³¹, l'istanza autobiografica di questa «povera maestrucola» avrà modo di serbare nella memoria una stagione esistenziale ritenuta senza eguali, appunto traducendone le tappe più salienti in scrittura:

Si svolgeva così, ora per ora, la mia vicenda quotidiana di povera maestrucola d'un povero villaggio. Ma davvero, ma sul serio ero povera? Povertà quella salute, quell'elastica robustezza, quel piacere di vivere, quelle correnti di sensibilità così pronte? E quella gioia di possesso, per cui tutto ciò che toccavo e vedevo e sentivo faceva parte di me, quasi il mio io non fosse limitato dai confini del corpo? E quell'istintiva certezza dell'inviolabilità del tempo? (PP, p. 625)

Anche nelle sequenze narrative dell'unico romanzo della scrittrice, *Stella mattutina*, cui si è già fatto riferimento, spiccano in tutta la loro significanza le tappe focali dell'esistenza di un soggetto che dice io, dapprima bambina indigente e orfana di padre, indi umile scolarotta, fattasi poi donna, approdata da ultimo al ruolo di maestra. Quella «inviolabilità del tempo», appena richiamata, contribuirà a consacrarne l'itinerario nello spazio ideale di un "giardino", eletto quale dimensione intima e, nel contempo, assoluta.

Ecco che, in una delle pagine più significative del romanzo, si nota:

³¹ Si afferma, difatti: «Di tutta la mia vita non ricordo tempo più bello; e ripensandovi e cercando di riviverlo nella memoria, sento che non giungerò mai a renderne con le parole la traboccante pienezza» (PP, p. 623).

I loro colloqui son sempre più lunghi, da anima ad anima. Lo ha chiamato ella stessa “Il Giardino del Tempo”, per le ore che vi sentì scorrere, in continuità di silenzio; e perché un vespro di domenica, ascoltando le campane della vicina chiesa del Carmine, vi ebbe la sensazione d’aver sempre udito e di dover sempre udire suonar quelle campane. Sensazione d’eternità: abolito il nascere, abolito il morire. Nel tempo.

Porterà con sé il suo giardino. E le campane della chiesa del Carmine.

E il tempo³².

È precisamente quel «giardino», paradigma interiore segreto e, soprattutto, impenetrabile, divenuto assoluto anche in accezione temporale, a rendere quella “maestra” consapevole dell’itinerario per eccellenza creativo che le si sta schiudendo dinanzi.

Nel promuovere una «forza, se stessa, non quella che la madre adora, la vita allinea con gli altri, e una rustica scolaretta di villaggio attende per maestra»³³ resta iscritto, pertanto, un percorso necessario, lungo il quale scoprire e riconoscere l’«Altra, la Vera, che nessuno vedrà nel viso, nemmeno la mamma, inviolabile, inviolata, senza principio, senza fine: ricca d’instinguibile calore al pari delle correnti sotterranee»³⁴, il cui approdo ultimo equivarrà alla scelta della scrittura.

³² A. NEGRI, *Stella mattutina* cit, p. 88.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

Nicola Merola

RITORNI: *I VECCHI E I GIOVANI* DI PIRANDELLO

Il primo dei ritorni che sto per rievocare non può che essere uno dei miei ed è un po' quello dell'assassino sul luogo del delitto¹. Riprendo infatti le mosse dall'edizione commentata che ho curato un quarto di secolo fa, *I vecchi e i giovani*, Firenze, Giunti, 1994, nella fase iniziale di una imponente crescita della bibliografia pirandelliana. È vero che da pirandellcida sono in buona compagnia, anche come recidivo, e che il destino di ciò che scrivevo non è mai stato un mio problema, ma mi sarebbe doluto se i limiti di allora avessero eclissato gli aspetti positivi del mio contributo. Del limite che adesso mi salta agli occhi, la preferenza non sufficientemente argomentata dell'ultima edizione del romanzo voluta dall'autore, se

¹ Pubblico la redazione riveduta e corretta del brogliaccio che ho avuto sott'occhio il 27 novembre 2018, mentre tenevo presso l'Istituto di studi pirandelliani di Roma la mia lezione su *Pendolarismo e oscillazioni: I vecchi e i giovani*.

non mi giustifica più l'adeguamento a quella infine autorevolmente proposta da Mario Costanzo², posso ora dire, mentre la ribadisco, di aver puntato a colpo sicuro, come per i capolavori verghiani³, sulla versione rimasta effettivamente in circolazione (dopo *Tutti i romanzi* del 1941)⁴, con le motivazioni che avrei esplicitato in varie circostanze e sono riassumibili nella imprescindibilità della ricezione, che non fa aggio sulla filologia, ma talora ha la ragione dalla sua, non alla pari ma dall'interno del testo. Perciò, invece di attenermi a una scelta motivata e corretta ma non condivisa e sempre parziale, ora come allora ho preferito attenermi a quella prevalsa e riferirmi allo stesso testo che l'autore aveva deciso di lasciare e ormai da tempo veniva letto e studiato, evitando solo di proiettare sull'edizione esaminata quanto competesse esclusivamente alla *princeps* e al suo contesto contingente. Anche qui con la precisazione che non c'era motivo di ignorare quanto, senza essere poi mai contraddetto, alla versione definitiva potesse essere ancora utilmente riferito⁵.

È il caso dei rapporti con gli scrittori veristi, scontati, più stretti e palesemente incisivi almeno fino alla prima edizione in volume (*I vecchi e i giovani*, Milano, Treves, 1913, e finalmente, a cura di Aldo Maria Morace, negli Oscar Mondadori, ivi, 2018), allentati poi con la rivelazione a se stesso e l'emancipazione che allo scrittore clamorosamente garantirono i successi teatrali, ma mai davvero re-

² In L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, i due volumi, a cura di M. Costanzo, con i quali esordì l'edizione delle *Opere di L. P.*, diretta da G. Macchia, Mondadori, Milano 1973. Dal secondo volume di questa edizione saranno tratte tutte le citazioni da *I vecchi e i giovani*, indicate con il solo numero di pagina nel corpo del testo e non nelle note.

³ A partire da G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di N. Merola, Garzanti, Milano 1980. L'alternativa si poneva però per *Le novelle*, uscite lo stesso anno a distanza di qualche mese.

⁴ Milano, Mondadori.

⁵ La scelta di cui parlo in questo paragrafo, più che un ritorno tra tanti, è una costante nel mio lavoro e discende dall'attenzione per il ruolo della lettura e dal riconoscimento della sua idoneità a realizzare e a comprendere gli effetti della durata sulle opere.

cisi, non foss'altro perché hanno continuato a gettare la loro ombra sulla nostra letteratura novecentesca e a tornare ciclicamente d'attualità, insieme con De Sanctis, sulla scia del cinema e per qualche ingombrante recupero d'autore, fino almeno a quello che si registra tra Pasolini e Tomasi. Un'ombra di tutt'altro genere, ma per me più stringente, è quella del debito che su quei rapporti non ho smesso di contrarre da quando mi occupo di Pirandello.

I vecchi e i giovani sono stati accusati dalla critica di una imbarazzante dipendenza dalla generazione eroica dei Capuana e dei Verga, perché a essa erano chiaramente ispirati, sin dall'ambientazione geografica e temporale, e sembrava che avessero perciò imboccato il vicolo cieco dell'epigonismo. Con il modello, Pirandello aveva già fatto i conti, oltre che nella narrativa (due romanzi, *L'esclusa* e *Il turno*, e varie novelle), con *L'umorismo*, il saggio del 1908 che precede di un anno l'uscita parziale del romanzo sulla «Rassegna Contemporanea» e si collega, sin dalla dedica, a quella recente del *Fu Mattia Pascal* (1905), al contrario collocato stabilmente al di là della «barriera del naturalismo»⁶. Nel saggio, quanto Pirandello scrive sul trasferimento della materia di Francia o di Bretagna dai cantari a Ariosto e a Cervantes, dando per scontata la relegazione dell'epica a un *a priori* mitologico e attribuendola alla inconciliabilità della sua diffusione con quel mondo ideale, illustra il passaggio dal comico all'umorismo, cioè dall'«avvertimento» al «sentimento del contrario»⁷, o, schilleria-

⁶ *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano 1964, era stato intitolato da R. BARILLI il libro di critica più rappresentativo della retroattività dell'impulso modernizzante prevalso nella letteratura degli anni Sessanta.

⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1973³, p. 127, dove vengono distinti in questi termini «il comico e l'umoristico» e la distinzione si trova spiegata con il noto esempio della «vecchia signora, coi capelli ritinti», ridicola finché non ci si domandi la ragione della sua eccentricità. Sempre *L'umorismo*, cit., pp. 62 e sgg. dà conto dell'inconciliabilità con il nuovo pubblico di «poemi non più cantati a corte o nei castelli» (p. 63).

namente⁸, dall'ingenuità alla riflessione, e alla lontana risponde del revisionismo verista che culmina nei *Vecchi e i giovani*.

1. *Al vaglio dell'umorismo*

Ad archetipo del suo umorismo, lo scrittore eleva la trasformazione apportata dai poemi cavallereschi, specialmente da Ariosto e nel suo romanzo da Cervantes, alle «capricciose invenzioni dei cantori»⁹. Come quella trasformazione era consistita in una «degradazione degli antichi mondi etici e fantastici»¹⁰, ironicamente ripresi e rivisitati con nostalgia, la correzione pirandelliana della narrativa precedente, intanto partecipa dell'*epos* degradato, cioè del processo cui hanno alluso Hegel, per il quale il romanzo sarebbe l'epopea borghese, e il primo Lukács, poi ripreso da Goldmann e da lui stesso sintetizzato nell'opposizione tra «narrare e descrivere»¹¹, in quanto approfondisce umoristicamente l'assunzione verista della «parola quotidiana» a «materia di un'altra parola»¹², identificando ciò che dal canto suo assume nel complesso della materia siciliana (come c'erano state una materia di Francia e una materia di Bretagna, ciclo carolingio e ciclo arturiano, ai quali non è azzardato collegare quello verghiano dei «Vinti» e la sua invenzione «d'una realtà tutta da creare»)¹³ e liberandosi dal ristretto campo visivo che aveva confortato e condizionato le sue ambizioni epiche, ma non permetteva di realizzarle ulteriormente.

⁸ Cfr. F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. it., Abete, Roma 1981.

⁹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 82.

¹⁰ G. GUGLIELMI, *Peri Bathous*, in ID., *La prosa italiana del Novecento, Uumorismo Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, p. 68.

¹¹ Cfr. almeno G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, trad. it., Sugar, Milano 1962, e ID., *Narrare e descrivere* (1936), in IDEM, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it., Einaudi, Torino 1964.

¹² Ivi, p. 79.

¹³ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, Discorso alla Reale Accademia d'Italia, in *Saggi*, cit., p. 406.

te. Al nocciolo della dottrina dell'impersonalità, l'opera che si fa da sé e lo straniamento che ne risulta, Pirandello assegna così il ruolo dell'«avvertimento del contrario», non istituzionalmente comico né ridicolo per la teoria antica degli stili riesumata con la promozione letteraria della vita quotidiana, ma funzionale alla prospettiva, mentre alle proprie invenzioni riserva quello del «sentimento», del secondo tempo narrativo e della riflessione, che dovrebbero trovare una via d'uscita da costrizioni divenute insopportabili, grazie alla più ampia gamma di soluzioni disponibili.

Avendo ereditato dai maestri veristi l'imperativo antiromanzesco nell'accezione più radicale e una oltranzistica tattica del sacrificio¹⁴, che, per salvaguardare la serietà del racconto, si asteneva da ogni esposizione personale, interdiceva addirittura la rappresentazione dell'azione e tendeva a dissolvere l'impianto diegetico in mimesi, da narratore Pirandello cerca il modo di aggirare divieti tanto impegnativi e penalizzanti e abbandona il procedimento ellittico che, per scagionarla da ogni sospetto di gratuità, delegava la narrazione alla «parola d'altri»¹⁵ (secondo Scarfoglio, in Verga «il dialogo è raccontato; il racconto invece è parlato»)¹⁶ e scaricava sul lettore e sulla sua cooperazione la responsabilità dell'integrazione e della correzione, rese necessarie o solo energicamente sollecitate da quel procedimento. La cooperazione del lettore, niente più che una estensione altrettanto meccanica e meno rimossa dell'attività indispensabile alla riuscita di qualsiasi comunicazione, era il complemento postulato dai capolavori della generazione precedente con una incrollabile opzione per la reticenza (che in Verga, per rimanere agli esempi macroscopici, riguarda l'uccisione della Lupa, la timidezza e il ritegno dei colloqui tra Mena e Alfio, l'adulterio di Elena, la

¹⁴ N. MEROLA, *La tattica del sacrificio*, in IDEM, *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Rubbettino, Soveria Mannell 2006.

¹⁵ Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Sellerio, Palermo 1985.

¹⁶ E. SCARFOGLIO, *Prose di romanzi*, in *Il libro di Don Chisciotte* (1885), a cura di C. A. Madrignani, note di A. Resta, Liguori, Napoli 1990, p. 98.

dubbia paternità di Isabellina, ma si adegua a quella dei personaggi e investe capillarmente la narrazione), introdotta e normalizzata dall'inattendibilità del loro istituzionale narratore fittizio¹⁷ (basti l'*incipit* sempre citato di *Rosso Malpelo*), se non già dall'enfasi posta sulla sua esistenza, e dalla parzialità di un resoconto idealmente orale e naturalmente deittico (la deissi simulava un tratto della pretesa oralità come l'oralità connotava la subordinazione del narratore).

Pirandello invece non si accontenta di un'efficacia basata sulla combinazione tra la goffaggine di personaggi inconsapevoli e solo grossolanamente comunicativi e la mobilitazione dei lettori che ne viene incoraggiata, insomma sulla funzionalizzazione strategica di una polarizzazione comunque precedente. Per lui, anche quando il livello socioculturale dei personaggi non è troppo diverso da quelli verghiani (in novelle come *L'altro figlio*, *La cattura*, *La verità*, o, nei *Vecchi e i giovani*, con il patriottismo ingenuamente magniloquente e sdegnato di Mauro Mortara e con l'ingenuità dei molti che vengono usati come marionette), la voce narrante non si appiattisce mimeticamente su di loro, nemmeno con gli indiretti liberi, pure frequenti, e conseguentemente, mentre alle lacune della reticenza verista subentrano l'ineluttabile destino di cieca sofferenza di un'umanità in balia dello strapotere del caso e rassegnata alle illusioni e agli inganni, chi vuole raccontarla non può che proporre una comprensione critica e riflessiva, senza per questo né tirare le somme al posto dei personaggi, né allentare la presa sul lettore, non più ricattato dall'evidenza di una miseria che crede di scoprire da solo, ma percorso da una narrazione che per prima mostra di estorcere a ciascuno le sue verità e così valorizza anche l'apparente piatezza della vita quotidiana. A dirla quindi nei termini di Scarfoglio, anziché uscire dal racconto per prenderne le distanze e capire più di quello che capiscono i personaggi e quegli stessi speciali personaggi che sono i narratori, Pirandello recupera, attraverso i comportamenti o a colpi

¹⁷ Cfr. E. PORCIANI, *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, ETS, Pisa 2008, esito della sua tesi di dottorato, discussa all'università della Calabria nel 2001, *Il narratore inattendibile*.

di antefatto, il loro vissuto, che è poi anche la loro contraddittorietà dentro e fuori della finzione, per soddisfare l'esigenza di verbalizzare l'implicito e di regolamentare il casuale, cioè per spiegare lo strappo nel cielo di carta che comunque si vedrebbe¹⁸. Se la dimensione aperta e sfruttata dai veristi era in continuità con la ricezione in atto, quella di Pirandello, sempre mentale ma tematizzata, è la sua prefigurazione raccontata.

Della dipendenza dall'orizzonte verista, dalle sue conquiste e dai suoi roveli irrisolti intorno alla chimera di una mimesi assoluta, la manifestazione più immediata ed estrinseca è la precocità della vocazione teatrale di Pirandello, attestata ben prima che si realizzasse concretamente e quindi, per il momento, ancora velleitaria come quella dei suoi predecessori. È vero che le sue pubblicazioni fino al 1913 erano state poetiche (cinque libri), saggistiche (due) e soprattutto narrative (quattro romanzi e già otto raccolte di novelle), a fronte di due soli testi editati e di una rappresentazione (*Perché*, 1892, e *L'epilogo*, 1898 e 1910, che diventerà successivamente *La morsa*). Più espressivi dei risultati che non poteva esibire, sono però le aspirazioni e i progetti drammaturgici, che lo scrittore nutre con la stessa determinazione di chi prima di lui si era ostinato sulla stessa strada e che alla luce dei trionfi finali hanno qualcosa di profetico, ma proprio per questo confermano la sua insoddisfazione di fronte alla poetica che aveva mancato l'obiettivo fondamentale. Non mi sogno di ipotizzare temerariamente che la lunga militanza narrativa di Pirandello fosse una preparazione o una deviazione tattica rispetto all'esito drammaturgico desiderato. Certo è che il suo teatro saprà coronare coerentemente la ricerca di una vita intera, con una visibilità e un successo garantiti dal mezzo più che da una migliore qualità, spingendosi dove l'estremismo antidiegetico dei maestri veristi non era giunto che in forma narrativa e metaforicamente, cioè sempre fuori del suo luogo deputato, come essi avevano imparato sulla propria pelle con i ripetuti fallimenti teatrali (ammessi e patiti

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 467.

dagli autori, prima che determinati dal pubblico, se neppure gli occasionali successi, su tutti *Cavalleria rusticana* di Verga, bastarono a bilanciarli). La narrativa pirandelliana non si arrende e trova un altro modo per teatralizzarsi virtualmente.

Senza essere smentita, la professione verista di estraneità dalla narrazione, che per lui non deve più essersi fatta da sé ma presta un'anonima assistenza ai personaggi, come se li rappresentasse legalmente, non impedisce al Pirandello narratore di andare oltre e di anticipare il lettore nell'esercizio delle funzioni che gli sono state già riconosciute e culminano in alcune istanze (la serietà e l'interesse, ma anche opacità da lasciare alla libertà della messa a fuoco), coordinandole dentro la finzione stessa con quelle del personaggio. Se prima sul lettore era stata proiettata l'esigenza di una narrazione seria e credibile e si era ritenuto che non bastasse a soddisfarla il rispetto della verosimiglianza, modellando perciò su una specie di lavoro critico e di pubblicazione delle fonti la sedicente ricerca documentaria giustificata dalla perifericità addirittura esotica dell'ambientazione, è Pirandello stesso che sceglie preventivamente di rimanere dentro un quadro di mediocrità psicologica e sociale, coerente con il suo approccio e credibile a prescindere dalle escursioni in cui spazia, anche quando per esempio si affaccia sulla vita mondana delle classi superiori e sulla politica nazionale oppure investe i personaggi e presta loro, con la sua inquietudine intellettuale e la moralità ambigua del mondo reale, una problematicità che trascende la finzione. Per indirizzare il privilegio riflessivo del lettore, la *mise en relief* che gli consente di conferire interesse a qualsiasi racconto e di condividere ogni *Pena di vivere così*, data e impalpabile insieme, lo scrittore adegua a scenari tanto spesso deprimenti la filosofia che gli sarebbe stata attribuita, con la capillare smentita di convinzioni diffuse sulla psicologia e la morale, offrendo come pegno la verità sorprendente e liberatoria dei suoi personaggi, manifestamente tali anche quando non sono confessi¹⁹ e attendibilissimi come prove sperimentali di

¹⁹ Esorditi come tali nelle novelle, ben prima del faticoso 1921 dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

un sapere cui va concesso almeno il beneficio dell'inventario, altrimenti negato, per il disappunto della nostra credulità e della nostra pigrizia, a qualsiasi finzione letteraria.

2. *Il romanzo*

È stata lunga la gestazione dei *Vecchi e i giovani*, dalla prima concezione, risalente al 1894 e contemporanea degli eventi storici raccontati, all'anticipazione in forma di novella (*Pianto segreto*, 1903) di uno dei suoi più memorabili capitoli, all'edizione parziale in rivista del 1909, a quella in volume del 1913, all'edizione definitiva, di nuovo corretta e licenziata nel 1931. Solo con le novelle, che però cominciano prima e finiscono dopo, questo romanzo si contende un'attenzione così costante e duratura da parte dello scrittore. Si potrebbe certo eccepire che la creazione di *Uno, nessuno e centomila* è durata quasi altrettanto e, di rinvio in rinvio, è divenuta persino un'ossessione. A far pendere la bilancia verso le novelle, basta però la stretta parentela che si può riconoscere tra l'irriducibile molteplicità che le caratterizza e quella, non di individui testuali, ma di personaggi e spunti tematici, in cui si lascia scomporre e definire, con le parole dello scrittore e senza forzature, un «amarissimo e popoloso romanzo, ov'è racchiuso il dramma della mia generazione»²⁰.

Dei circa centotrenta personaggi impiegati nei *Vecchi e i giovani*, pressoché tutti hanno un nome e una funzione e almeno cinquanta godono di una focalizzazione significativa, un antefatto in miniatura, che aggiunge qualcosa in termini di informazione, come una nota a piè di pagina, li circostanzia come una espansione e una proposizione subordinata e non interrompe il filo del discorso. Non fanno eccezione nemmeno quelli che svolgono una funzione sproporzionata al loro ruolo secondario e possono annunciare temi decisivi, tranne poi esaurirsi praticamente nel loro lancio. È per

²⁰ L. PIRANDELLO, *Lettera autobiografica*, in ID., *Saggi*, cit., p. 1288.

esempio diretta e deliberatamente sovraesposta la presentazione di un personaggio minore come il cavalier Cao, che giunge, per non apparire più, dopo che il libro ha superato la metà. Di questo scapolo impenitente dai baffi esagerati e tinti, sentiamo solo le illazioni che preparano una scena che non lo riguarda, decisiva di una crisi familiare a lungo protratta, e la requisitoria con cui in cuor suo dà prova di un'eloquenza mai prima sperimentata contro la corruzione della classe dirigente italiana dopo l'Unità, cominciando a sviluppare il motivo del fango, nel senso metaforico che più gli compete, a differenza di quando è stato accennato nel primo capitolo. È poi dentro questo primo capitolo che appare invece più scopertamente allusiva l'apparizione iniziale del romanzo, quella di capitano Sciaralla, che, in groppa alla sua vecchia cavalla, porta addosso le stimmate del conservatorismo ridicolo dei nostalgici dell'*ancien régime*, conferendo da subito uno spessore storico agli eventi successivi, e dà il La al racconto nel segno proverbialmente pirandelliano della maschera.

Al di là però della funzionalizzazione della loro presenza, proprio con la loro molteplicità i personaggi sono essenziali sia al respiro epico che alla degradazione modernista del dramma rappresentato e concepito come il bilancio fallimentare di una fase storica. Scandali nazionali e rivolte popolari, vicende inquietanti che affondano le proprie radici in un passato eroico e avventuroso, amori tempestosi e duelli, intrighi politici e familiari e conflitti insanabili, orrendi massacri e imprese suicide, confronti dialettici e elucubrazioni solitarie, miseria e nobiltà, tanti ingredienti di un intreccio complesso e movimentato, che si sarebbe tentati di definire romanzesco, in aggiunta alle linee di fuga che teoricamente si aprono dietro ogni personaggio, non impediscono che *I vecchi e i giovani* rispettino la linearità dell'assunto centrale, prima che la compensazione umoristica ridimensioni drasticamente il rilievo dell'azione e l'eccezionalità dei problemi: ormai maturo, il più giovane dei Mille torna in Sicilia per concorrere alle elezioni, viene sconfitto e sconta con una disonorevole incriminazione le amicizie che avrebbero dovuto sostenere la sua candidatura. E le cose non cambiano troppo, se il romanzo si riassume in un altro modo, allargando lo sguardo al contesto e

seguendo la parabola dei personaggi principali e i loro andirivieni lungo la penisola, con ritorni più significativi delle partenze, e dentro la propria coscienza, o tra la vanità e la disperazione.

Alle elezioni politiche del 1893, il candidato del partito governativo nel collegio di Girgenti (l'attuale Agrigento) è un reduce dell'impresa garibaldina, Roberto Auriti, che fu il più giovane dei Mille. Al suo ritorno nell'isola, deve constatare l'ostilità alla sua candidatura da parte della madre, Caterina Laurentano, che nel fatidico 1860, dopo aver rinunciato all'eredità familiare per sposarlo e seguirlo in esilio, aveva perso il marito, caduto nella battaglia di Milazzo e ora grida il proprio sconforto per il «rovinio [...] sopravvenuto in Sicilia di tutte le illusioni», per colpa di chi aveva trattato l'«isola [...] come terra di conquista» e gli «isolani [...] come barbari che bisognava incivilire» (p. 85). La situazione è per giunta diventata esplosiva dal punto di vista sociale, poiché i lavoratori dell'isola, per reagire alle crescenti vessazioni cui sono sottoposti in seguito alla grave crisi economica, si sono organizzati in Fasci e minacciano tumulti. Le speranze di successo di Auriti sono minime, per la forza del candidato del partito clericale, Ignazio Capolino, sostenuto da Flaminio Salvo, banchiere e proprietario di zolfare, nonché già suo cognato e ora amante della moglie. In una sua più vasta trama politica, il banchiere ha coinvolto anche sua sorella, Adelaide, l'attempata zitella che sta ormai per sposare il principe Ippolito Laurentano, nostalgico dei Borboni fino a conservarne pittorescamente la memoria nel feudo di Colimbètra e già conquistato alla causa del futuro cognato, in dissenso con Auriti e per l'increscioso ricordo dei lontani dissapori con la sorella Caterina. Attraverso il matrimonio di Adelaide, Salvo spera inoltre di favorire quello della figlia Dianella con Lando, il figlio socialista del principe, e perciò a Ippolito chiede ospitalità nella villa di Valsania per la ragazza convalescente e la moglie, afflitta da problemi mentali. È nella villa di Valsania, dove vive con i suoi «libracci di filosofia» (p. 13) il terzo dei fratelli Laurentano, Cosmo, che arriva la notizia degli scioperi dei lavoratori delle zolfare, al quale Salvo risponde con una serrata. Come era previsto il risultato delle elezioni premia Capolino, nel frattempo costretto a battersi,

rimanendo ferito nel duello, perché sul «giornaleto clericale» (p. 77) da lui diretto era uscito un articolo calunnioso nei confronti della famiglia Auriti. Alle elezioni, il partito socialista ottiene a sua volta un discreto successo, grazie al tenace proselitismo di due rivoluzionari locali, Luca Lizio e Nocio Pigna, sotto la spinta dei quali è stato costituito un Fascio persino a Girgenti.

Lo spartiacque delle elezioni prelude a un mutamento di scenario e a una specie di intermezzo in cielo, cioè vicino ai palazzi del potere nazionale. Lo spostamento a Roma di quasi tutti i personaggi principali è preliminare all'inaspettata inserzione di un altro livello della vita politica, dove agiscono ministri e parlamentari anziché potentati locali e la disputa dovrebbe essere meno meschina e personalistica. Dal duetto a distanza tra il ministro D'Atri e un suo stretto collaboratore, il cavalier Cao, in una comune deprecazione della crisi ideale e della corruzione che affliggono la gestione politica e amministrativa della cosa pubblica, traspaiono invece gli stessi gravi difetti che già si erano visti condizionare le elezioni a Girgenti («S'era camuffata decorosamente da prete la ciarlataneria a Girgenti, [...] nascondendo tra le pieghe del tabarro il mazzocchio della grancassa cangiato in aspersorio», p. 160), la demagogia parolaia e il particolarismo personale. Il nesso diventa fatale sul piano della narrazione, poiché le preoccupazioni del ministro, costretto ad avallare scorrettezze che gli ripugnano, sono legate al suo infelice rapporto con la moglie, che ha avuto un ruolo non secondario nelle stesse vicende della famiglia Laurentano e è implicata in uno degli scandali in corso. A Roma si ritrovano, oltre a Capolino, che vi si è trasferito per la sua nomina a deputato insieme con la moglie Nicoletta, Auriti, tornato dalla sua amante, il nipote Antonio Del Re, che deve iniziare gli studi universitari e è raggiunto dalla ambiziosa Cettina Pigna, Aurelio Costa, l'ingegnere che Salvo ha incaricato di illustrare al governo un piano per la cooperazione tra i gestori delle zolfatare ed è invaghito della bella Nicoletta sin da quando erano compagni di scuola, Salvo stesso con la figlia, innamorata dell'ingegnere, senza che questi ne sia mai venuto a conoscenza, e infine Mauro Mortara, il ruvido fattore di Valsania, che ha militato sia sotto il padre del principe che sotto

Garibaldi e è ancora convinto che l'Italia, grazie alla generazione dei vecchi e alle sue battaglie, sia «alla testa delle nazioni» e «Detti legge nel mondo» (p. 151).

Mentre in Sicilia la violenta repressione governativa ha scatenato una diffusa ribellione popolare, scoppia lo scandalo della Banca Romana, nel quale rimane coinvolto Roberto Auriti, per coprire le gravi responsabilità («Debiti... compromissioni... storie...», p. 76) dell'amico Corrado Selmi, un altro eroico patriota. A nulla sono valse le sue disperate richieste d'aiuto al cugino, Lando Laurentano, che si è rifiutato di sanare l'ammanco e di evitargli la vergogna del carcere, pur di non alleviare indirettamente anche la posizione di Selmi, l'uomo per il quale Giannetta Montalto D'Atri, sua non dimenticata fiamma giovanile e moglie del ministro, ha perso la sua reputazione. Per evitare che la figlia sposi Aurelio Costa, Salvo fa in modo che il giovane fugga con la moglie di Capolino, ma, contro i suoi desideri, i due tornano a Girgenti, dove trovano insieme la morte, massacrati dalla folla in rivolta. Dianella impazzisce per il dolore, Del Re coltiva propositi terroristici e poi si chiude in un istupidito silenzio, Mortara si sente mancare la terra sotto i piedi, di fronte all'arresto di Roberto e allo spettacolo vergognoso della lotta politica romana.

Quasi tutti tornano in Sicilia, dove si trasferisce anche Lando Laurentano, per non rimanere lontano dall'insurrezione e essere coerente più con la sua fede socialista che con le conclusioni della animata riunione politica che ha ospitato in casa sua. La repressione non risparmia nessuno e Lizio e Pigna vengono arrestati; Capolino convince la scontenta Adelaide Salvo, da lui corteggiata in precedenza senza successo, ad abbandonare il marito e a seguirlo; Salvo constata il tragico fallimento dei suoi piani; Mortara, che armato fino ai denti si accingeva battersi a fianco dei soldati contro i rivoltosi, viene abbattuto proprio da coloro che voleva aiutare.

3. *Il secondo tempo: la digressione*

Le compensazioni umoristiche abbondano nei *Vecchi e i giovani*, più che in qualsiasi altro romanzo pirandelliano, se non altro in rapporto al numero dei personaggi, dato che, come al solito invocata dai pochi tratti che li descrivono e si risolvono facilmente in una caricatura, ogni espansione tende a tradursi in un alleggerimento contrastivo. Benché smentita o piuttosto superata dagli eventi successivi, un'attenuante viene concessa persino a un personaggio. Marco Prèola, tanto puntualmente negativo da meritare, più di coloro ai quali viene rivolto, il paragone estremo e appropriato (visto che esordisce nel romanzo quando sporca chiunque incontri con il fango di cui è impiestrato) con una «creta, su cui Dio non aveva soffiato» (p. 175). Eppure di lui si ricorda con comprensione il mancato suicidio, fatale perché il fallimento di quel gesto consente la sua decisiva partecipazione all'uccisione di Nicoletta e Aurelio. Cosicché non c'è praticamente nessuno dei molti personaggi individuati dalla implacabile affabulazione pirandelliana, che dall'espansione non tragga un compenso delle sconciature estetiche.

Per rendere giustizia al «vecchio cameriere dalle piote sbieche in fuori, che lo facevano andare in qua e in là con le gambe piegate» (pp. 65-66) e che introduce gli ospiti del canonico Agrò, bastano una rapida trasformazione in cocchiere e la sua distinzione tra cavalieri veri e sedicenti tali. Il duellista mafioso Veronica provoca la sfida di Capolino, aggredendolo, dopo essersi gettato alla cieca, miope com'è, in una mischia tra le opposte fazioni, anche se già stato ripetutamente battuto negli altri scontri in cui si è lasciato coinvolgere, ma sempre per motivi nobilmente patriottici. Il cavalier Mattina, esponente di spicco della massoneria siciliana, venuto a intrigare a vantaggio di Auriti, si vede riflesso «come uno spettro» (p. 66) in uno specchio e conferma la propria sensazione con l'inconsistenza della parlatura che stringe tra «i polpastrelli dell'indice e del pollice» (p. 67). Don Illuminato Lagàipa, che aggiorna il principe Laurentano sugli sviluppi della contesa elettorale e ne asseconda supinamente le idee, tiene fede al suo nome di battesimo «discorrendo filosoficamente con la sua

vecchia e fedele Fifa, l'asina mansueta» (p. 96). Lo sguajatissimo e manesco D'Ambrosio, maestro d'armi e testimone di Capolino nel duello, ha una vecchia madre sorda, che è sempre in ansiosa attesa di notizie del figlio. L'inetto arabista Vincente De Vincentis, accusando l'amministratore delle sue proprietà di averlo danneggiato a favore di Salvo e perorando le aspirazioni matrimoniali del fratello, «s'era sfogato a parlare per tutti i giorni e i mesi, in cui, quasi avesse lasciato la lingua per segnalibro tra un foglio e l'altro di quei benedetti codici arabi, restava muto come un pesce» (p. 108). Donna Sara, la «casiera», che si sente declassata e prova a imporre a don Cosmo le proprie pretese di eleganza («Giusta! attillata! dipinta!»), urla istericamente un monito singolarmente appropriato, «Pentitevi, diavolacci!» (pp. 503, e prima 495, 498), all'improvviso arrivo a Valsania di Lando e dei suoi amici in fuga. I cinque compagni di gioventù e impegno politico con i quali Auriti aspetta l'esito delle elezioni esibiscono impietosamente un invecchiamento che a lui consente di percepire il suo e di comprendere loro: «Più penosa ancora era la vista di qualcuno che non s'era accorto, o fingeva di non accorgersi tuttavia delle sue perdite, e lo mostrava nella cura della propria persona rinvecchignita» (pp. 230-231). «Il tenore che aveva perduto la voce» (p. 265) Passalacqua e le grottesche sollecitudini maritali che in lui coesistono con la rassegnazione al tradimento, sfumano nella esuberanza vitale e nei simpatici slanci del suo ottimismo.

Come gli amici di Auriti, le altre apparizioni multiple si prestano alla *mise an abyme* di una collaudata procedura di enfaticizzazione e del «popoloso romanzo»: dalle sei figlie laboriose (la settima si è ridotta alla prostituzione) ai cinque giovani soci del fascio locale che stanno a casa di Nocio Pigna quando rientra, ai due veterani piemontesi che accolgono Mortara al Pantheon esibendo analoghe medaglie, ai commensali romani di Auriti, agli oratori (di nuovo cinque, con un risalto particolare per Lino Apes) che si succedono nella riunione politica in casa di Lando e lo accompagneranno nella fuga finale, ai Vella, la sorella maggiore di Salvo e il marito, con i figli Lillina e Nicolino, che a Roma assecondano il desiderio di divertimenti mondani di Nicoletta.

L'ideale dilazione che già il metodo dell'impersonalità richiedeva al lettore (e che accomunerà la lettura rallentata resa necessaria da Joyce e da Faulkner e quella preventivamente orchestrata da Proust), anziché come un ostacolo alla linearità della narrazione, nei romanzi e nelle novelle di Pirandello si manifesta appunto come un secondo tempo più o meno stilizzato del racconto, a esso interno ma non invisibile: un agio, la libertà che il narratore si prende per rifinirlo, il vuoto che il lettore ideale di Verga avrebbe dovuto riempire e il pieno altrettanto precario che viene offerto a quello reale. Con ciò, proprio nel momento della massima tangenza con il mondo verista, si tocca quasi con mano, al suo stato germinale, «quella tal perplessità tra il pianto e il riso»²¹ che designa l'umorismo nel libro con questo titolo e assomiglia troppo all'«esitazione tra suono e senso» di Valéry²², per non confortarmi nella convinzione che, parlando di umorismo, Pirandello pensasse invece alla letteratura e portasse acqua al proprio mulino. La dialettica tra «avvertimento» e «sentimento del contrario» è anche un modo per descrivere la sua prosa, il responsorio che la fa respirare e per cui l'inciso, funzionale e quasi mai divagatorio, ma avendone l'apparenza, si confonde con la puntualità della *correctio*, necessaria al cambio di prospettiva o alla messa a fuoco, se non alla terza dimensione e al movimento, anche capillarmente disseminati nelle inappariscenti oscillazioni tra battute pronunciate e retropensieri. L'agio guadagnato non serve però a fornire i complementi psicologici dei ritratti schizzati dallo scrittore, o comunque arriva a un risultato simile per un'altra via, informando sulla situazione e sul passato dei personaggi, senza per questo compiere passi indietro, ma raccontando di scorcio l'essenziale o affidandolo alle parole di un altro personaggio, in una specie di polemica riaffermazione dei diritti della narrazione. Che la sintassi narrativa segua una falsariga linguistica è un'osservazione forse superflua, ma utile a delineare

²¹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 123.

²² P. VALÉRY (*Tel Quel*, in *Oeuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 1957, p. 637) definisce la poesia une «hésitation prolongée entre le son et le sens».

il contrasto tra una scomposizione in direzione mimetica e il suo pieno risanamento diegetico.

Già quando non l'aveva ancora ratificata come un tratto distintivo dell'umorismo, alla digressione Pirandello doveva aver scoperto di indulgere in una misura inconsueta (e solo con meno trasporto) persino per i romanzi ottocenteschi, pieni di personaggi e avvenimenti e propensi alla descrizione anche paesistica ma non per questo meno saldi intorno al proprio asse. È solo in rapporto alla svolta radicale che li avrebbe contraddetti già dalla metà del secolo, che salta agli occhi come una peculiarità il loro impegno a saturare tutte le valenze e a rispondere, proprio perché evitavano di moltiplicarle, alle domande implicite in ogni menzione di personaggi, luoghi e circostanze, mentre, dei fili, venivano ripresi e svolti con sicurezza solo quelli principali. Se gli scrittori veristi, approfondendo la lezione di Flaubert e Zola e rilevandone la degradazione dei propri soggetti alla enigmaticità della natura morta, poiché intendevano promuovere e confidavano in una più attiva collaborazione del lettore, si erano spinti fino esibire provocatoriamente e a rendere irreversibile la presenza di valenze insature, Pirandello le moltiplica nevroticamente e le dichiara, per raccoglierne la sfida e far fronte apparentemente a tutte le domande, nel momento stesso in cui le rilancia. Il lettore con lui diventa il destinatario di una rappresentazione che, in attesa di comprenderlo esplicitamente al suo interno, ne soddisfa parzialmente le esigenze, riflettendo passo dopo passo su se stessa.

Persino Sterne, il patrono settecentesco che *L'umorismo* avrebbe invocato in suffragio della digressione²³, di essa faceva sfoggio provocatoriamente e la adoperava per stabilire la priorità della scrittura sulla finzione se non della finzione sulla realtà. In Pirandello invece le digressioni, non solo quelle propriamente metanarrative e comunque occasionali, sono rese necessarie appunto dalla legittimazione del punto di vista del lettore patrocinata della precedente generazione

²³ Sullo sternismo di Pirandello rimane fondamentale il libro di G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1995², passim e in particolare pp. 290-296.

letteraria, che, prevedendo il concorso di integrazioni e correzioni e non potendo che esorcizzandole invece di soddisfarle (o soddisfacendole in parte e virtualmente), ha messo in discussione proprio le risposte, invece manco a dirlo realistiche, dei realisti primotocenteschi alla parzialità di ogni enunciazione.

In Pirandello, le digressioni, quelle propriamente tali e quelle metaforiche degli approfondimenti locali, sono necessarie alla definizione e alla credibilità dello sviluppo lineare del racconto, a una finzione che è già tale perché non c'è nulla che la imponga (precaramente appesa a un *Se...* originario) e, come si rilancia con ognuna delle scelte che liberamente compie, scandisce e consolida i propri progressi attraverso una loro saturazione altrettanto parziale e simbolica. Questa potrebbe essere la spiegazione, mi lusingo di credere, per cui ogni personaggio delle novelle e dei romanzi reca con sé e esibisce la zolla, anche minima ma autosufficiente, del suo vissuto, dando conto dell'aspetto fisico che gli è stato assegnato.

Tale modo di procedere corrisponde a comprensione e superamento dell'interdizione verista e naturalista dell'azione, ora appunto relegata in un a parte teatrale o in conversazioni, narrativamente significative ma quasi mai drammatiche e sfumata dalla prospettiva falsata delle notizie riportate (anche dallo stesso narratore, ma come attingendo a una fonte imprecisata), inevitabilmente classificate come antefatto e promosse quasi al rango metafinzionale della didascalia teatrale²⁴. *Relata refero*, la citazione che nel romanzo è affidata a un personaggio e ho già avuto modo di adoperare in questo senso, potrebbe essere la cifra di un romanzo in cui peraltro l'offerta di

²⁴ Il principio informatore è la relegazione del romanzesco e dell'azione in genere nelle proposizioni dipendenti che, rispetto alla proposizione principale riservata alla preparazione e alle reazioni all'azione, dell'azione costituiscono i resoconti scorciati, presentandola sempre come un antefatto. Nei confronti del romanzesco, Manzoni si era comportato in maniera analoga, riducendo a medaglioni quasi autonomi le vicende della monaca di Monza e dell'Innominato (l'ho sostenuto in un articolo del 1985, poi raccolto in MEROLA, *Studi di elzeviro. Letteratura e critica militante*, Cosenza, Edizioni di Periferia, 1990.

un anefatto è talmente frequente e strozzata da sembrare un tic. Come ha scritto Spinazzola, «la sollevazione dei Fasci, che pure ha luogo quasi sotto gli occhi dei protagonisti, viene tuttavia raffigurata *ante factum* o *post factum*, non in presa diretta. Con questa tecnica distanziante, gli eventi pubblici grandeggiano sì nel racconto, ma come un'immanenza esterna, non come una realtà geneticamente partecipata»²⁵.

4. *Uno spazio mentale*

La frequenza di anefatti e presentazioni si rivela una scelta precisa dello scrittore, opposta alla abolizione verghiana dei ritratti e delle dichiarazioni e altrettanto decisiva, e non può essere casuale nel romanzo che proietta l'ambientazione geografica e l'antropologia tipiche dei precedenti maestri siciliani dell'ellissi sull'arco cronologico e sulle vicende storiche coeve alla loro fioritura.

Si pensi all'*ouverture* del romanzo, che, mentre inaugura il tema del fango, emblematico del romanzo e della poi esplicitata denuncia del nesso tra la corruzione della classe dirigente e la rivolta popolare, informa il lettore della costituzione dei Fasci, «C'era una chiacchiera in paese» (p. 10), del ritorno di Roberto Auriti come candidato alle elezioni e delle prossime nozze del principe Ippolito con Adelaide Salvo. L'azione e il racconto a forti tinte rimangono relegati nei metaforici incisi, anche ampi, delle espansioni descritte: proposizioni dipendenti nella sintassi del romanzo, o ordinate in una scala, o poste su un piano diverso.

In tutto il romanzo, sono metodicamente riferiti dai personaggi (o attinti da uno spazio esterno, se non extradiegetico, ipertestuale) e non direttamente rappresentati non solo gli eventi pubblici, come la sollevazione dei Fasci o il momento più narrativamente pertinente del massacro degli amanti a Aragona (lo scempio dei loro

²⁵ Sono parole di V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

corpi testimoniato dallo stato dei loro resti prefigura quasi il fatale dissolvimento della verità storica), ma tutti i viaggi, ridotti a cambi di scena (quelli tra Valsanìa e Colimbètra oltre agli andirivieni tra Roma e la Sicilia), il duello (ma ci sono anche i duelli che Lando ha evitato), il matrimonio, le due *fuitine*, quella comica di Capolino e Adelaide e quella tragica di Nicoletta e Aurelio (per tacere di quella remota e ancora più sfumata di Stefano Auriti e Caterina), il viaggio propagandistico di Lizio e Pigna a Porto Empedocle e il loro arresto, la costituzione del Fascio a Girgenti, le remote vicende familiari dei Laurentano, l'esilio del loro capostipite, il «Generale», e quello della figlia e del marito, il *tópos* pirandelliano dell'amministratore infedele dei fratelli Ninì e Vicente De Vincentis, la relazione tra Giannetta Montalto e Corrado Selmi e il precedente innamoramento di Lando, nonché l'antefatto pressoché rituale che comporta la comparsa di ciascun personaggio. Non è diverso il caso di Mortara, che, oltre a raccontare a Dianella il suo lontano passato patriottico e avventuroso, riferisce quanto apprende dalla lettura dei giornali o dall'amico Leonardo Costa (i cui arrivi trafelati a Valsanìa sono quelli del messaggero della tragedia greca: la *rhèsis*, espediente tipico del genere e centrale nei *Persiani* di Eschilo); di Roberto Auriti, che apprende l'esito delle elezioni in compagnia degli amici e evita addirittura di gettare uno sguardo sui telegrammi che lo comunicano; dei rivoluzionari in fuga, che cercano informazioni sulle stragi compiute dai soldati; della già ricordata madre di D'Ambrosio e della sua ansiosa attesa, che, proprio per la fuggevolezza della sua apparizione, dentro un inciso, è quasi l'emblema di tutte le situazioni precedenti. E che dire del finale del romanzo, quando Mortara partecipa all'azione quasi senza accorgersene, cosicché il lettore stesso ne acquista una nozione precisa solo *a posteriori*. Fanno solo eccezione la colluttazione scatenata dalla reazione di Veronica all'articolo diffamante e il duro confronto tra Giulio Auriti e Lando Laurentano, che vengono riferiti più al dettaglio.

Prevedibilmente spiccano gli approfondimenti relativi ai personaggi maggiori. Di Mauro Mortara ho già detto e di altri si sarà capito l'essenziale dalla breve ricostruzione proposta. Spendo qualche

parola in più per Flaminio Salvo, don Cosmo, Lando Laurentano, Corrado e i coniugi Capolino. La suggestione sia pur vagamente autobiografica (l'istituto tecnico e il precoce talento, l'università a Roma e l'ospitalità presso lo zio avvocato, i furori estremistici) avrebbe potuto caldeggiare un approfondimento su Antonio Del Re, ma i personaggi che ho appena isolato, tranne appunto i Capolino, condividono con Pirandello qualcosa di più significativo, cioè convinzioni durature e perplessità caratteristiche, anche se non hanno ricevuto in cambio una sua franca adesione (o forse proprio per questo). Le riserve possono apparire ovvie a proposito di Salvo, imprenditore senza scrupoli, cinico profittatore, padre snaturato, diabolico intrigante, e si comprendono facilmente per il vitalismo arrogante e irresponsabile di Selmi. Certo valgono meno per l'idealismo e la coerenza di Lando (ancorché spinti fino all'irreparabile), o per l'innocua astrattezza di Cosmo (prigioniero di se stesso e escluso dalla vita come il sapere da lui rinnegato), ai quali viene forse rimproverata la pretesa di non derogare dal loro credo, e di accorgersi tardi o di non accorgersi per niente dei propri errori, ugualmente lontani dalla realtà e vittime non meno degli altri delle stesse illusioni che credono di non subire.

Sono più interessanti e meritano maggiore attenzione i motivi della vicinanza dello scrittore, che a Cosmo attribuisce alcune sue parole d'ordine («sentiva, come da un'infinita lontananza, la vanità di tutto e il tedio angoscioso della vita»; «dalla gelida vetta della sua stoica noncuranza lasciava precipitar come valanghe le verità più crude»; nei «varii sistemi di filosofia [...] non c'è niente: il vuoto, tanto più opprimente, quanto più alto e solenne l'edifizio»; «Una sola cosa è triste, cari miei: aver capito il giuoco!», pp. 42, 52, 52, 509) e a Lando la sua insoddisfatta sete di giustizia sociale e l'intelligenza problematica. Mentre Cosmo incarna la dose di filosofia che aiuta a vivere meglio e il costo relativo che bisogna sostenere, Lando scandisce le fasi della coscienza politica su quelle di qualsiasi meditata consapevolezza, Selmi sperimenta la breve vita felice di qualsiasi personaggio nella parabola privilegiata che ha avuto in sorte e Salvo diventa quasi l'emblema della inevitabile conflittualità tra

l'astratta perfezione perseguita dall'impulso creatore e i paradossi dell'esistenza.

Se è però sorprendente che lo scrittore affidi alla spregiudicatezza colpevole di Selmi la nitida testimonianza del suo disincanto e il suo desiderio di essere un «Viaggiatore senza bagaglio» (p. 193), sembra una rivelazione l'esperimento *in corpore vili* da lui condotto su Salvo (ma meno alla leggera di quanto non avvenga nella novella omonima), che confessa e mette alla prova l'ambizione pirandelliana di inventare e governare tutto un mondo (fantastico ma non irreal), senza trasformare coloro che ne fanno parte in marionette²⁶, al solo scopo di salvare l'illusione, la sua di scrittore come quella disperata di onnipotenza di Salvo. A differenza del personaggio, lo scrittore si mostra consapevole della trama dei condizionamenti che non risparmiano nessuno e sono così fitti e contraddittori da non poter essere utilmente previsti, né controllati da chi pure abbia il potere di gestire quelli più importanti. Non solo quindi la fatalità della malattia che ha compromesso gli affetti più cari del banchiere, ma anche l'insorgere di fattori che, a prima vista irrilevanti, sono capaci di impedire la realizzazione del piano meglio congegnato. Il suo disegno, persino previdentemente capace di contemplare reazioni diverse da parte delle sue marionette, fallisce perché, pur conoscendo e sfruttando la gelosia di Nicoletta, non ha tenuto in conto né il suo risentimento, né l'ostinazione orgogliosa di Aurelio (che vuole rispettare la consegna a tutti i costi). E, su un fronte che ormai per gli preme di meno, si arena per il concorso tra la crisi coniugale tra il principe e Adelaide e la vedovanza rancorosa e le preoccupazioni economiche di Capolino. Del resto, la pretesa era quella eccessiva, dichiaratamente demiurgica («che cos'è? Marionetta? Ha bisogno che gli tiri io il filo di qua, per farlo muovere?»; «il piacere che mi faresti, se tu agissi com'io forse al tuo posto agirei», pp. 126, 260 e

²⁶ Mi sia consentito il rinvio a N. MEROLA, *L'arsenale dei personaggi*, in «Un'arte che non langue non trema e non s'offusca». *Studi per Simona Costa*, a cura di M. Dondero, C. Geddes da Filicaia, L. Melosi, M. Venturini, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

ripetuto a 261-262), o più propriamente mefistofelica, di chi vuole impadronirsi dell'anima del giovane, immedesimandosi nel senso ulteriore e diabolico della casualità che non governa ma aspetta che scattino le trappole predisposte e conta sull'incapacità di sottrarsi dei personaggi, prevista da «uno strano giuoco di finzioni coscienti» (p. 376). Ne costituisce una riprova la conclusione dei *Vecchi e giovani*, puntando sul principio di prossimità (la paglia vicino al fuoco: Aurelio e Nicoletta, prima di Ninì e Dianella e dopo il fallimento di Landino e Dianella), e lo afferma il canonico Agrò, quando parla di aquiloni guidati da non si sa da chi (cfr. p. 237).

Il personaggio ha comunque fallito (è bastata una sua «speranza per render vano quel *suo* disegno», p. 403) in ciò che scrittore riuscirà a realizzare mettendolo in scena e ponendolo sotto il segno della finzione, dove, anche se provvisoriamente («Creazione, sì, ma non durevole: momentanea»)²⁷, al personaggio è consentito di ribellarsi e al pubblico di far valere le proprie ragioni e l'autore ottiene il proprio scopo. Per Pirandello, solo la procurata ribellione delle sue creature, quale risulta dalla irriducibilità agli schemi, dall'imprevedibilità e insomma dall'inclusione in un mondo definito in ogni dettaglio e già con la sua complessità presentato come incontrollabile, può offrirgli la conferma, sempre puramente retorica, di essere riuscito a strappare il cielo di carta che rischia di far sentire un ridicolo Oreste lui stesso.

Ho lasciato per ultimi i coniugi Capolino. La recita è universale, ma una vera e propria commedia della maschera (in cui anche «un momento drammatico» è solo un «intermezzo», p. 201) è quella inscenata dai due, con l'appendice omogenea dello zio Salesio. La coppia, convive senza turbamenti nonostante l'adulterio della moglie («L'audacia aveva sfidato la malignità», p. 206) e ne sfrutta cinicamente i vantaggi, non smettendo neanche in privato di rimanere fedele al copione che si è data e scambiandosi ipocritamente sorrisi e effusioni, con la stessa appagata consapevolezza della reciproca

²⁷ L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, in IDEM, p. 345.

finzione, ma non per questo rinunciando a perseguire i propri scopi personali. Il presunto zio, che è poi il patrigno della donna, sfida senz'altro il ridicolo (e viene perciò impietosamente stigmatizzato dallo scrittore), abbigliandosi con una ricercatezza ingiustificata dall'età e dalle sue condizioni economiche e beandosi di un lusso che non gli appartiene. Sia la coppia che lo zio traggono piacere dall'inganno e persino dal restarne vittime, visto che l'illusione che fingono di subire, intanto resiste, in quanto non se ne possono distrarre. È questo investimento sproporzionato e generalizzato (in ultima istanza e per o più diversi motivi coinvolge un po' tutti) nella finzione che sfuma nel vagheggiamento e nella fantasticheria, nell'illusione che per essere mantenuta esige un controllo di sé e una continuità con la dimensione fittizia quasi fatalmente inclinata all'inganno di sé e all'infatuazione e soggetta alle prevaricazioni del contingente, come Capolino dopo aver inforcato «gli occhiali serii, con staffe, cerchietti e sellino di tartaruga» (p. 364).

Il secondo tempo corrisponde all'accesso a questa complessità sfuggente e incontrollabile, individuando una dimensione ulteriore rispetto alla linearità del racconto, senza però uscirne davvero, cioè uno sdoppiamento della finzione in uno spazio mentale, il medesimo della coscienza del lettore, per coinvolgerla, anticiparla, gestire le sue curiosità e tematizzare i suoi soprassalti. Avevano avuto buon gioco gli scrittori veristi a valorizzare e prima a portare allo scoperto l'attivazione dei lettori; adesso Pirandello racconta, e poi metterà in scena, l'universale dipendenza da una immaginazione condivisa²⁸, una inevitabile ricerca di sensatezza, talora indistinguibile dalla superstizione e dalla paranoia, che, come sanava le opacità linguistiche e le lacune della diegesi, così conferisce l'autenticità della propria esperienza e una verità superiore alla esposizione pubblica dei personaggi.

I vecchi e i giovani hanno anche il merito di ammettere la congruenza tra le scoperte di cui Pirandello si avvale per assicurare la

²⁸ Cfr. p. 336, dove si parla di «contagio psichico». Anche «La pazzia purtroppo è contagiosa» (p. 406).

riuscita della sua rivalutazione della finzione letteraria e i meccanismi psicologici e sociali che condizionano la vita contemporanea. Le verità professate o illustrate dai suoi personaggi, aggiornando la contaminazione verista dello statuto narrativo con quello non finzionale della saggistica, hanno così come sfondo la visione paradossalmente materialistica per la quale la vita associata e i comportamenti individuali sono governati dal primato dell'immaterialità della percezione, e quindi anche delle illusioni (la necessità deve essere comunque percepita), sulle gerarchie comunemente condivise in nome del buon senso e degli stessi calcoli.

Di questa verità, a cominciare dalle conseguenze terribili della manipolazione che la sfrutta (ed è favorita a sua volta dallo straordinario potere acquistato da una nuova centralità dell'informazione in rapporto a una interrelazione sociale più estesa), *I vecchi e i giovani* costituiscono una risentita denuncia, che non poteva non partecipare del diffuso antiparlamentarismo e del rifiuto della democrazia a esso connesso. Un elettorato volubile, superficiale e comunque corruttibile, sceglie in base a promesse che saranno comunque tradite e subisce l'influenza di un'informazione sempre più necessaria e incontrollabile. Dal canto loro gli eletti, perseguiranno i propri interessi o, per difenderli, si lasceranno strumentalizzare a loro volta. La scoperta è retroattiva e non risparmia neppure l'esperienza eroica dei Vecchi: «il Governo ci mandò in regalo un cannellino per uno; e allora noi qua, poveri imbecilli, ci mettemmo tutti a soffiare nella nostra acqua saponata, e che bolle! che bolle! una più bella e variopinta dell'altra!» (p. 269 e cfr. 329).

L'indegnità di Capolino, candidato e vincitore alle elezioni per le trame illecite ma note a tutti di uno spietato imprenditore, ha un corrispettivo nel partito opposto e nella generazione precedente, quella degli eroi risorgimentali che hanno ceduto alla corruzione, con i crimini finanziari di Selmi, la complicità di Auriti, l'involontaria compromissione dello stesso ministro D'Atri. Analogamente, il pentimento dei vecchi, per un sacrificio ormai ritenuto inutile, preconizza quello dei loro eredi diretti, gli attuali rivoluzionari, che, prima che il romanzo finisca, dovranno constatare come tra le

loro idee e la realtà che dovrebbe realizzarlo si frappongono ostacoli insormontabili, un prezzo di sangue e dolore che non compensa quello da riscattare, ma lo rende più pesante, dopo averlo irresponsabilmente determinato.

Non pochi personaggi sono coscienti del problema, declinandolo per lo più sulla drammatica congiuntura siciliana, da Caterina Laurentano a Lando, allo stesso Corrado Selmi. Il romanzo demanda però a un personaggio minore più volte menzionato la versione finale e deformata di questa coscienza. Infatuazione vera e propria è quella del cavalier Cao, che scopriva di poter adibire «una facilità di parola che quasi lo inebriava, certe frasi che gli parevano d'una efficacia meravigliosa e lo riempivano di stupore e d'ammirazione»²⁹ (p. 273). I toni esagitati che assume spesso il romanzo sfruttano evidentemente, e forse denunciano, questa facilità, che ha anche un aspetto psicologico e soggettivo. Il compiacimento dell'indignazione del cavalier Cao, che «lavorava di fantasia», «Aveva assunto la parte dell'indignato» e «godeva in fondo dello scandalo enorme» (*ibidem*), potrebbe corrispondere a quella naturale inclinazione a entrare nel ruolo imposto da una condanna all'esclusione e, come si legge nel romanzo, è tipico del siciliano («per quella infatuazione, dovuta forse in gran parte, quasi un abbagliamento, al calore stesso della terra che dava tanta teatralità di voce e di gesti», p. 465) e quasi un palinsesto del personaggio pirandelliano, se non già dello scrittore potenziale che è in lui.

²⁹ Ma cfr. lo stesso fenomeno in Nocio Pigna, p. 172.

Angelo R. Pupino

LA VERITÀ E LA FINZIONE.
UNO SCORCIO DI PIRANDELLO

Spicca nei *Quaderni di Serafino Gubbio* la descrizione di un *set* cinematografico. È abbastanza ampia, e confido nella cortesia dei lettori ascoltatori se, essendo pure ardua e complessa, sarà opportuno impiegare il tempo necessario a leggerla per esteso:

Solo i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giuocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa.

Qui è tutto il contrario.

Non si lavora per giuoco, perché nessuno ha voglia di giocare. Ma come prendere sul serio un lavoro, che altro scopo non ha, se non d'ingannare – non se stessi – ma gli altri? E ingannare mettendo sù le più stupide finzioni, a cui la macchina è incaricata di dare la realtà meravigliosa?

Ne vien fuori, per forza e senza possibilità d'inganno, un ibrido giuoco. Ibrido, perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica. Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e lo presenta come reale. Ma se è meccanico, come può esser vita, come può esser arte? È quasi come entrare in uno di quei musei di statue viventi, di cera, vestite e dipinte. Non si prova altro che la sorpresa (che qui può essere anche ribrezzo) del movimento, dove non è possibile l'illusione d'una realtà materiale. E nessuno crede davvero di poterla creare, quest'illusione.

Nelle prime righe Pirandello sembra prolungare una cultura che aveva già trovato espressione nella *Morale du joujou* e nel *Fanciullino*. Tant'è vero che se nell'una Baudelaire osservava che il giocattolo, trasformato in realtà «è la prima iniziazione del bambino all'arte, o piuttosto ne è per lui la prima realizzazione», nell'altro il Pascoli, affermando che il Fanciullo «vede tutto con meraviglia» (parola capitale), puntava sul meraviglioso. Ma va soprattutto considerato che per Baudelaire il gioco infantile è funzione artistica; e che per Pascoli il Fanciullo è notoriamente il poeta stesso. Conformemente Serafino Gubbio concludeva a sua volta che il «giuoco» o «il fantastico non può acquistare realtà se non per mezzo dell'arte». È una dichiarazione di poetica. Ed è degno di nota se in essa si afferma che come il gioco dei fanciulli, anche il cinema è una finzione. Solo che nei fanciulli questa finzione alimenta l'illusione e assume il rango di una «realtà meravigliosa» che prelude all'arte o è già arte, è già una «realtà superiore», ossia, e vedremo presto perché, una verità ideale. Nel cinema è invece una «riproduzione fotografica» senza «fantastico», poiché il mezzo meccanico con cui questo s'arroga di veicolarsi «ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e lo presenta come

reale», nonostante sia una parvenza caduca d'ombre incorporee, un «inganno», una menzogna.

Il dilemma del rapporto tra la realtà o quella che sembra la realtà della vita e la finzione dell'arte impegna invero a lungo, e non senza oscillazioni, Pirandello. Trasparirà anche nel Padre dei *Sei personaggi*, il cui discorso cospirerà a intendere quello appena trascritto. Quando ascolta che il teatro è un'«illusione», egli reagisce ingaggiando con i Comici questo alterco:

IL PADRE (*con uno scatto, alzandosi*) L'illusione? Per carità, non dicano l'illusione! Non adoperino codesta parola, che per noi è particolarmente crudele!

IL CAPOCOMICO (*stordito*) E perché, scusi?

IL PADRE Ma sì, è crudele! crudele! Dovrebbe capirlo!

IL CAPOCOMICO E come dovremmo dire allora? L'illusione da creare, qua, agli spettatori –

IL PRIMO ATTORE – con la nostra rappresentazione –

IL CAPOCOMICO – l'illusione d'una realtà!

IL PADRE Comprendo, signore. Forse lei, invece, non può comprendere noi. Mi scusi! Perché – veda – qua per lei e per i suoi attori si tratta soltanto — ed è giusto — del loro giuoco.

LA PRIMA ATTRICE (*interrompendo sdegnata*) Ma che giuoco! Non siamo mica bambini. Qua si recita sul serio.

IL PADRE Non dico di no. E intendo, infatti, il giuoco della loro arte, che deve dare appunto – come dice il signore – una perfetta illusione di realtà.

IL CAPOCOMICO Ecco, appunto!

IL PADRE Ora, se lei pensa che noi come noi

indicherà sé e sommariamente gli altri cinque Personaggi

non abbiamo altra realtà fuori di questa illusione!

IL CAPOCOMICO (*stordito, guardando i suoi Attori rimasti anch'essi sospesi e smarriti*) E come sarebbe a dire?

IL PADRE (*dopo averli un po' osservati, con un pallido sorriso*) Ma sì, signori! Quale altra? Quella che per loro è un'illusione da creare, per noi invece è l'unica nostra realtà [...] oltre l'illusione, non abbiamo altra realtà [...].

Il Padre ripete ossessivamente che fuori della scena i personaggi di un dramma non hanno alcuna «realtà». Essi diventano reali nell'illusionismo del palcoscenico: l'unica «realtà» per loro possibile è quella che assumono con la materialità del teatro, con la corporeità degli attori. Ma non è che una «realtà fittizia». Salvo che poi a questa «realtà fittizia» il Padre oppone una «realtà creata» più vera del vero. Gran parte del suo virtuosismo di *raisonneur* egli la impegna infatti per argomentare che lui e i suoi sono «veri», assolutamente «veri», intendendo con ciò che la loro verità è la verità ideale dell'arte. È a tal proposito significativo che secondo lui il «mestiere» degli attori è una studiata verosimiglianza che faccia sembrare veri i personaggi finzionali; laddove lui e suoi possono anche non sembrare verosimili, né se ne curano, per la semplice ragione che sono «veri». E la Figliastro non è da meno del Padre. Verso la fine della «commedia», abbracciando la Bambina che presto annegherà nella vasca del giardino, giungerà a dirle:

Oh amorino mio, amorino mio, che brutta commedia farai tu! che cosa orribile è stata pensata per te! Il giardino, la vasca... Eh, finta, si sa! Il guaio è questo, carina: che tutto è finto, qua! Ah, ma già forse a te, bambina, piace più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no, sarà per gli altri un gioco; non per te, purtroppo, che sei vera, amorino, e che giochi per davvero in una vasca vera, bella, grande, verde, con tanti bambù che vi fanno l'ombra, specchiandovisi, e tante anatre che vi nuotano sopra, rompendo quest'ombra. Tu la vuoi acchiappare, una di queste anatre... [...] no, Rosetta mia, no!

Non si tratta di rivendicare soltanto la verità dei Personaggi dell'arte: s'impugna drasticamente la finzione della scena. È il pen-

siero dello stesso autore, visto che in *Illustratori, attori e traduttori* egli attesta: «Altro è il dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica; altro è la rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria».

Il «dramma» e la sua «rappresentazione scenica» sono precisamente i due poli antinomici del teatro: il primo, il testo, finzione che con i suoi personaggi si costituisce però in «verità ideale, superiore»; la seconda, la scena, «realtà materiale e pur fittizia» nella quale si converte, degradandovisi, la predetta finzione della fantasia. Come già il Padre, anche la Figliastro sanziona il «palcoscenico» come «gioco», salvo che ciò che «per gli altri» è «finto», per la piccola moritura è invece verità («giochi davvero in una vasca vera»). I due poli sono così inconciliabili che quando la Figliastro reclama che la sua vicenda è «la verità» il Capocomico, sempre pensando alla finzionalità della scena, le risponde irridente: «Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro». Il contrasto tra i due poli è destinato ad esplodere, ed esplose infine violentemente nelle battute che seguono la revolverata suicida del Giovanetto nel giardino:

IL CAPOCOMICO (tra le grida, cercando di farsi largo, mentre il Giovanetto sarà sollevato da capo e da piedi, e trasportato via dietro la tenda bianca) S'è ferito? s'è ferito davvero?

Tutti, tranne il Capocomico e il Padre, rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro il fondalino abbassato, che fa da cielo, e vi resteranno un po' parlottando angosciosamente. Poi, da una parte e dall'altra di esso, rientreranno in scena gli Attori.

LA PRIMA ATTRICE (rientrando da destra, addolorata) È morto! Povero ragazzo! È morto! Oh che cosa!

IL PRIMO ATTORE (rientrando da sinistra, ridendo) Ma che morto! Finzione! finzione! Non ci creda!

ALTRI ATTORI DA DESTRA Finzione? Realtà! realtà! È morto!

ALTRI ATTORI DA SINISTRA No! Finzione! finzione!

IL PADRE (*levandosi e gridando tra loro*) Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! realtà!

E scomparirà anche lui, disperatamente, dietro il fondalino

IL CAPOCOMICO (*non potendone più*) Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti!

Se tra le incertezze dei suoi colleghi il Primo attore afferma con un riso di sufficienza «Finzione! Finzione!» intende quella della scena di cui egli è professionista; se il Padre replica da parte sua «Ma che finzione! Realtà, realtà!» intende la «realtà» del «dramma» a cui lui e i suoi appartengono. I due danno dello stesso fatto interpretazioni divise dalle idee di teatro di cui sono rispettivamente plenipotenziari. Quella del Primo attore fa centro sulla scena, una finzione, e quella del Padre sul dramma, sui personaggi: la verità. Intuisce il calunniato Capocomico la diversità dei piani di discorso? Egli appare perplesso, ma per la mediocrità del suo mestiere è certo inidoneo a risolvere l'equivoco. Il «fatto» che era «volgarmente ansioso» di conoscere dai Sei – commenta un brano della Prefazione aggiunta nel '25 — si era intanto abbattuto «bruto, inutile, con la detonazione d'un'arma meccanica sulla scena», infrangendo e disperdendo lo «sterile tentativo» della «realizzazione scenica improvvisa». Cessa perciò anche la «commedia» che su quel «vano tentativo» l'Autore aveva intanto costruito. Il «fatto» poteva interessare, oltre i Personaggi, i Commedianti, e semmai gli spettatori, ma «non interessava affatto» un Autore che avendo «sdegno del teatro, così come il pubblico solitamente lo vede e lo vuole», tendeva non alla verosimiglianza della realtà fittizia ma alla sua demistificazione; non alla rappresentazione del «fatto», copia meccanica di un originale, ma alla creazione di altri fatti, originali essi stessi: i personaggi e le loro vicende. E questa creazione poteva appartenere solo al testo, alla scrittura, che era la verità, e non alla messinscena, che invece la mistificava.

L'edizione del '21 si conclude così, con l'emergenza di una dialettica senza sintesi che in astratto dovrebbe inibire il teatro, con

l'aspro scontro tra due prospettive reciprocamente incompatibili: l'una del personaggio che nel testo è «realtà creata», finzione più vera della realtà stessa, vera di una verità ideale; l'altra del personaggio che sul palcoscenico, incorporato dall'attore, è «finzione» della realtà, verosimiglianza magari più vicina alla realtà ma meno vera. Intanto lo spettatore è avvertito: sia in un caso che nell'altro quelle del teatro sono finzioni, quantunque presentate come realtà, e tanto meglio se della loro vera natura allo spettatore sia conferita ampia consapevolezza. Nessun inganno dunque. Solo che le finzioni della scrittura sono verità ideali, insisto, e quelle della scena realtà fittizie.

Ma nel '25 Pirandello scrive un altro finale, ove gli effetti scenotecnici mirano a riflettere i modi di vita dei fantasmi dell'immaginario sul magico specchio del palcoscenico. All'ordine del Capocomico di fare luce, segue una nuova didascalia. «D'un tratto» suggerisce «tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro sfolgoreranno di vivissima luce. Il Capocomico rifiaterà come liberato da un incubo, e tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti». Si badi però: in precedenza, all'inizio della scena nel giardino, una luce blu aveva creato un'«atmosfera lunare». Appunto sotto questa luce, introdotta nel '25 a contrasto con la successiva, esplose ora la revolverata del Giovinetto. Da quel tenue chiarore si passa dunque improvvisamente alla «vivissima luce», che illuminando con pari intensità «tutto il palcoscenico» e «tutta la sala» (così intima la didascalia), tende ad annullare la canonica separatezza tra i due spazi: quello del palcoscenico, dove si svolge la finzione del teatro, e quello del pubblico, che nella sua vita reale assiste ad essa. Si capisce che i Commedianti restino confusi e si guardino «sospesi e smarriti». Dov'è la realtà? Dov'è la finzione? Sono forse queste le domande che affiorano nelle loro menti, se non sulle loro labbra di frivole maestranze del teatro?

Il Capocomico dice ancora all'elettricista di spegnere «tutto», ma piombando il teatro «nella più fitta oscurità», chiede poi di lasciargli «almeno accesa una lampadina». Ed ecco che «dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi». Subito il Capocomico «schizzerà via dal palcoscenico, atterrito».

Perché? Cosa crede di aver visto? Fantasmì? Non si attesta infatti nei *Giganti della Montagna* che il «riflettore verde» conferisce «un'aria spettrale»? Sennonché le «ombre» sono solo quattro: mancano quelle del Giovinetto e della Bambina. Perché? Perché nella loro storia muoiono? Era allora «realtà» quella storia? Non «finzione»? Erano «realtà» i Personaggi? Era la verità il loro dramma?

Con l'incombenza ossessiva delle loro «ombre» i superstiti testimoniano di essere sì «realtà», ma «realtà create»: non le persone reali che agli occhi dello spettatore dovrebbero essere i personaggi di un mondo possibile, ma finzioni confesse, puri fantasmi dell'immaginario, e proprio perciò verità ideali. Fin da quando, entrando in sala, i Sei dicono nell'incredulità generale di essere Personaggi, persone finte, il mondo possibile è invalidato, l'effetto referenziale irrevocabilmente annullato dalla oltranza «antillusionistica» che segna così il lavoro. Ed ora la proiezione immateriale delle «ombre» dissipa ulteriori dubbi. Vero è che quando avevano invasato gli attori che le rappresentano, erano apparse come persone reali e come tali descritte dalla didascalia; ma ora le «ombre», oltre tutto «grandi e spiccate», ostentando la peculiarità eterica dapprima mascherata, ma non repressa, ricordano agli spettatori di essere «personaggi che s'annunziano per tali»: realtà spirituali, sì, ma più vere del vero, anche se, materializzandosi nei corpi degli attori, avevano assunto un aspetto, secondo *Illustratori, attori e traduttori*, «più reale e tuttavia men vero». Che poi non era nemmeno la «realtà» ma la sua «illusione».

Se intanto sul palcoscenico si spegne la luce spettrale, si rifà però il «notturno azzurro», la stessa luce che illuminava il giardino e che ora divide di nuovo lo spazio della finzione, il palcoscenico, dallo spazio della vita reale, la sala immersa nel buio. «Lentamente, dal lato destro della tela» intima la didascalia «verrà avanti prima il Figlio, seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui; poi, dal lato sinistro il Padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate». I Quattro si espongono ora allo sguardo degli spettatori non più come mere «ombre» prive di corpo, ma di nuovo dentro i corpi degli attori che li impersonano. Salvo che questi si muoveranno come in *trance* nella «atmosfera

lunare» di prima. È un'atmosfera simbolica il cui valore meglio si sorprende a combacio con la descrizione di una figura altamente paradigmatica: una anziana donna abitante in una villa solitaria ove la luce «pare provenga da una lontanissima vita»:

tutta bianca e come allucinata, avrà negli occhi una luce e sulle labbra una voce così «sue» che la faranno quasi religiosamente sola tra gli altri e le cose che la circondano. Sola e nuova. E questa sua «solitudine» e questa sua «novità» turberanno tanto più, in quanto si esprimeranno in una quasi divina semplicità, pur parlando ella come in un delirio lucido che sarà quasi l'alito tremulo del fuoco interiore che la divora e che si consuma così.

È donna Anna Luna, la Madre della *Vita che diedi*, creatura appunto selenica. Nella apparenza «bianca» e «allucinata» della donna, nel suo «delirio lucido», nella sua estasi «divina» si fiuta l'aliena che evoca il fantasma: su di una scena «vuota e buja», rischiarata da «un solo riverbero spettrale», l'attesa del figlio defunto si consuma in una liturgia spiritica che favorisca la materializzazione dell'assente. Ebbene anche gli attori reali che nei *Sei personaggi* celebrano il rito del teatro, anche loro, al barlume «lunare» di una scena medianica attirano, hanno attirato sul palcoscenico i fantasmi dei Quattro superstiti, fantasmi della fantasia, si intende, non di defunti: Personaggi. Si comprende allora che questi, quantunque incorporati, appariranno come «forme trasognate»: immagini visive di creature eteriche, se «trasognata» è la Figliastro quando parla di sé come di un fantasma.

Fantasmi? Finzioni della fantasia, allora?

Una risposta alle domande viene indirettamente da *Trovarsi*, ove Donata Genzi, nonostante sia un'attrice, ribalta anch'ella la posizione del Capocomico e dei Comici dei *Sei personaggi*, e all'affermazione che la scena è «finzione» replica:

Perché finzione? No. È tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione. Non si finge più,

quando ci siamo appropriata questa espressione fino a farla diventare febbre dei nostri polsi... lagrima dei nostri occhi, o riso della nostra bocca...

Ma se l'attrice può confutare che la «vita» creata sul palcoscenico sia «finzione», e commutare anzi questa in quella, l'arte della recitazione e in generale l'arte in vita, la vera vita, è perché Pirandello incomincia intanto a riconciliarsi con la messinscena, fino a concedere nel '35, in una confidenza all'«Illustrazione del popolo» che gli attori «diventano il personaggio», con tutta la verità della vita creata. Intanto il Padre aveva da parte sua esclamato «Questa è vita». Egli si riferiva però alla propria realtà di Personaggio; laddove la «vita» di cui parla a sua volta la Prefazione è quella che l'«artista» conferisce alla sua «creatura» con la parola. La parola dell'arte letteraria, incluso il teatro, è insomma essa stessa «vita», non una sua imitazione: «Vita che ha trovato la sua espressione», come diceva Donata Genzi. E si intende che si tratta non della «vita destinata a deperire» (le parole sono del dottor Hinkfuss, il *régisseur* di *Questa sera si recita a soggetto*), ma di «vita superiore», depositaria di «verità». «Io ho sempre inventate le verità» dirà non a caso il «poeta» Cotrone nei *Giganti* concludendo: «Non si dà mai il caso di dirla, la verità, come quando la si inventa». Ebbene la verità dell'arte trascende le «contingenze materiali» ed è essa sola «eterna», sicché *Teatro nuovo e teatro vecchio* assevera che «ogni espressione raggiunta» è «mondo creato, a sé, unico e senza confronti, che non può essere né nuovo né vecchio, ma semplicemente "quello che è", in sé e per sé, in eterno». Dell'arte più che della vita è allora il fondamento ontologico. *L'Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* addizionata nel '21 al *Fu Mattia Pascal* giungerà addirittura, del pari che d'Annunzio, a dire che è l'arte che imita o «copia» senz'altro la vita, e non, come volevano i Naturalisti, il contrario. Sicché a Zola, che pretendeva dalla finzione letteraria «personaggi vivi, presi dalla realtà», prima il dottor Fileno, il protagonista della *Tragedia d'un personaggio*, e poi il Padre, replicano che loro sono sì «esseri vivi», ma ancora «più vivi di quelli che respirano e vestono

panni». Sono verità ideali. Laddove gli attori che li interpretano sulla scena, a quel tempo sono ancora finzioni.

Stando a Serafino Gubbio, per tornare infine a lui, il cinema aggrava la condizione del teatro enunciata dai comici nei *Sei personaggi*. Pretendendo che le sue finzioni siano la realtà stessa, il cinema sottrae ad esse l'illusione del «fantastico». E così inibisce loro lo stigma dell'arte. Nei *Quaderni* l'arte sarebbe semmai, come si è spesso conestato, quella che fa mostra di sé nei ritratti di Varia Nestoroff dipinti da Giorgio Mirelli, il pittore suicida per il presunto tradimento di lei. Precisamente sei come i giorni della creazione, eccone la rivelazione allo sguardo dell'operatore:

L'assunzione del suo corpo a una vita prodigiosa, in una luce da cui ella neppure in sogno avrebbe potuto immaginare di essere illuminata e riscaldata, in un trasparente, trionfale accordo con una natura attorno, di cui certo gli occhi suoi non avevano mai veduto il tripudio dei colori, era sei volte ripetuta, per miracolo d'arte e d'amore, in quel salotto, in sei tele di Giorgio Mirelli.

Ma possiamo fidare nelle apparenze? Davvero quelle tele sono un «miracolo d'arte»? Gli elementi che concorrono a siffatta conclusione, che non sarebbe manifestamente infondata, invero non difettano. Sennonché un sospetto si insinua nel lettore. Varia Nestoroff sembra sì elevata a una «vita prodigiosa». Ma si badi: «Fissata lì per sempre», le manca l'infinita varietà della vita, il flusso vitale, la verità: come una statua, se ascoltiamo Nono Giuncano, il vecchio scultore di *Diana e la Tuda*; e come la statua è «vita sospesa, senza più movimento» e verità interna. In quanto, dice il dottor Hinkfuss, «l'arte non è vita proprio perché [...] consiste per sempre nell'immutabilità della sua forma». «Tremenda, nell'immobilità del suo atteggiamento, una statua» aggiungerà. Lo stesso Serafino Gubbio, proprio discutendo con Fabrizio Cavalena della Nestoroff, ironizza del resto sull'arte che si disgiunge dalla vita per rifugiarsi nel lirismo: «Evadere, signor Fabrizio,» gli dice, «evadere; sfuggire al dramma! È una bella cosa, e anche di moda, le ripeto. E-va-po-rar-si

in dilatazioni, diciamo così, liriche, sopra le necessità brutali della vita [...]. Si passa per originali e si fa la figura di comprendere più vastamente la vita». E ancora in un'intervista a Cavicchioli uscita il 5 novembre 1933 Pirandello ingiungeva di «non lasciar soffocare dalla forma la vita». Per risolvere la dialettica tra l'una e l'altra, Sirio Dossi, lo scultore della Diana, infliggerà alla sua modella strazi e angherie, nella vana speranza di sequestrare nella statua la vita, la vita qual è, con tutta la verità delle sue sofferenze, della sua discontinuità, della sua mutevolezza. Il dottor Hinkfuss proporrà invece il rinnovamento perpetuo del testo nella molteplicità delle rappresentazioni teatrali, in ciascuna delle quali «può tradursi in vita e tornare a muoversi ciò che l'arte fissò nell'immutabilità d'una forma». Ma non che a tale soluzione manchi un'alternativa. Si ricorderà che Pirandello, pur circoscrivendola alla letteratura, l'aveva indicata da tempo. È l'arte della modernità, l'arte umoristica, che mira non alle «semplificazioni ideali», ma, come infine accadrà in *Uno, nessuno e centomila*, a un disfacciamento della forma nel quale si rifugi la «ricerca dei contrasti e delle contraddizioni», l'«abisso che è nelle anime», la «logica vivente del carattere», si legge in *Illustratori*, pur se concentrata «nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero». Che mira insomma alla verità di un «equilibrio mobile» e perciò vitale di un tal «essere» e della compagine che lo veicola.

Varia Nestoroff appare al contrario come esiliata e anzi paralizzata in forme che appartengono all'immaginario onirico di un giovanetto che non a caso «non poteva vivere in un tempo come questo», la modernità, e che nemmeno a caso il narratore aveva svilito nello stereotipo romantico dell'artista trasandato e con i capelli arruffati. Peggio: del «malato». La sua era stata arte, sì, e anzi, del che la sua «malattia», un'arte «divina» – l'insistenza su tale attributo è sintomatica – un'arte «divina» che aveva conformemente prodotto una «realtà divina». Ma che proprio perché tale, appare statica e poco o meno umana: aveva eluso la verità dell'oggetto, la sua condizione naturale, le sue incongruenze, la variabilità radicale cui lo vincola come a un *omen* il *nomen* di Varia. E lo aveva convertito in un'astrazione, in una finzione, un'altra finzione, magari sublime, ma senza verità

né realtà. Anche se per un processo di idealizzazione che sarà stato pure nobile, ma che intanto aveva suscitato una produzione seriale come quella, tanto aborrita, della fotografa o del film («era sei volte ripetuta»). «I tormenti, gli oscuramenti, le improvvise funeste risoluzioni» non trasparivano nella donna delle sei tele. Solo il «sorriso vago» e lo «sguardo perduto nella malìa d'un sogno triste lontano» possono forse alludere, nei ritratti, a un originale sfuggente. Eppure la ragione di tutti i suoi travagli esisteva già: «si doveva cercare nel male che gli uomini le avevano fatto fin da bambina». Ma Giorgio Mirelli, chiuso nel suo egocentrismo, rapito estraniato astratto nel suo «sogno luminoso», nemmeno la intuì. Non seppe «scorgere né toccare quella che per gli altri era la realtà della vita» si legge. La sua verità. E creò invece una serie di finzioni sospese nell'agognata olimpicità della sua arte.

Beatrice Stasi

«QUELLO STUDIOSO DEL RESTO RISPETTABILISSIMO»:
SVEVO, IL DOTTOR RY E LA PSICANALISI

In una lettera inedita di Svevo ad Attilio Frescura¹ che la grazia sempre in agguato della serendipità ha permesso di ritrovare, lo scrittore triestino, pochi mesi prima della pubblicazione della *Coscienza*², si dichiara rassegnato a vedere il suo romanzo incompreso:

¹ La pubblicazione della lettera è stata anticipata sul «Corriere della sera» del 4 aprile 2021 (I. SVEVO, «*Resta il dolore di essere frainteso*», p. 35, introdotta dall'articolo di B. STASI, *La coscienza di Svevo. «Zeno va bene così*», p. 34), per poi essere riproposta con la cura filologica necessaria, insieme a quella di altre due lettere di Svevo parzialmente inedite, nel saggio di B. STASI, «*Pubblico risolutamente il romanzo come sta*»: tre lettere inedite di Svevo e il finale della «*Coscienza di Zeno*», in «Giornale storico della letteratura italiana», v. CXCVIII, fasc. 663, 2021, pp. 393-414.

² La lettera è datata 15 febbraio 1923 e *La coscienza di Zeno* sarebbe stata pubblicata ai primi di maggio dello stesso anno.

Ebbi la convinzione che non sarò inteso specie dopo di aver letto un articolo sul Freud di quello studioso del resto rispettabilissimo ch'è il Dr. Ry nel *Corriere della Sera* e che farebbe ridere i polli se i polli conoscessero il Freud.

A motivare questa triste convinzione era, del resto, la stessa lettera alla quale Svevo stava rispondendo³, in cui il suo corrispondente – incaricato, com'è noto, dall'editore Cappelli di rivedere da un punto di vista linguistico *La coscienza di Zeno* – esprimeva un giudizio supponente e ingeneroso sul romanzo appena letto e corretto, accusato non solo di prolissità, ma anche di avere per soggetto «un uomo normalissimo [...] tanto che ci meravigliamo che si parli, in ultimo – come in principio – di psicosi»⁴.

Se, dunque, tra i polli che non conoscevano Freud è lecito pensare che Svevo includesse anche lo stesso Frescura, lo «studioso del resto rispettabilissimo» che condivide col revisore della *Coscienza* questa incapacità di comprendere il pensiero psicanalitico sembra in effetti giustificare, nei suoi articoli pubblicati sul «*Corriere della Sera*» prima del 15 febbraio 1923 (data della lettera di Svevo), una valutazione così pesantemente limitativa delle proprie competenze freudiane. Laureato in medicina e chirurgia a Bologna nel 1888, Alessandro Clerici (questo il suo vero nome) firmava dal 1891 la rubrica medico-scientifica del «*Corriere della Sera*». Secondo il prevedibilmente lusinghiero necrologio comparso in occasione della improvvisa scomparsa del giornalista⁵, era specializzato in neuro-

³ Lettera di Attilio Frescura a Italo Svevo, datata 9 febbraio 1923 (ma in realtà trasmessa a Svevo dall'editore Cappelli solo il 14 febbraio), in *Lettere a Italo Svevo. Diario di Elio Schmitz*, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Milano 1973, pp. 99-100, ora ripubblicata con minime messe a punto testuali in B. STASI, «*Pubblico risolutamente il romanzo come sta*», cit., pp. 397-398.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *La morte del dr. Ry*, in «*Corriere della Sera*», 6 marzo 1931, p. 7. Per la sua posizione di rilievo nella divulgazione scientifica dei primi decenni del Novecento il dr. Ry è spesso citato in contributi di carattere generale sull'argomento (cfr. G. CAPRARÀ, *L'avventura della scienza. Sfide, invenzioni e scoperte nelle pagine del*

logia e fisioterapia, e in effetti non è difficile trovare nella sua vasta produzione giornalistica interventi su malattie di carattere nervoso.

Esemplare in questo senso un suo articolo alla base del primo (in ordine di tempo) riferimento al giornalista rintracciabile nella scrittura di Svevo, in una lettera a Livia del 15 luglio 1908 che racconta il viaggio del giorno prima da Venezia a Milano:

Nel frattempo ho letto il «Corriere della Sera» che ha un articolo del Dr. Ry sui bagni di mare. Quando si tratta di bambini sani egli non mette limiti ai bagni di mare. Dice che l'istinto guida i bambini alla cura migliore. Quando han caldo si tuffano nell'acqua e quando hanno freddo vanno sulla sabbia calda. Io sento però che Titina fa talvolta delle cose (come tutti i bambini) che non le sono suggerite dal suo istinto. Resta in acqua di più perché gli altri bambini vi restano o nuota sott'acqua per ambizione. Lo stesso Dr. Ry vorrebbe evitate le gare perché facilmente conducono all'esaurimento. P. e. non vorrei si ripetano ogni giorno quelle gare di corsa⁶.

La data della lettera rende facile l'identificazione dell'articolo, *Sulla riva del mare*, apparso sulla terza pagina del «Corriere» il 14 luglio del 1908: la sua lettura consente di ritrovare le informazioni fedelmente e fiduciosamente riferite da Ettore alla moglie Livia in relazione al

«*Corriere della sera*», Rizzoli, Milano 2009, sul quale si veda la recensione di G. REDONDI, datata 30 aprile 2010, [http://milanocittadellescienze.it/it/\(url consultato l'8/4/2021\)](http://milanocittadellescienze.it/it/(url%20consultato%20il%208/4/2021)); A. CANDELA, *Dal sogno degli alchimisti agli incubi di Frankenstein. La scienza e il suo immaginario nei mass media*, Franco Angeli, Milano 2013), ma anche per aspetti più specifici, come per la narrazione della spagnola da lui prodotta (L. BERTOLANI AZEREDO, *Come (non) si racconta una pandemia. La spagnola nelle pagine del «Corriere della sera»*, 15 giugno 2020, <https://amicidipassatoepresente.wordpress.com/>, url consultato il 9/4/2021)); nessuna di queste voci bibliografiche sembra però avere sul personaggio fonti d'informazione diverse dal necrologio citato.

⁶ I. SVEVO, *Lettere*, a cura di S. Ticcianti, con un saggio di F. Bertoni, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 632.

soggiorno al mare della figlia Letizia, ma anche, nella prima colonna, alcuni paragrafi dedicati agli effetti del mare su soggetti nevrastenici o isterici, in linea, dunque, con le competenze neurologiche acquisite dal medico giornalista grazie alla sua specializzazione. Questi paragrafi, però, risultano evidentemente impostati con un approccio lontano non solo da Freud, ma anche da quella già sofisticata cultura psicologica a cavallo tra i due secoli che Svevo dimostra di conoscere⁷:

si tratta di una nevrasenia di occasione, da semplice *surmenage*, sviluppatasi da poco tempo in un individuo, il cui sistema nervoso ha del *fondo*? [...] in questo caso, di ristabilire l'equilibrio pieno e saldo si sarà già incaricato il mutamento di ambiente e di occupazioni; un tal malato, allorché sia spostato dall'ambiente professionale, è già per ciò solo virtualmente guarito [...].

Ma prendiamo invece un individuo affetto da nevrasenia in misura più complessa e più profonda, da una nevrasenia legata ad esempio ad una debolezza ereditaria del sistema nervoso e inasprita da lunghi errori del regime fisico, da gravi squilibri delle condizioni sentimentali. [...] In questo ordine di malattie i casi più difficili, spesso addirittura enigmatici, sono quelli in cui la nevrasenia si complica coll'isterismo. Nei casi d'isterismo l'elemento d'indole psichica o, come val la pena di dire più chiaramente, l'elemento della suggestione, determina le sorti di tutta la cura, quand'anche, come accade spesso, coesistano dei disturbi nettamente organici. Sicché è impossibile fissare un programma di cura per un'isterica se non si tiene stretto conto di tutte le condizioni dell'ambiente psichico⁸.

⁷ In questa sede basti un rimando a un celebre passaggio di *Soggiorno londinese*: «Io pubblicai *Senilità* nel 1898 ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot»: I. SVEVO, *Soggiorno londinese*, in ID., *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, raccolti e introdotti da B. Moloney, Nota al testo a cura di N. Staccioli, «Edizione Nazionale dell'*Opera omnia* di Italo Svevo», IV, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, p. 308.

⁸ Dr. Ry, *Sulla riva del mare*, in «Corriere della Sera», 14 luglio 1908, p. 3.

Il dr. Ry tornerà a rifarsi a questa specie di equivalenza tra «elemento d'indole psichica» e «elemento della suggestione» più di dieci anni dopo (quando ormai la teoria e la prassi freudiana erano senz'altro più diffuse), nella conclusione di un lungo articolo sull'insonnia in cui, dopo essersi pronunciato a favore del ricorso a cure farmacologiche, evoca *in extremis* la possibilità di un'alternativa «cura psicoterapica»:

In questi ultimi tempi alcuni medici hanno preconizzato la cura psicoterapica, ch'è in fondo una cura di suggestione. Secondo me essa va riservata a quei casi (diventati anche più frequenti dopo la guerra) nei quali l'insonnia si è istituita bruscamente in seguito ad una forte emozione⁹.

Se questo cenno (datato, ricordo, 5 ottobre 1921) risulta troppo breve e generico per poter essere messo in relazione col giudizio limitativo espresso da Svevo sulle competenze psicanalitiche del dr. Ry nella lettera a Frescura del febbraio 1923 da cui abbiamo prese le mosse, rimandi espliciti e più diffusi a Freud è possibile reperire in un altro articolo del giornalista, che però per la sua data troppo «alta» (22 maggio 1911) non può certo essere considerato uno spauracchio per l'autore della *Coscienza*, ancora lungi dall'essere scritta, ma si colloca nel periodo in cui Svevo si avvicinò alla psicanalisi¹⁰. L'articolo presenta da un lato una banalizzazione e un

⁹ Dr. Ry, *Sonno e insonnia*, in «Corriere della Sera», 5 ottobre 1921, p. 3.

¹⁰ «Un altro incontro decisivo di questi anni è quello con la psicanalisi a cui – senza troppi rischi – possiamo attribuire una data precisa: 1911. È allora che, su consiglio di Edoardo Weiss, il cognato di Svevo, Bruno Veneziani, si reca a Vienna per essere analizzato da Freud [...]. Nell'estate dello stesso 1911, a Ischl, Svevo fa la conoscenza di Wilhelm Stekel»: M. Lavagetto, *Cronologia*, in I. SVEVO, *Teatro e saggi* (in ID., *Tutte le opere*, edizione diretta da M. Lavagetto), edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, p. LXXVII. Sembra retrodatare questo incontro un passaggio di *Soggiorno londinese* («Lessi dei libri di Freud nel 1908 se non sbaglio», I. Svevo, *Soggiorno londinese*, cit., p. 308), ma la formula dubitativa e le argomentazioni di

fraindimento della lezione freudiana che potevano essere stati colti da uno Svevo interessato, si è visto, proprio in quell'anno alla proposta terapeutica psicanalitica, e dall'altro alcuni spunti in grado di sbocciare «grandemente alla chetichella» nel romanzo di là da venire. *Confessori laici* (questo è il titolo) esordisce infatti esaltando i «poteri mentali del soggetto» e cioè «la forza di volontà, che insegna a tollerare il dolore stoicamente, la riflessione pacata, che ne pone in luce il carattere di sintomo transitorio e superficiale, lo slancio della fiducia nei poteri curativi spontanei dell'organismo», per riconoscere poi la loro «efficacia terapeutica decisiva»¹¹. Se già questi segmenti di citazioni sono sufficienti a misurare la distanza dal vocabolario concettuale freudiano, nella prosecuzione dell'articolo il lettore della *Coscienza* rischia di riconoscere alcune tessere lessicali utilizzate da Zeno per definire la sua idea di malattia e di cura:

il dato fondamentale di essa consiste pur sempre in un'educazione, cui lo psicoterapeuta sottopone il malato; cioè questi – considerato per il momento come un minorenni – si sottopone più o meno volenterosamente alle arti persuasive di quello.

Di là dal cenno a un percorso educativo che, come si vedrà in seguito, rappresenta un *Leitmotiv* a volte introdotto in maniera sorprendente negli articoli del Dr. Ry, un simile accostamento – per non dire identificazione – di psicoterapia e persuasione potrebbe aver lasciato tracce nell'invenzione di un personaggio come Zeno Cosini, che dopo aver rivendicato una competenza psicanalitica fondata sulla lettura di un manuale, introduce la sua anamnesi definendo la malattia una convinzione e conclude il proprio racconto diagnosticando una guarigione avvenuta nell'unico modo possibile, e cioè persuadendosi di essere guarito. E torna, questo accostamento, anche in un altro articolo del dottor Ry, stavolta vicino cronologi-

Lavagetto rendono più plausibile la data del 1911, vicina se non coincidente con quella dell'articolo del Dr. Ry.

¹¹ Dr. Ry, *Confessori laici*, in «Corriere della Sera», 22 maggio 1911, p. 3.

camente alla lettera in cui Svevo lo cita. Il 7 febbraio 1923, in un secondo contributo dedicato alla diffusione di ansia e nevrasenia nel dopoguerra¹², *Nervi stanchi*, dopo aver privilegiato in entrambi gli articoli una prospettiva fisiologica per inquadrare patologie e cure, il dottor Ry dedicava gli ultimi paragrafi del suo articolo alla psicoterapia, presentata anche in questo caso in termini alquanto riduttivi e semplicistici [corsivi miei]:

A queste misure destinate a porre i centri nervosi superiori nelle condizioni favorevoli perché abbia luogo in essi la guarigione spontanea conviene in genere, per affrettare questa, associare la cosiddetta psicoterapia. La parola è grossa ma la sostanza è sottile. Bisogna cioè spiegare al malato che la sua malattia è puramente funzionale e quindi certamente guaribile coi mezzi più semplici e *convincerlo* che egli stesso con le sue preoccupazioni e con le sue ansie contribuisce ad intrattenere quell'inquietudine e quel disordine nell'attività dei centri nervosi superiori, che costituiscono l'essenza stessa della malattia. Naturalmente nei casi che è spiccata l'ansia i risultati che si ottengono sul principio sono assai scarsi, perché il disordine dominante nei centri delle emozioni si oppone a che il paziente apprezzi a dovere le *argomentazioni* dello psicoterapeuta. Ma poiché frattanto sugli stessi centri vanno agendo nella buona direzione il nuovo regime di vita e il gran medico, il tempo, il lavoro di *suggestione* diventa sempre più efficace, finché a un certo punto la luce della verità raggiunge la intelligenza del paziente, sostanzialmente intatta: allora è il malato stesso che, avendo riappreso a riconoscere il valore reale delle proprie sensazioni e delle proprie emozioni, s'accorge che la vita vale la pena d'esser vissuta pure se si prova qualche sofferenza; e a questo punto egli è, praticamente, guarito.

¹² Il primo era stato pubblicato il 17 gennaio 1923 col titolo *Nervi di dopoguerra*.

Quest'opera di *persuasione* è fra quelle che richiedono al medico la maggior somma di delicatezza, di prudenza e di pazienza, ma è anche fra quelle che danno i risultati più sicuri. Occorre aggiungere che essa dà anche le soddisfazioni più alte. Se il medico allorché guarisce il corpo ripara, allorché guarisce l'anima egli – nel senso etimologico non meno che nel senso corrente della parola – ricrea¹³.

Benché Freud non sia citato direttamente, questo articolo, pubblicato una settimana esatta prima della scrittura della lettera, appare come il candidato più probabile nel processo d'identificazione della fonte che ha suggerito a Svevo quel cenno polemico a una sostanziale incomprendimento della psicanalisi attribuita al dottor Ry, ma in realtà attribuibile anche a un personaggio quale Zenò, che in effetti, come si è già ricordato, alla fine del romanzo sembra aver «riappreso a riconoscere il valore reale delle proprie sensazioni e delle proprie emozioni», maturando una sensazione di benessere che gli permette di accorgersi «che la vita vale la pena d'esser vissuta pure se si prova qualche sofferenza» e di ritenersi «praticamente, guarito». Che le parole di un autorevole divulgatore come il dottor Ry potessero in qualche modo legittimare il paradossale lieto fine che sembra chiudere l'ultimo capitolo del romanzo (in linea, peraltro, con quanto era avvenuto in tutti i capitoli precedenti) rischia in effetti di depotenziarne la carica umoristica al punto da farne prendere sul serio l'«incoercibile» ottimismo. Se per il letterato Svevo che tira i fili del burattino Zenò la guarigione del reale è possibile solo attraverso un racconto che lo falsifichi, l'identificazione di psicoterapia e persuasione proposta dal dottor Ry finisce con l'autenticare scientificamente quella (im)possibile guarigione, esponendo l'esplosivo finale apocalittico (dove persino la fine del mondo è raccontata, con lo stesso antifrastico ottimismo, come una guarigione!) al pericolo di

¹³ DR. RY, *Nervi stanchi*, in «Corriere della Sera», 7 febbraio 1923, p. 3.

essere silenziato e mitigato dall'improbabile «e vissero tutti felice e contenti» che sembra chiudere il racconto autobiografico di Zeno.

La riduttiva banalizzazione della lezione freudiana presentata da uno «studioso del resto rispettabilissimo» come il dottor Ry potrebbe dunque in un primo momento aver guidato, forse inavvertitamente, la mano del dilettante lettore di psicanalisi Zeno Cosini nel tracciare all'interno del romanzo un profilo caricaturale di quel sapere, per poi diventare responsabile, agli occhi dell'autore, a romanzo concluso, di un orizzonte d'attesa che avrebbe impedito ai lettori di cogliere gli aspetti caricaturali di quello schizzo¹⁴. Che poi, ancora una volta,

¹⁴ Volendo estendere l'indagine ad altre firme del prestigioso quotidiano, un fedele lettore del «Corriere della Sera» impegnato nella stesura del primo romanzo psicanalitico della letteratura italiana poteva incontrare interessanti spunti anche in un altro articolo dedicato in maniera più diretta al pensiero freudiano. Il 1° febbraio 1922, infatti, proprio nel periodo in cui Svevo scriveva *La coscienza di Zeno*, sul quotidiano milanese compariva un articolo intitolato *In fondo all'anima* e firmato dal triestino Giulio Caprin, che, com'è noto, avrebbe profondamente deluso Svevo dedicando solo poche, anonime righe al romanzo al momento della pubblicazione (nella rubrica *Libri ricevuti*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 1923) e intervenendo poi per contrastare la promozione dell'opera sveviana in Italia dopo il lancio francese a opera di Larbaud e Crémieux (G. CAPRIN, *Una proposta di celebrità*, «Corriere della Sera», 11 febbraio 1926). Rispetto alla genericità con cui il dr. Ry definisce e descrive la «cosiddetta psicoterapia», Giulio Caprin offre una idea meno sfocata dei tratti distintivi del pensiero freudiano, senza peraltro rinunciare a pregiudizi passatisti e moralistici, colorati anche da una contrapposizione nazionalistica tra l'orizzonte culturale italiano e quello europeo, che lo portava per esempio a enfatizzare e a ridicolizzare l'asse portante del pensiero freudiano definendolo una «ossessione sessuale» riconoscibile, a suo dire, «nelle più diverse manifestazioni della vita germanica: nell'arte e nei costumi, nella pedagogia e nell'estetica. Diversa dall'eroticismo dei nostri paesi, violento ma preciso, con obiettivi determinati, codesta ossessione diffusa si insinua dove meno la si attende, è come un sottopensiero fisso sotto la trama dei pensieri diversi. La psicoanalisi, vista dal di fuori dell'Europa centrale dove è nata, può parere ancora una nuova manifestazione, scientifica, di codesta ossessione. Diciamo pure che la nuova dottrina aiuti a penetrare fino in fondo all'anima. Si tratterebbe di vedere in fondo a quale anima» (G. CAPRIN, *In fondo all'anima*, in «Corriere della sera», 1 febbraio 1922). Di là dal (pre)giudizio moralistico che chiude l'articolo spiegandone il titolo, una simile presentazione può avere colpito chi, in quel periodo, stava inventando la

la conclusione dell'articolo del dr. Ry abbandoni lessico e orizzonte d'attesa medico e scientifico per mettere a fuoco una capacità di (ri) creare inquadrabile solo in una più ampia e inclusiva prospettiva umanistica non può non far pensare a una sottesa convergenza tra il punto di vista dello scrittore Svevo, sagace lettore di Freud, e il medico Alessandro Clerici, dello stesso Freud inaffidabile (ma non ottuso) divulgatore.

Della difficoltà di divulgare in maniera adeguata le teorie freudiane¹⁵ il Dr. Ry si dichiara, del resto, consapevole alcuni anni dopo, quando una cronaca di convegno scientifico – impegno per

storia di Zeno, che così si presenta al primo medico consultato nel romanzo per mettere fine al proprio malessere: «Giunsi a parlare con lui come s'egli avesse potuto intendere la psico-analisi ch'io, timidamente, precorsi. Gli raccontai della mia miseria con le donne. Una non mi bastava e molte neppure. Le desideravo tutte!» (I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, a cura di B. Stasi, «Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Italo Svevo», III, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, p. 14).

¹⁵ Alla base di tale difficoltà sembra esserci, del resto, anche un'attardata fedeltà a un approccio di stampo positivistico quale emerge, a esempio, in un altro articolo dei primi anni Venti, intitolato, non a caso, *Le basi fisiche del carattere*, che esordisce dichiarando «l'importanza precipua, che le emozioni hanno acquistato in psicologia», dal cui «viluppo» dipendono anche «i fenomeni psichici più alti», per passare a illustrare «l'importanza non meno grande che ha acquistato recentemente in fisiologia quell'apparecchio che presiede ai fenomeni corporei delle emozioni stesse: variazioni del polso, del respiro, gesti e grida involontarie, ecc. ecc.», e cioè l'apparecchio «*endo-crino-simpatico*», e infine arrivare a citare Lombroso e i suoi allievi a proposito delle «coincidenze interessanti [...] segnalate fra le particolarità corporee degli individui affetti da iperipuitarismo e le stimmate del delinquente nato» (DR. RY, *Le basi fisiche del carattere*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1922, p. 3). La conclusione dell'articolo trova poi un suo rassicurante lieto fine grazie alla possibilità di un intervento tempestivo, visto che «fortunatamente queste anomalie la maggior parte delle volte si rendono evidenti già nell'età dell'adolescenza, allorché è possibile combatterle prima che abbiano impresso sul carattere dei marchi indelebili»: intervento del quale viene del resto anche in questo caso esplicitata la natura dichiaratamente pedagogica, che permette al giornalista da un lato di chiudere l'articolo con la confortante prevedibilità di un luogo comune addirittura proverbiale («*mens sana in corpore sano*»), e dall'altro d'illuminare un «nesso, ignoto fino a qualche anno fa, tra la medicina e la pedagogia» che contro ogni recinzione scienziata impone una pro-

lui abituale – lo costringe ad affrontare direttamente il tema del dibattito sulla psicanalisi:

Spiegare ai profani che cosa sia veramente la psicanalisi e quali siano i suoi fondamenti dottrinali è estremamente difficile. E si deve certo a ciò se l'impresa non ha tentato ancora fra noi alcun serio volgarizzatore, sebbene il rumore che le concezioni, e sopra tutto i metodi, del Freud vanno suscitando oltr'Alpe si sia fatto sentire più volte anche in Italia attraverso le rubriche di varietà della stampa politica. Ma la discussione che ha avuto luogo oggi al Congresso ha dato all'argomento tanto di attualità che le seguenti note di cronaca illustrativa risultano giustificate, se anche sono destinate per necessità di cose a essere assai più sommarie che non meriterebbero la vastità e la complessità dell'argomento¹⁶.

Le pur «sommarie» «note di cronaca illustrativa» imposte dalla specifica sessione dedicata alla psicanalisi all'interno del XVII Congresso della Società Freniatria Italiana (Trieste, 24-26 settembre 1925) rappresentano, comunque, rispetto agli articoli citati in precedenza, un deciso approfondimento, tanto, forse, da giustificare l'*auctoritas* riconosciuta sia pure ironicamente al dr. Ry nella terza citazione del suo nome individuabile all'interno dell'opera sveviana, questa volta non in una lettera privata, ma in un noto passo di *Soggiorno londinese* in cui lo scrittore racconta la propria delusione per la mancata autenticazione della componente freudiana presente nella *Coscienza*:

il Dr. Weiss mi disse che non poteva parlare del mio libro perché con la psicanalisi non aveva nulla a vedere. In allora mi dolse perché sarebbe stato un bel successo se il Freud m'avesse telegra-

spettiva anche in questo caso più inclusivamente umanistica per la coabitazione e collaborazione dei saperi.

¹⁶ DR. RY, *Brillanti teorie e alti dibattiti al congresso degli alienisti a Trieste*, in «Corriere della Sera», 26 settembre 1925, p. 3.

fato: – Grazie di aver introdotta nell'estetica italiana la psicanalisi.
 – Io avrei mandato il dispaccio al Dr. Ry del C. d. S. e sarei stato fatto¹⁷.

Benché anteriore di alcuni anni (e precedente anche all'articolo in cui il giornalista prova, per lo meno, a offrire una definizione un po' meno generica e approssimativa della psicanalisi), il riferimento al dottor Ry nella ritrovata lettera a Frescura del 1923 riverbera sul tono già brioso del saggio-conferenza una pur giocosa denuncia d'incompetenza, destinata a rendere più evidente l'intenzione polemica verso i meccanismi che presiedono al successo culturale alla base dell'ironica invenzione iperbolica di *Soggiorno londinese*. Intenzione che finisce coll'insinuare, nell'apparente contrizione con la quale il letterato ammette la propria inadeguatezza a far uso delle teorie scientifiche e filosofiche, un sospetto sulla rigorosa affidabilità di quelle stesse teorie e di chi è autorizzato a utilizzarle e divulgarle, fornendo così argomenti espliciti ed impliciti per un'apologia della letteratura in linea, peraltro, con una posizione già espressa nel saggio giovanile *Del sentimento in arte* (1887), inquadrabile all'interno del confronto *fin du siècle* fra arte e scienza. Tra il sussiegoso Dr. Weiss che rifiuta al povero Zeno il diritto di cittadinanza nel mondo della psicanalisi e il dr. Ry che (pur non capendo niente di Freud!) dall'alto delle colonne del «Corriere della Sera» può ammetterlo pubblicamente in quel mondo e anzi decretarne il successo, il romanziere Svevo non solo reclama il diritto suo e dei suoi colleghi di «baloccarsi» con le «grandi filosofie», ma riconosce a un simile esercizio, consapevolmente e anzi provocatoriamente ludico, la ca-

¹⁷ I. SVEVO, *Soggiorno londinese*, cit., p. 310. Com'è noto, l'incipit del testo permette di riconoscervi una prima bozza della conferenza che Svevo era stato invitato a tenere presso il circolo culturale milanese «Il Convegno» fondato da Enzo Ferrieri. La stesura, cominciata alla fine di settembre del 1926, sarà troncata quando lo scrittore sceglierà James Joyce come argomento per la conferenza che effettivamente leggerà l'8 marzo 1927 (cfr. B. MOLONEY, *Introduzione*, in I. SVEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. LVI e ss.).

pacità di «umanizzarle» anche a costo di «falsificarle». Per quanto, infatti, impropria e inattendibile, l'interpretazione che la letteratura si balocca a produrre riesce a raggiungere un pubblico ben più ampio del target previsto per la comunicazione scientifica e filosofica¹⁸, tanto che la rinuncia a una simile *vulgata* è presentata se non come inaccettabile, per lo meno come gravemente lesiva:

il superuomo quando arrivò in Italia non era precisamente quello di Nietzsche. Attuato in Italia in prosa, in poesia ma anche in azione, non so se Nietzsche lo riconoscerebbe per suo e oramai sarebbe tanto peggio per lui se ne rifiutasse la paternità¹⁹.

Se Zeno definiva vere le «storielle» raccontate alle sorelle Malfenti «dal momento che io non avrei più saputo raccontarle altrimenti»²⁰, Svevo sembra quasi legittimare *ex post* l'inevitabile falsificazione prodotta dal letterato rispetto alle sue fonti filosofiche (o scientifiche). A essere convocato come coimputato prosciogliabile è un personaggio senz'altro lontano dal suo orizzonte relazionale (umano e culturale) come d'Annunzio, il cui fraintendimento della lezione nicciana non poteva sfuggire a chi (nonostante le incertezze ortografiche del passo citato!) Nietzsche lo conosceva eccome²¹, tanto da prendere decisa-

¹⁸ Una citazione dal già ricordato *Del sentimento in arte* documenta come questo confronto tra le diverse potenzialità comunicative di arte e scienza fosse all'origine della poetica sveviana fin dagli anni giovanili della sua prima elaborazione: «Per sua natura stessa e per il suo modo di manifestarsi sull'individuo l'ignoranza in arte differisce tanto da quella in scienza che si esita a designarla col medesimo vocabolo. / L'ignorante in scienza è un escluso, e qui la qualifica è a posto: Non sa e quando si trova dinanzi ad un fatto scientifico, fa gli occhi grandi, si sorprende, non sa niente né di cause, né di effetti. [...] / In arte non esistono ignoranze tanto complete. Quasi che l'uomo nascendo apportasse qualche nozione che lo avvicini all'arte, intuisce sempre la convenzione artistica» (I. SVEVO, *Del sentimento in arte*, in ID., *Scritti giornalistici*, cit., p. 231).

¹⁹ I. SVEVO, *Soggiorno londinese*, cit., p. 310.

²⁰ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 82.

²¹ «Il grande Innominato dell'opera sveviana»: così Brian Moloney definisce Nietzsche nella sua introduzione alla citata edizione degli *Scritti giornalistici* (p.

mente posizione, in una nota lettera a Valerio Jahier del 27 dicembre 1927, «contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani)»²². Proprio l'impossibilità di pensare a un processo di identificazione con l'esempio dannunziano scelto e l'insofferenza manifestata nei confronti di quello stesso esempio nella praticamente coeva lettera a Jahier libera la tolleranza esibita nel saggio verso i fraintendimenti operati dai romanzieri dal sospetto di un'intenzione auto-apologetica. La ridicolizzazione dell'analogo fraintendimento della lezione freudiana attribuito al dr. Ry nella lettera a Frescura ne esce così contemporaneamente accentuata e attenuata. Il confronto sembra infatti da un lato far risaltare la maggiore severità del giudizio espresso contro il giornalista e dall'altra suggerire argomenti che quella severità potrebbero mitigare, permettendo di riconoscere tanto nel romanziere quanto nel divulgatore scientifico un'attitudine interpretativa senz'altro almeno in parte divergente, ma accomunata da una stessa inaffidabilità di base, in entrambi i casi compensata tuttavia da un'efficacia comunicativa tale da sostituire, per il largo pubblico, la loro versione dei fatti alla fonte stessa.

Mentre, dunque, nella lettera del 1923 Svevo attribuisce a una insufficiente comprensione e trasmissione del verbo freudiano la responsabilità del probabile fraintendimento e insuccesso del proprio romanzo (al quale avoca implicitamente una migliore comprensione e trasmissione di quello stesso verbo), nel saggio del 1926 ammette la possibilità che anche il suo romanzo possa non aver compreso e trasmesso fedelmente quel verbo con cui si è baloccato, ma senza che un simile peccato originale debba necessariamente lederne la vitalità.

Che poi in *Soggiorno londinese*, tra le «grandi filosofie» con le quali si baloccano i romanzieri, dopo i nomi di Freud e Nietzsche venga fatto quello di Einstein, può suggerire un altro percorso di

XXVII) e in effetti, nonostante l'utile contributo di Maria Anna Mariani, *Svevo e Nietzsche* («Allegoria», XXI, 59, 2009, pp. 71-91), la presenza di Nietzsche nell'opera sveviana sembra meritare ulteriori approfondimenti.

²² I. SVEVO, *Lettere*, cit., p. 1150.

lettura che torni ad accostare Svevo al dr. Ry, sempre partendo da una messa a fuoco sulla psicanalisi. Un lettore abituale del «Corriere della Sera» come Svevo poteva in effetti essere stato colpito dall'esordio di una recensione che il 29 giugno 1926 (tre mesi prima, dunque, dell'inizio della stesura di *Soggiorno londinese*)²³ il dr. Ry (firmandosi, questa volta, col suo vero nome) dedica a quell'opera di carattere divulgativo sulla psicanalisi di cui nell'articolo del 26 settembre 1925 aveva lamentato la mancanza²⁴:

Certe teorie scientifiche, che investono anzi tutto dei problemi di realtà fisica, hanno trovato recentemente un favore assai più largo fra i filosofi che fra i cultori di quelle stesse scienze, dal cui seno avevano germinato: basti citare a tal proposito le teorie del Darwin e dell'Einstein. Nello stesso modo va ora guadagnando terreno ogni giorno fuori dalla cerchia della neurologia, dov'è nata, una teoria, che, avendo investito invece il problema della realtà psichica, pretende di spiegare i movimenti dell'anima con una serie di formule e di dominarli con un complesso di pratiche completamente elaborate.

È questa la teoria della psicanalisi²⁵.

²³ Benché l'invito di Enzo Ferrieri a tenere una conferenza presso il circolo culturale milanese da lui presieduto risalga con ogni probabilità al febbraio del 1926, solo in una cartolina del 28 settembre Svevo sembra cedere alle insistenze e si dichiara pronto a mettersi al lavoro (Cfr. F. BERTONI, *Apparato genetico e commento*, in I. SVEVO, *Teatro e saggi*, cit., pp. 1680-83; B. MOLONEY, *Introduzione*, cit., pp. LVI-LVIII). La stesura, dunque, di *Soggiorno londinese* è posteriore alla pubblicazione di questo articolo.

²⁴ Pur prendendo le mosse da *La psicoanalisi* di Enrico Morselli (Bocca, Torino 1926), «due grossi volumi» in cui «uno dei nostri più illustri psichiatri, il Morselli, ha sottoposto la teoria stessa a una critica serrata [...] con una completezza di documentazione e con una vigoria di pensiero veramente ammirabili», il giornalista sceglie di dedicare la recensione a una «monografia del Dragotti dal titolo *La psicanalisi* (Roma, Casa Editrice Pozzi), assai snella, assai piana, eppure sufficientemente succosa» (A. CLERICI, *La psicanalisi*, in «Corriere della sera», 29 giugno 1926, p. 5).

²⁵ *Ibidem*.

Di là dalla presentazione della psicanalisi che la recensione permette al dr. Ry di proporre, interessa forse di più accostare la rivendicazione – da parte di un uomo di formazione scientifica come il medico divulgatore – di un interesse di natura filosofica per teorie «che investono anzi tutto dei problemi di realtà fisica», a quella, già ricordata, di *Soggiorno londinese*, a favore di un approccio letterario alle teorie filosofiche, che sembra riproporre, su un gradino più basso, lo stesso contrasto tra diversi livelli di scientifica obiettività privilegiando il punto di vista inferiore. Una prospettiva, questa, che incoraggia il tentativo di provare a stabilire un rapporto tra il modo in cui Svevo, in quello stesso *Soggiorno londinese*, prova a spiegare narrativamente la teoria della relatività di Einstein e una serie di articoli che il dr. Ry dedica allo stesso argomento. Ma questo, anche se solo per ragioni di spazio, è un altro discorso.

Sandro Gentili

GLI STUDI CARDUCCIANI DI GIUSEPPE DE ROBERTIS

1. *Al tempo della «Voce»*

La prima importante presa di posizione di Giuseppe De Robertis sull'opera di Giosue Carducci, più specificamente sul Carducci critico letterario, avviene sulle colonne della «Voce» ancora diretta da Giuseppe Prezzolini, ma si pone sotto la tutela intellettuale di Renato Serra, il Serra di *Per un Catalogo* e del privato commercio epistolare dei mesi in cui si iscrive la pubblicazione dello scritto¹.

¹ R. SERRA, *Per un Catalogo* [1910], in *Scritti di Renato Serra*, I, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1958², pp. 71-99; *Epistolario di Renato Serra*, a cura di L. Ambrosini, G. De Robertis, A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1953² (da integrare con M. BIONDI, *De Robertis e Serra*, in *Per Giuseppe De Robertis*, a cura di G. Tellini, Bulzoni, Roma 1992, pp. 73-97).

La cui ampiezza e il titolo ambizioso, *Da De Sanctis a Croce*², se è vero che nascondono una recensione al libro di Mario Tonelli *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni*³, sono in realtà adeguati all'ambizione e allo spessore dell'articolo, a suo modo concettualmente fondante l'esercizio interpretativo derobertisiano del biennio successivo. La sezione del lungo saggio che include il giudizio sull'opera di Carducci lettore dei classici è condotta in chiave di opposizione e poi di integrazione al giudizio su quella di De Sanctis (e indirettamente di Croce), rispetto alla quale tale opera, sulla base della «precisione del gusto» esercitato con amore e dedizione attraverso la lettura estesissima dei nostri scrittori, è in grado di restituire «il senso della poesia come arte, come vibrazione di parole e di ritmi»⁴. Indifferente verso i problemi generali di carattere teorico e verso le grandi sintesi storiche, e anche perciò esemplare per De Robertis, Carducci

voleva imparare e far imparare, riaffermare in sé l'amore dell'arte e inocularlo negli altri, rinfrescare il senso delle belle parole italiane e restituirle alla poesia. Cercava qualcosa di sano e di fermo, se pur non s'impacciava di concezioni sublimi; davanti a Dante o a Petrarca o a Parini la sua attitudine era di adorazione: non voleva già *superarli*, come ora si dice, ma *intenderli*, e proprio dove meno gli altri badavano, in certi costrutti, in certe particolarità verbali, nei versi⁵.

L'alterità con De Sanctis è di attitudine di fronte alla poesia, non di gusto, entrambi convintamente antiromantici e realisti e moralmente sani: l'uno però chiude un'epoca, compendiandone le

² In «La Voce», VI, 4, 28 febbraio 1914, pp. 10-32. Gli *Scritti vociani* di De Robertis sono stati raccolti, a cura di E. Falqui, Le Monnier, Firenze 1967; ma le citazioni che si trovano in questo saggio sono tratte dall'edizione in rivista.

³ Laterza, Bari 1914.

⁴ G. DE ROBERTIS, *Da De Sanctis a Croce*, cit., p. 13.

⁵ Ivi, p. 25.

aspirazioni, l'altro, rimettendo in onore la tradizione umanistica e creando sul suo fondamento una serie di epigoni, predispose a «quella più acuta sensibilità» che oggi «distingue alcuni giovani», in particolare Serra ed Emilio Cecchi, «e li fa più vicini al mistero dell'arte, e più adatti a risentirne le infinite bellezze»⁶. Dunque sia la genesi che la teleologia sono serriane.

Ormai direttore della «Voce», una rivista per suo impulso mutata da etico-politica e idealistico-militante in letteraria, De Robertis tornò sull'antitesi De Sanctis-Carducci in uno dei suoi interventi più noti, *Saper leggere*: e impostò l'antitesi, che tale restò, in ottica più decisamente storica e sul fondamento dell'idea, che era venuto elaborando durante il 1915, della «collaborazione» di critica e poesia, della loro comune devozione allo spirito del tempo. Il sesto degli undici paragrafi in cui lo scritto è diviso recita infatti:

La critica, s'è detto, vien dopo la poesia. La critica viene insieme con la poesia. Partecipa della natura della poesia. È costruttiva, a un'epoca di grandi costruzioni poetiche, e mondi ideali vasti: De Sanctis. Collaterale, glossa a piè di pagina, commento interpretativo, e ricerca, in età di transizioni, di rovesciamento, riesame completo del vecchio, per gettar la base del nuovo: Carducci, Sainte-Beuve. Dico per quelle qualità che più li contraddistinguono e caratterizzano. Perché chi fa critica o poesia non può sfuggire alla legge del suo tempo. E s'è badato finora a studiare i poeti come creatori: espressione di un momento storico, e formazione spirituale. Si son lasciati in disparte i critici; guardando ai risultati della loro fatica: giudizi e valutazioni; non a quel che in essa portavano di facoltà originali, stati d'animo, sostanzialmente affini all'altre virtù poetiche istintive⁷.

⁶ Ivi, p. 13. Su De Sanctis nel giudizio del giovane De Robertis e della «Voce» cfr. S. GENTILI, *De Sanctis al tempo della «Voce»: un primo censimento*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXXV, 1, 2017, pp. 265-284.

⁷ ID., *Saper leggere*, in «La Voce», VII, 8, 30 marzo 1915, pp. 488-498: 495. L'explicit della citazione svela il carattere della pratica di lettura dello stesso De

Ne derivava, per la conferma della categoria della collateralità e in questo caso in un unico soggetto, l'opportunità di definire la posizione e la fisionomia del Carducci poeta, che, stante la premessa teorica, sarebbero dovute risultare affini a quelle del critico: e infatti De Robertis si era già industriato di fornire la dimostrazione poche settimane prima, licenziando la seconda puntata di *Collaborazione alla poesia* e dedicandola al *Carducci moderno*⁸. Che è stato tale, e non si tratta di un paradosso, per aver innestato la sua poesia su quella del Quattrocento, e più precisamente del Poliziano, congeniale alla sua naturale elementarità e perfino rudezza antiletteraria: esperienza saltuaria, troppo spesso sopraffatta dal peso della tradizione classicistica e dalle deviazioni oratorie che ne conseguirono, ma che gli ha garantito l'ufficio di preparazione (non più che preparazione) degli ulteriori sviluppi di una lirica nuova⁹. I «pochi frammenti improvvisi», che sono a testimoniare la presenza di un'«ispirazione autentica»¹⁰, sono infatti annegati nella fissità di moduli stereotipati, che denunciano la scarsa fiducia in quello scatto iniziale e la sua relativa profondità, indizio di una vocazione distorta nell'effusione pubblica e nel ruolo anacronistico che comportava:

Robertis. Per un'ampia trattazione del De Robertis critico-scrittore cfr. O. MACRÌ, *La «mente» di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 297-402.

⁸ G. DE ROBERTIS, *Collaborazione alla poesia II. Carducci moderno*, in «La Voce», VII, 4, 30 gennaio 1915, pp. 223-242. Per l'uso discriminante dell'aggettivo 'moderno' (si veda anche la nota 12), basti il rimando alla proemiale *Promessa* di De Robertis: «La "Voce" vuol essere una rivista di critica e d'arte moderna; meglio, con spiriti moderni» (in «La Voce», VI, 1, 15 dicembre 1914, pp. 35-36: 35).

⁹ ID., *Collaborazione alla poesia II. Carducci moderno*, cit., p. 242: «Carducci tenta la poesia nuova, non la realizza». Il riferimento al Poliziano va inteso in relazione alla valutazione in chiave anticlassicistica della poesia della *Stanze* sostenuta in *Collaborazione alla poesia I. Conti con me stesso*, in «La Voce», VII, 1, 15 dicembre 1914, pp. 40-65.

¹⁰ ID., *Collaborazione alla poesia II. Carducci moderno*, cit., p. 229.

Era nato artista puro e si fece vate; aveva portato dalla nascita a pena una sensitività agreste, semplice, e volle assegnarsi un ufficio più umanitariamente vasto, come annunciatore di non so che sentimento pieno di tutte le forme del vivere¹¹.

Ciò non toglie che proprio da quell'«accento e tremito naturalistico» si sarebbe continuato e svolto, «per virtù di un'arte più malata e consapevole», il panismo dannunziano; e dall'«intermezzo doloroso di alcune *Rime e Odi*», fatto più intimo e non occasionale ma essenziale, il mondo interiore di Pascoli, tanto meno appariscente quanto più scavato¹². Diversamente dal critico letterario, frenato ma anche sostenuto dall'omaggio alla tradizione e dallo smisurato patrimonio di letture che gli permette di supplire al difetto di sensibilità moderna, il Carducci poeta ne è condizionato negativamente e spesso sopraffatto, in maniera esattamente opposta a Leopardi, che domina la tradizione¹³: l'intransigenza di De Robertis in questo caso, nel caso cioè dell'assoluto proprio della poesia pura, non concede nulla, né alla *superstizione volontaria* di Serra, né al culto dell'*uomo* della prima «Voce», in particolare tributato da Giovanni Papini¹⁴. A

¹¹ Ivi, pp. 235-236.

¹² Ivi, p. 235. Una radicalizzazione di questa valutazione derobertisiana è operata da Cesare Angelini, seguace talvolta pedissequo dei modi del direttore e in particolare di Serra, proclamato *Il primo critico puro* (in «La Voce», VII, 16, 15 ottobre 1915, pp. 921-942). Angelini, nell'atto di celebrare il *Pascoli moderno* (ivi, VII, 9, 15 aprile 1915, pp. 553-563: 555-556), cioè poeta puro, gli oppone Carducci, anch'egli detentore di una «potente verginità lirica» e dunque di una dose di «poesia schiettissima», ma turbate dalla «professione letteraria»: la sua fu poesia incastonata in strutture storico-erudite, «poesia applicata», di servizio, troppo spesso confusa con la cultura e con l'eloquenza delle sue preponderanti passioni per la tradizione classica e per l'impegno civile (l'una attardata, l'altra eteronoma).

¹³ *Collaborazione alla poesia I. Conti con me stesso*, cit.

¹⁴ Segnatamente da *Il carduccianismo*, in «La Voce», I, 14, 18 marzo 1909, p. 53 a *L'uomo Carducci*, Zanichelli, Bologna 1918, paradigma indigeno di quella *Maschilità* a cui lo stesso Papini dedica una raccolta di articoli nel 1915 (Libreria della Voce, Firenze). Sulla stessa rivista Scipio Slataper a sua volta abbozza la

credito del Carducci poeta l'ascetico cultore del *saper leggere*, o, se si preferisce, l'avanguardista iconoclasta¹⁵, è disposto ad assegnare non più che qualche (e non specificato) frammento.

2. Condizione alla poesia carducciana

La ripresa degli studi carducciani avviene in due fasi distinte e complementari. La prima, a partite dagli anni venti e poi proseguita nei seguenti senza soluzione di continuità, si realizza nella forma di commento a piè di pagina in una serie lunga ed editorialmente fortunata di antologie: si tratta della paziente esegesi testuale con cui De Robertis si appropria del patrimonio letterario, in particolare poetico, della tradizione italiana, che era stato intransigentemente e un po' avventurosamente vagliato al tempo della «Voce». Nella più rigorosa e nota di esse, *Poeti lirici dei secoli XVIII e XIX* (1923; dal 1945 *Poeti lirici moderni e contemporanei*)¹⁶ la scelta carducciana è generosa, in relazione a quella cui sono sottoposti altri autori, e quasi esclusivamente incentrata su *Rime nuove* e *Odi barbare*; compaiono infatti: *Traversando la maremma toscana*, *Davanti San Guido*, *Il comune rustico*, *Visione*, *Nell'annale della fondazione di*

figura di un Carducci «Personalità complessa e opera turbata. Pura soltanto negli abbandoni di dolcezza e tristezza» (*E i cipressi di San Guido?*, III, 40, 5 ottobre 1911, pp. 661-662: 662), certamente più prossima a quella di De Robertis. Una ampia rassegna su «*La Voce*» e *Carducci* si deve a G. MARIANI in *La vita sospesa*, Liguori, Napoli 1978, pp. 301-344. Si aggiunga la risonanza estesissima nell'ambiente fiorentino dell'opera di un non-vociano, ma detentrica di molti tratti vociani: E. ТНОВЕЗ, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae*, Napoli, Ricciardi, 1910.

¹⁵ L. BALDACCI, *I critici italiani del Novecento*, Garzanti, Milano 1969, pp. 38-42.

¹⁶ Le Monnier, Firenze. Sulla genesi e il significato di questa antologia nell'itinerario critico, stilistico e formalistico, di De Robertis, cfr. L. CARETTI, «Fatto personale» e congedo e De Robertis e le «strutture formali», in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1976, pp. 365-376 e 377-385.

Roma, Dinanzi alle Terme di Caracalla, Nella Piazza di san Petronio, Mors (nell'epidemia difterica), Mezzogiorno alpino, Canto di marzo, Ad Annie, La canzone di Legnano. Come è manifesto dall'elenco e pur riconoscendo l'inevitabile condizionamento della destinazione scolastica, non è fuori luogo parlare dell'avvio di un processo di personale ritorno all'ordine (e dicendo 'personale' intendo distinguerglo da quello rondista, mosso da altri presupposti operativi e riferimenti letterari).

La seconda fase ha una data più precisa, il centenario della nascita (1935), e prende forma di «storia», secondo cioè la prospettiva metodologica che di lì a qualche anno (1943) De Robertis definirà «condizione alla poesia»¹⁷: il titolo, ambiguo, che insiste sulla *nascita*¹⁸, sembra voler limitare il saggio al momento genetico, e magari suggerire l'eventualità di una prosecuzione dei lavori, ma in realtà e sia pure talvolta di scorcio è tracciata una vera e propria linea della poesia carducciana, vale a dire il modello applicato con ben superiore consapevolezza qualche anno più tardi (1939) alla foscoliana¹⁹. Individuata nell'oscillazione fra letterarietà e antiletterarietà la costante

¹⁷ G. DE ROBERTIS, *Condizione alla poesia* [1943], in *Studi*, Le Monnier, Firenze 1944, seconda edizione 1953, pp. 10-14. De Robertis illustra il significato dell'espressione in termini di storia interna, di rassegna esaustiva delle ragioni e delle occasioni, delle molteplici fonti che hanno preparato la singola opera o il complesso dell'opera dell'autore, «da cercare, in gradi e aspetti diversi, nel puro pensiero, nella poetica, nel gusto, in altra espressione di poesia e nei frantumi di poesia, perfino nella non poesia» (ivi, p. 13), negli epistolari, negli abbozzi e nelle carte segrete. Ritenuto «fatale» tutto ciò che accade a uno scrittore e che dallo stesso è consegnato alla pagina, ne consegue la necessità della lettura integrale e idealmente della disponibilità simultanea di tale conoscenza: solo così, poste le dovute relazioni, risulta documentabile ed effettivamente comprensibile il processo generativo e formativo, fatto di approssimazioni e variazioni, dell'opera, o meglio dello stile, la cui determinazione è l'obiettivo di tale modo di intendere la critica e che da tale esame acquista un incremento di valore proporzionale al valore del percorso autoriale di progressiva conquista dell'assoluto poetico.

¹⁸ *Nascita della poesia carducciana*, in *Saggi con una noterella*, Le Monnier, Firenze 1939, pp. 95-127.

¹⁹ *Id.*, *Linea della poesia foscoliana*, ivi, pp. 71-94.

della personalità poetica carducciana, il lungo, più che ventennale apprendistato (1848-1870) è descritto come la successione di una lirica avanti la forma e di una lirica che non è che forma, ma per la quale il poeta acquisisce la capacità di muoversi liberamente nel limite, di determinare i propri contenuti, di introiettare i propri modelli, e sia pure in un contesto esistenziale di estraniamento dalla vita per la totale dedizione allo studio storico e filologico (*Primi versi, Juvenilia, Levia Gravia*). L'eccesso sembra richiamare di nuovo il suo opposto: e con tanta più persuasione quando (1867-1871) è toccato il tema che accenderà l'opera adulta in verso e in prosa di Carducci: «l'amore, dico, uno struggente amore, per un luogo, un'età – la Versilia, e domani sarà la Maremma selvaggia, – la vita avanti la coscienza d'essa vita, e la torbida adolescenza»²⁰. Fu l'età dei *Giambi ed Epodi* a rinnovare e maturare l'animo di Carducci; falliti come opera d'arte per immediatezza di reazioni e per difetto di malinconia, cioè di contemplazione a distanza, promossero insieme e di contro a quello del disprezzo del presente l'altro e complementare motivo poetico del desiderio d'aria libera, di sanità naturale, con la relativa molteplicità di toni²¹.

Il principio della più autentica poesia carducciana è così indicato nella *Ripresa* (1872), «arditamente scomposta, anticlassica, lirica d'una liricità straripante e già tutta impregnata di storia»²², da cui s'avvia la stagione che si prolunga fino al 1885, delle *Rime nuove* e delle *Odi barbare*: le poesie maremmane e comunali, di luoghi e di tempi che nel processo di trasfigurazione si implicano reciprocamente, perché specchio gli uni degli altri, formano «il gruppo più compatto di tutta l'opera carducciana, e rappresentano quanto

²⁰ ID., *Nascita della poesia carducciana*, cit., p. 101.

²¹ Con ciò, e con quanto già detto per *Juvenilia*, è messo fra parentesi il tema del Carducci politico, in particolare del Carducci giacobino, che da opposte posizioni impegnò intensamente gli studiosi negli anni trenta e quaranta, prima e dopo la guerra: limite e al tempo stesso igiene dell'esclusivismo letterario di De Robertis (lo stesso non per nulla avverrà per Foscolo).

²² ID., *Nascita della poesia carducciana*, cit., p. 95.

di più vivo, più vero, più resistente, il Carducci abbia scritto»²³. La fusione di antico e moderno, di storia e di autobiografia, e ancora di letterarietà e antiletterarietà (la prima assorbita dalla seconda), per cui lo sbocco irruento dell'ispirazione acquista ora una durata prima limitata al frammento, dà vita ai capolavori della piena maturità, *La canzone di Legnano*, *Su i campi di Marengo*, *Faida di comune*, *Il comune rustico*: appunto, la Maremma interiore ritrovata nella vita comunale. Dopo l'ottanta e in crescendo, il sapore letterario, la preziosità, perfino il parnassianesimo biforcuto la lirica carducciana o verso la grandiosità eloquente e fredda delle grandi odi o verso una raffinatezza (la 'barbara' *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*) che prelude all'arte pura, dimessa e modernissima dei testi in minore di *Rime e Ritmi*, concomitanti e inseparabili dall'immediato precedente della "vacanza artistica" delle prose autobiografiche, liriche e solo in parte polemiche, di quella stessa stagione senile, tanto «contente alla pagina» quanto più sono sgravate dalla preponderanza degli impegni civili. Anche il De Robertis saggista, come l'antologista, inclina a una medietà di gusto e di giudizio, che appare congruente con l'opinione communis della critica più avvertita dei due decenni interbellici; e parimenti congruente con la lettura tutt'altro che in ottica avanguardista della letteratura italiana contemporanea confluita alla fine del decennio in *Scrittori del Novecento*²⁴.

3. *Carducci e il «grande Ottocento»*

La magistrale analisi stilistica di *Confessioni e battaglie*:

Lo eccitava un contrasto, che sentiva in sé vivo, tra la sua lingua appresa dai classici, lingua illustre, e le sue personali ragioni e passioni. Quella lingua, sempre un poco più alta dei suoi quotidiani crucci, comunicava non so che balenar di riso; e aggettivi,

²³ Ivi, p. 117.

²⁴ Le Monnier, Firenze 1940.

immagini, metafore, – il lusso del parlare estroso e figurato, – erano, si potrebbe dire, quasi un brillamento del senso di quella iniziale sproporzione, di quell'aria di festa; aggettivi a dirittura, che fan tumulto ribollono esultano e montano e crescono, immagini e seicenterie e metafore filate all'estremo, giochi e scambi di parole, parole richiamate da un'assonanza da una rima, ripetizioni e progressioni per un puro effetto di divertimento e di riso. Un impaccio non per irrigidimento ma per congestionamento di forma, che si scioglieva a volte, aprendosi l'animo alla malinconia dei ricordi, per una certa lievitazione di sentimento. E allora quella lingua, che sempre un poco aveva resistito ad adattarsi, aiutava la verità di quei ricordi, mantenendo loro per quel resto di discordanza un che di acerbo; ed era, per un inconsapevole artificio stilistico, restituire proprio l'aria del tempo²⁵;

fa parte di un'attenzione spiccata di De Robertis per il Carducci prosatore, che si determina negli anni cinquanta in una serie di recensioni legate all'uscita dei volumi dell'Edizione Nazionale dell'epistolario, segnatamente i tre dal 1880 al 1886, e del breve carteggio con Annie Vivanti (1889-1906)²⁶. Proprio la coincidenza cronologica con *Confessioni e battaglie* consente allo studioso di praticare un tipo di lettura che metta in risalto la qualità dello stile, che apparenta le lettere alle prose autobiografiche, ma in certo modo anche alla poesia coeva, fra *Rime nuove* più essenziali e riposate (*San Martino, Comune rustico*), *Odi barbare* più raffinate e flessuose (*Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*) e *Rime e Ritmi* più liberamente inventivi (*Elegia del Monte Spluga*), in un rapporto di reciproco scambio di motivi e toni. Umori foschi e funerei e poi divertiti, con i loro scatti improvvisi e la loro caratteristica alternanza, divagazioni e fantasticherie, scherzi e motteggi e satire feroci, in una lingua fra antica e popolareggiante, in uno dettato «familiare e impennato, con bei colori, anche con colori

²⁵ ID., *Nascita della poesia carducciana*, cit., p. 125.

²⁶ ID., *Lettere del Carducci e Annie e il suo «degnò amore»*, in *Studi II*, Le Monnier, Firenze 1971, pp. 250-264 e 265-269.

rettorici»²⁷, moltiplicano i brani di un'ideale antologia carducciana, rigorosamente esente dall'impegno civile e dal rigore scientifico, non rinnegati ma temporaneamente rimossi. Non solo; il confronto con l'epistolario carducciano negli anni della piena maturità critica permette a De Robertis di applicare, come non aveva fatto se non saltuariamente nel saggio sulla *Nascita*, la tecnica della "condizione alla poesia", registrando letture (Walt Whitman, ad esempio) e loro possibile appropriazione, progetti di opere e varianti, esperienze vitali, rapporti culturali e loro valore (come quelli con i metricisti provetti Giuseppe Chiarini e Guido Mazzoni), tutti funzionali a una più completa intellesione dei risultati della poesia e della prosa dell'ultimo quindicennio di lavoro creativo.

Permette ancora, nella dimensione più confidenziale che commentando l'epistolario finisce per coinvolgere lo stesso De Robertis lettore, qualche inciso autobiografico, e insieme autocritico: come quando ricorda di appartenere all'ultima generazione, con Serra e Pancrazi, che abbia letto e studiato Carducci, negli anni cinquanta invece causa di smorfie alla semplice pronuncia del suo nome. Il che gli dà modo di ripensare allo scritto destinato alla «Voce» di Prezzolini, da cui abbiamo preso le mosse, e alla contrapposizione, che lo ispirava, del modo di lettura di Carducci, «integrale, positivo, calmo», a quello di De Sanctis:

Oggi, credo, bisogna alzare di tanto, nell'opera carducciana, i suoi due volumi *Parini maggiore*, *Parini minore*; e proprio su questa via, aggiunto il Foscolo (e le nuove esperienze), questo principio vitale del giudicare promette assai. Gli sviluppi della nuova critica, della critica positiva (in senso tanto più aperto), come sono cominciati, così si compiranno per fedeltà al Carducci e al tuttora inesplorato e grandissimo Foscolo (dove proprio, agli altri, pare decadente)²⁸.

²⁷ Ivi, p. 258.

²⁸ Ivi, p. 255.

In cui è determinante l'explicit, con quell'«inesplorato» che suggerisce un'intenzione di lavoro e con quel superlativo elargito non senza intenzione comparativa a Foscolo; perché diversamente da Serra, morto troppo presto, il tempo concesso a De Robertis è stato lungo e le esperienze si sono accumulate e le gerarchie sono mutate, come confessa in un'altra confidenza in pubblico, nell'intervista a Agnoletti del 1951:

Come per Serra, Carducci ha voluto dire molto, ai miei inizi; e io dico specialmente gli studi sul Parini (il *Parini maggiore*, il *Parini minore*), l'esempio massimo delle sue qualità d'interprete e di storico del linguaggio e delle forme. A me fu dato dalla sorte più tempo; e Leopardi, Foscolo significarono qualcosa più che il Carducci, poi²⁹.

La diminuzione d'accordo con Serra dipende da quel «suo carduccianesimo integrale», da quell'«umanesimo di marca carducciana», che, se anche nell'amico-maestro generò un'insoddisfazione crescente, certo essa non fu tale da portarlo a uscire dallo «splendido decoro» di «quella casa ornata», dalla prigione fin troppo confortevole del secondo Ottocento. De Robertis conobbe invece e si confrontò con il «grande Ottocento», con le sue «ben altre opere innovatrici, di sorprendente luce», che servirono a imporgli problemi artistici più vasti e di conseguenza a modificare nella direzione di una maggiore complessità la sua esperienza e la sua tecnica di lettore. Il confronto con Foscolo e Leopardi, e poi con Manzoni, lo

²⁹ *Risposta a due domande*, ivi, pp. 1-7: 4. La gerarchia è confermata in *De Sanctis*, in *Studi II*, cit., pp. 296-302: 301: «Ora io dirò: se noi vogliamo, quella del De Sanctis, prenderla come una delle riprove (poche a quei tempi) d'alto pregio, vada. Ma quando noi, trentasei anni or sono, s'invocava il nome del Carducci, s'adduceva un esempio più costante. E quando, più tardi, si risalì al Foscolo, in ordine di tempo e di grandezza (e su una scala più ricca, più nuova), si coglieva meglio il nostro punto. Prima che sul De Sanctis, dunque, noi insisteremo sul nome del Foscolo, di questo grandissimo precorritore».

avvertì della necessità di un nuovo modello interpretativo, di quella storia interna al soggetto, sotto il segno dello stile, che riteneva la conquista della sua maturità; e a cui il Serra superstiziosamente carducciano probabilmente non avrebbe acconsentito³⁰. In linea con questo riposizionamento, per la prima volta così esplicito, si schierano una serie di indizi sparsi nei vari volumi di *saggi e studi* della fase ultima della sua attività di studioso: la costante preferenza, nel giudizio sui nostri classici (Petrarca, Poliziano, Machiavelli, Ariosto, Tasso), dell'interpretazione foscoliana su quella carducciana e la convinzione che l'alternativa vincente alla *Storia* desanctisiana fosse rappresentata dalle *Epoche della lingua italiana* dell'esule d'Inghilterra; ovvero il ridimensionamento della valutazione, in gioventù entusiasta, del Carducci commentatore: nei casi, ad esempio, di Petrarca e Poliziano³¹. Per De Robertis, dunque, sia nel primo che nel secondo periodo della sua attività, il dato sensibile è da riconoscere piuttosto che nel discorso sul Carducci poeta, perplesso e renitente in principio e in seguito internamente storicizzato ma secondo una linea di svolgimento tutt'altro che innovativa, in quello sul Carducci lettore: il processo di trasformazione dei propri modi critici e della sensibilità che li motiva è riflesso in maniera esemplare nel progressivo distacco dalla giovanile adesione al mito carducciano che Serra aveva costruito sulle pagine della prima «Voce» e nella necessità consecutiva del confronto con la più alta tradizione nazionale, a misurarvi se stesso e i contemporanei.

³⁰ Ivi, pp. 5-7.

³¹ Come rilevato da S. TIMPANARO, *De Robertis e la filologia*, in *Giuseppe De Robertis*. Giornata di studio e mostra documentaria promossa dal gabinetto scientifico letterario G. P. Vieuzeux, a cura di L. Caretti, Olschki, Firenze 1985, pp. 59-70: 68; e cfr. anche la nota 6, p. 62.

Emilio Filieri

UNO IL CORE, UNO IL PATTO.
UN CARDUCCI PER CROCE

Nei primi lustri del nuovo millennio appare ancora problematica la duplice ricezione di Giosuè Carducci, sospesa fra il piglio libertario e gli accenti dell'idillio, anche a non voler toccare l'esplicito anticarduccianesimo e i responsi reprobativi nei confronti del poeta versiliese. L'immagine del Carducci ideologico-eroico-virile sembra talora arretrare nelle interpretazioni di un vate che non si nega l'idillismo nelle stagioni della natura, in una voluta edonistica o in una visione paesistica. Spesso il retaggio del poeta-artiere rinvia all'uditorio¹ di primo Novecento repubblicano e libertario, che tramanda il carduccianesimo dei padri in scrittori e poeti non solo tosco-emiliani affascinati da quel modello, come in Puglia Vincenzo Ampolo (1844-

¹ Si veda A.L. GIANNONE, *Il "ritorno" di Michele Saponaro*, in *Modernità del Salento. Scrittori, critici, artisti del Novecento e oltre*, Congedo, Galatina 2009, pp. 50-51.

1904)², e tra i dialettali Oberdan Leone, per il quale Carducci era “il poeta più forte” (*lu cchiù forte*)³, nel carisma capace di legare insieme Nord e Sud⁴.

Come è noto, nel dopoguerra il favore accordato al poeta professore si attenua sino a confondersi con la retorica della romanità, in una neppure sotterranea messa al bando successiva al Ventennio, fra gli altri ben rilevata da Palmieri⁵. Sugli aspetti del Carducci primigenio, l'atmosfera di casa e l'ammirazione sconfinata di Giovambattista Saponaro conducevano il figlio Michele⁶ a privilegiare il respiro libertario del Carducci,

² D. VALLI, *Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento. Ampolo, Nutricati, Rubichi*, Milella, Lecce 1980, pp. 15-16. Con simpatie per la sinistra radicale e antipapale, divenne poi sindaco nella sua Surbo: cfr. *Vincenzo Ampolo. Tra politica e Letteratura*, t. 2, a cura di A.L. Giannone, Edizioni Panico, Lecce 2006.

³ Si consenta il rinvio a E. FILIERI, *Letteratura e Unità d'Italia. Dalla regione alla nazione*, Progedit, Bari 2011, p. 32; per Leone, notevole poeta dialettale con lo pseudonimo Don Kaber (Lecce, 1883-1952) si veda D. VALLI, *Storia della poesia dialettale nel Salento. Dall'Otto al Novecento*, Galatina, Congedo 2003, p. 189.

⁴ Così il romagnolo Valgimigli: «Ma c'è un Carducci che i nostri figlioli in quei libri non lo troveranno [...] è dentro di noi, nel cuore nostro, il Carducci nostro, [...] fu l'affetto più grande della nostra giovinezza»: M. VALGIMIGLI, *Il nostro Carducci*, in «Pan», agosto 1935, p. 497, poi in *Il nostro Carducci. Maestri e scolari della scuola bolognese*, Zanichelli, Bologna 1935; e per il melfitano Floriano Del Secolo cfr. E. GIAMMATTEI, *Carduccianesimo a Napoli. Floriano Del Secolo*, in *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Guida, Napoli 2003, pp. 193-243.

⁵ Palmieri nota come il poeta fu «per ironia della sorte [...] 'fascistizzato'» con l'imposizione dell'Edizione Nazionale nei programmi scolastici, fattore non secondario nel suo successivo «ingiusto ostracismo»: P. PALMIERI, *Retorica e idealità nell'orazione La libertà perpetua di San Marino*, in *Carducci contemporaneo*, a cura di G. Manitta, Accademia Internazionale Il Convivio, Castiglione di Sicilia (CT) 2013, pp. 155-156.

⁶ Fra Puglia e Milano Saponaro esercitò un ruolo assai significativo come scrittore e animatore culturale, in familiarità tra gli altri con Croce, Prezzolini, Moretti, Rosso di san Secondo: cfr. A.L. GIANNONE, *Da «La Tavola Rotonda» alla «Rivista d'Italia»: Saponaro redattore (attraverso le lettere)*, in ID., (a cura di), *Michele Saponaro cinquant'anni dopo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Cesario di Lecce-Lecce, 25-26 marzo 2010), Congedo, Galatina 2011, pp. 269 sgg.; e E. FILIERI, *Letteratura e Unità d'Italia*, cit., pp. 28-29.

idolo poetico in grado di comporre una triade di maestri con Foscolo e Leopardi «duchi» in versi⁷: il poeta maremmano emergeva nella polemica antitirannica, nutrita dal carattere laico, etico-umanistico dei suoi ideali politici⁸, esplicito dinanzi ai «buffoni sanguinari» della repressione di Bava Beccaris e dei fatti di Milano nel 1898⁹. Nella profondità della letteratura latina Carducci indicava il principio ispiratore dell'educazione nazionale, per l'evidenza del genio italico nato dal vivaio e dalla cultura civile di Roma¹⁰. Il suo ideale estetico sembrava assecondare l'idea dei migliori per cultura e valore e guardava ai ceti medi in crescita, bramosi di sapere, ma succubi dell'interesse, perciò da risvegliare e guidare verso alti traguardi. Insieme con «l'itala prole», le «itale sorti» erano tra l'altro già indicate con piglio titanico e tessere dantesche nel sonetto LIII di *Juvenilia* (giugno 1856), e per il futuro della nazione in *Sicilia e la rivoluzione* (1860) sempre di *Juvenilia*¹¹: il poeta si ergeva a bardo libertario su lacerti di manzoniana emulazione («Uno il core, uno il patto, uno il grido») con la fiaccola dell'Etna a incendiare la penisola di entusiasmo guerriero nella funzione centripeta di Garibaldi¹².

Anche a non ricordare il datato Mattalia sull'obliquità extraletteraria fra professioni di fede e svalutazioni boriose, con «opposizioni feroci ed entusiasmi clamorosi»¹³ lo stesso Carducci senza mimetizzarsi fu

⁷ ID., *Dalla Vita amorosa ed eroica a Ugo Foscolo. Michele Saponaro e la narrazione biografica tra passioni, storia e poesia*, in *Michele Saponaro cinquant'anni dopo*, cit., p. 202; la sua biografia di Carducci ebbe 11 edizioni sino al 1953.

⁸ G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. Getto, a cura di G. Davico Bonino, Rizzoli, Milano 1979, p. 25. Cfr. M. SCOTTI, *Carducci*, in *Diz. Biogr. d. Italiani (DBI)*, vol. 20, Treccani-Ist. Enciclopedia Italiana, Roma 1977.

⁹ R. BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Pàtron, Bologna 1972, p. 215.

¹⁰ F. BAUSI, *Classicismo e umanesimo nella poesia carducciana*, in «Studi italiani», XIX-XX, 2007-2008, pp. 29-30.

¹¹ G. CARDUCCI, *Sicilia e la rivoluzione*, in *Juvenilia*, OEN, II, pp. 235-236. Cfr. A. BATTISTINI, *Metamorfosi eroiche di Garibaldi nell'opera di Carducci*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 4, 2006-2007, p. 24.

¹² L. MASCILLI MIGLIORINI, *Il mito dell'eroe*, Guida, Napoli 1984, pp. 8-9.

¹³ D. MATTALIA, *Carduccianesimo e anticarduccianesimo*, in «Nuova Antologia» (16 luglio 1935), pp. 253-254.

pronto agli interventi taglienti, con sostenitori e allievi in «apologetica agiografica»¹⁴ dinanzi alle fazioni dei conservatori. Carducci rappresentò la generazione risorgimentale che da giacobina e repubblicana si ritrovò monarchica nel nome dell'Unità¹⁵; tale dialettico mutamento non frenò la fama della sua opera, come è noto, fino al riconoscimento del Nobel. Ancora in Terra d'Otranto della sua impronta vivono le *Odi barbarissime* (1881) di Aleardo Trifone Nutricati Briganti¹⁶, e la poesia di Francesco Morelli¹⁷, per il quale il maremmano rimase primo modello fino agli anni Cinquanta del Novecento. Sull'innequivocabile risonanza della poesia però Croce segnala la carducciana riluttanza alla filosofia e il pensiero critico non organico; tale rilievo interessa proprio per l'iniziale favore di Croce già nel *Pensiero e l'ideale* (1871-1890), in immagini di aura carducciana, come manifesto generazionale: «Il pensiero radeva le bassure, e le ali dell'anima non si spiegavano ai voli. Solo uno spiegò in quel tempo ali d'aquila, e traeva a sé noi giovani, e non fu un pensatore, ma un poeta, che, sorto al confine di due età, accolse l'intimo spirito dell'una e lo trasfuse e fece vivere in seno all'altra»¹⁸. Il filosofo vedeva incarnata nel poeta la peculiare idea di letteratura come distillato spirituale della ricerca del vero attraverso immagini e rappresentazioni. Nella natura militante della «poesia

¹⁴ B. CROCE, *Giosuè Carducci*, in «La Critica», vol. IX, 1911, p. 211.

¹⁵ S. PAVARINI, *La scomparsa di Carducci: un evento mediatico (16-24 febbraio 1907)*, in *Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche*, textes recueillis et présentés par Laura Fournier-Finocchiaro, Presses Universitaires, Caen 2007, pp. 69-81; p. 79: «Posizione davvero singolare ed unica [...] quella di Carducci, un intellettuale celebrato – anche se per motivazioni opposte – dalla stampa governativa, ufficiale, e da quella di opposizione, rivoluzionaria».

¹⁶ D. VALLI, *Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento*, cit., pp. 311-319; nelle *Odi barbarissime* (presso Quadrio, Milano), il copertinese Nutricati (1847-1921) di rado riesce a sganciarsi dall'ipoteca del maestro versiliese.

¹⁷ Per lo squinzanese Morelli (1878-1965) fra Carducci e Trilussa, si veda E. FILIERI, *Poeti dialettali salentini: Erminio Giulio Caputo e Francesco Morelli*, in «L'Idomeneo», n. 19, 2015, pp. 275-278.

¹⁸ B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1870 al 1915*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1991, p. 192. Cfr. A. BRAMBILLA, *Luci e ombre nella «scuola carducciana»*, in *Carducci et Pascoli. Perspectives*, cit., pp. 161-175.

della storia» o «poesia della filologia nel senso del Vico»¹⁹, per molti il vate inverava un universo morale luminoso; se pure se ne intravedeva il passo al tramonto, memorabile restava la sua creazione, capace di profilare «la prima vera religione patria dell'Italia unita»²⁰.

Come è noto, i giudizi di inizio secolo ebbero nel critico scrittore torinese Enrico Thovez il portavoce di chi considerava la poesia carducciana libresca, priva di sentimenti sorgivi e in ristagno²¹ rispetto alla forza autentica del verso leopardiano²². Di segno divergente²³ l'interpretazione crociana esaltò in Carducci la «sanità», l'energia virile, il valore etico-civile della sua poesia e vide in lui «l'ultimo omèrida», degno dell'antico, in quanto poeta epico della storia. Come è noto, la critica nel secondo Novecento si è divisa nella ricerca degli aspetti «omeridi», classici e storico-politici delle liriche patriottico-civili, ma anche degli aspetti moderni, simbolisti del Carducci intimista. Sapegno esprimeva un giudizio positivo sul Carducci «garibaldino e giacobino» di *Giambi ed epodi*, con il rilievo assegnato al «piglio aggressivo» e alla sua «scontrosa tristezza»²⁴, ma a ridimensionare il retore della maturità e della fase umbertina: gravato dalla zavorra dell'erudizione, con radi moti spontanei e incline al turgore, attenuava vibrazioni interiori e tremiti soggettivi

¹⁹ B. CROCE, *Giosuè Carducci*, in «La Critica», I, n. 1, gennaio 1903, p. 16.

²⁰ M. BIONDI, *La tradizione della patria*, vol. II, *Carduccianesimo e storia d'Italia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, p. 205. Cfr. G. CAPOVILLA, *La poesia di Carducci: classicismo e passione romantica. Il tormento del dissidio fra l'ideale e il reale*, in *Storia della Letteratura Italiana*, Il Sole 24 Ore, Milano 2005, pp. 359-361.

²¹ E. THOVEZ, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*, Ricciardi, Napoli 1910, p. 26.

²² Ivi, pp. 141 sgg.; sugli umori dei giovani di fine secolo: «[...] il Carducci era il cantore di Satana e l'apostolo più caldo della repubblica e della rivoluzione: gli studenti italiani sono sempre giacobini; ora [1909] sono socialisti, vent'anni sono erano repubblicani»; ma cfr. B. Croce, *Anticarduccianesimo postumo*, in «La Critica», 20 gennaio 1910, pp. 1-21.

²³ Ivi, p. 15; per Croce però le osservazioni del Thovez non erano tutte false.

²⁴ N. SAPEGNO, *Storia di Carducci*, in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Laterza, Roma-Bari 1981 (1961), pp. 205-225.

in una sorta di posa²⁵. Dal vitalismo appassionato e sanguigno al canto di personali tristezze nel tempo edace, a presentire l'epilogo l'ultimo Carducci appare intimo-allusivo nei contrasti vita-morte o luce-ombra, con esiti notevoli, senza escludere la forza e la novità dello sperimentalismo, per cui la sua arte rappresenta il punto di partenza delle innovazioni metrico-stilistiche del Novecento poetico italiano²⁶. Carducci *engagé* ha ricevuto ampia attenzione critica²⁷, anche per il mito del primitivo ribelle, ma probabilmente le prime *Odi barbare* (1877) imposero definitivamente Carducci nel panorama letterario nazionale, di fronte ai *Postuma* di Olin-do Guerrini²⁸. Proprio nella *Nota* conclusiva delle sue prime *Odi barbare*, Carducci considera la poesia ben altro rispetto a quella che definisce con disprezzo «la secrezione della sensibilità e della sensualità individuale del tale e del tale altro»²⁹. In accenti antiromantici il poeta vive la sua creazione come l'anello più recente di una mirabile successione lirica, per vita demiurgica fluente nella lingua che nutre gli uomini di ogni epoca; è l'atto creativo, in grado di vincere la contingenza sino al nitore dell'imperituro, e dinanzi al caos e al vuoto Carducci imbraccia le armi della letteratura nel serbatoio di immagini, stilemi, narrazioni e ritmi per valori civili, moti interiori, pensieri di fronte agli interrogativi dell'esistenza.³⁰ La lunga eclisse della cultura umanistica sembra preparare poi la minore fortuna di Carducci, forse frainteso sui

²⁵ Ivi, p. 223.

²⁶ Cfr. G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, pp. 31-70. In tal senso Ungaretti sembra riprendere il gusto della parola isolata e antimelodica delle *Odi barbare*.

²⁷ G. SANTANGELO, *Carducci*, Palumbo, Palermo 1957, pp. 9-10. Per le diverse fasi della critica carducciana, cfr. almeno P. GIBELLINI, *I conti con Carducci*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», II, 2007, pp. 55-64.

²⁸ Nel 1877 il successo delle rime di Lorenzo Stecchetti fu di gran lunga maggiore rispetto alle *Odi* carducciane.

²⁹ G. CARDUCCI, *Odi barbare*, ediz. critica a cura di G.A. Papini, Fond. Ar. e Alb. Mondadori, Milano 1988, p. XXIX.

³⁰ Si veda F. BAUSI, *Classicismo e umanesimo nella poesia*, cit., p. 34.

fondamenti etico-estetici e psicodinamici della sua poesia; ma del classicismo come *habitus* esistenziale si nutre la stima per la sua opera, oltre i confini dell'Italia crispana³¹. Caruso ne riporta annotazioni significative³²: «l'autore di poesia culta [...] vede e sente la propria vita e la propria opera come l'ultima epifania di una tradizione nel cui alveo egli ambisce inserirsi»³³, senza esaurirsi «attraverso il filtro dei testi che ha letto»³⁴. Carducci è *auctor*, con un linguaggio decisivo nel patrimonio secolare; è il *fil-rouge* per ritrovarsi e dare senso all'Io e al mondo, in una missione di cui il versiliese si sente erede dai greco-latini a Dante e Foscolo. Con la percezione tormentata dell'amore, il suo temperamento ribelle è ben consapevole dello scacco dell'individuo dinanzi alla montante civiltà industriale; sembra consequenziale l'avversione al naturalismo e al verismo nell'arte di un uomo moderno-antico nella visione letteraria, mai ristretta all'empirismo quotidiano: la poesia si sublima per conferire senso all'esistenza, nel riscatto della purezza e della forma³⁵. Il legame con la tradizione è la spia della sua modernità, per respingere paradigmi ultra realistici e morbosi accenti di ipersensibilità individuale, come sacerdote di una religione laica del bello e del bene, viva della limpida risposta alla barbarie incombente.

³¹ Ivi, p. 45.

³² Fra i massimi classicisti, lo storico Th. Mommsen e von Wilamowitz-Moellendorf tradussero in tedesco alcune sue liriche: C. CARUSO, *Genesi e prima fortuna di «Pianto antico»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIII, 2006, p. 61. Per la Francia cfr. F. LIVI, *Il 'Victor Hugo italiano'? La ricezione di Carducci in Francia*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23-26 maggio 2007), a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bononia University Press, Bologna 2009, p. 327

³³ C. CARUSO, *Genesi e prima fortuna*, cit., p. 38.

³⁴ F. BAUSI, *Classicismo e umanesimo nella poesia*, cit., p. 46.

³⁵ Cfr. M. MARTELLI, *Odi barbare*, in *Letteratura italiana. Le opere*, III. *Dall'Ottocento al Novecento*, direzione di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, p. 713.

* * *

Nella dinamica dei suoi tempi³⁶, Carducci sembra porsi al crocevia in diversi ruoli, come professore di letteratura, con discorsi e saggi sui classici, e come critico letterario, a commento della produzione più recente; come poeta lirico e insieme tribuno, portavoce nella nuova Italia di memoria nazionale e storia³⁷, con una peculiare «capacità di trascorrere dalla polemica letteraria alla militanza politica e alla memoria autobiografica»³⁸. Posta come inoppugnabile l'Unità, multiforme è la sua presenza anche nelle arti³⁹; in tale contesto però per lo sguardo critico del filosofo di Pescasseroli il vate rappresenta l'ultimo baluardo contro il decadentismo, come postremo esponente della grande tradizione letteraria italiana. Su fattori di base estetica e patriottico-politica Croce punta a risposte persuasive per le gravi accuse di retorica scagliate contro il professore; in quanto ammiratore⁴⁰ e «carducciano impenitente»⁴¹, Croce non obliava

³⁶ U. CARPI, *Ideologia e politica di Carducci*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, cit., pp. 15-37; e W. SPAGGIARI, *Percorsi di poesia civile*, in ID., *Carducci. Letteratura e storia*, Cesati, Firenze 2014, pp. 13-34.

³⁷ L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *L'ispirazione repubblicana e gli ideali democratici di Carducci*, in *Giosuè Carducci prosatore*, XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana (Gargnano del Garda, 29 settembre-1° ottobre 2016), a cura di P. Borsa, A.M. Salvadè e W. Spaggiari, Università degli Studi di Milano, Milano 2019, pp. 164-166.

³⁸ C. TOGNARELLI, *Carducci e la poesia del Quarantotto*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 10, 2007, 1-2, p. 121; e E. ALPINO, *La poesia di Giosuè Carducci nell'interpretazione di Benedetto Croce*, in «Rivista di studi crociani», I, gennaio-aprile 1964.

³⁹ Cfr. M. TROPEA, *Carducci e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, 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 A. Franceschetti, II, Olschki, Firenze 1988, pp. 871-884.

⁴⁰ B. CROCE, *Giosuè Carducci. Studio critico*, Laterza, Bari 1953, p. 198: «sebbene non tutto di quell'opera mi parlasse del pari al cuore e alla fantasia, tutta allora mi piaceva» per altezza di sentimento, vigore d'ingegno, cultura storica.

⁴¹ ID., *Anticarduccianesimo postumo*, cit., p. 15.

l'emozione provocatagli (1887) dall'inizio della corrispondenza con il Carducci, voluta proprio dal poeta⁴² quando l'abruzzese era ventunenne. L'ammirazione reciproca fu intaccata dalle divergenze su De Sanctis, maestro per Croce e bersaglio polemico per Carducci, che considerava il critico avellinese un «estetico capace di tutto» e in quanto tale «il più pedante fra gli impostori»⁴³. Croce avversò tale discredito con il saggio *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti*, che rilanciava valore e significato della lezione desanctisiana rispetto al metodo critico di Carducci, pur nella «riverenza [...] alta e sincera» per il poeta maremmano⁴⁴. La considerazione per il poeta era confermata dalle pagine dedicate al Carducci nel primo fascicolo della «Critica» (1903): nel clima del secondo Ottocento, il maremmano svetta come un gigante, con il merito dell'ideale partecipazione alle travagliate vicende dell'Italia moderna e nella potente trasfigurazione artistica è «commosso poeta della storia, della storia della civiltà e della cultura»⁴⁵. L'ispirazione storica diviene così lo snodo decisivo dell'opera carducciana, attorno a cui ruotano «altri minori corsi e rivoletti»⁴⁶, come i temi autobiografici, la satira politica, l'impressionismo paesistico; ma la figura di Carducci viene schiacciata da Croce sull'immagine del vate e la filologia-erudizione è rivalutata come vera ancora di salvezza per il poeta. Anche se significativi e pure apprezzati dallo stesso poeta⁴⁷, tali giudizi furono rivisti dal Croce, tornato sull'argomento, ma nei saggi dedicati a d'Annunzio

⁴² Cfr. ID., *Giosue Carducci. Studio*, cit., p. 198; per la corrispondenza tra i due fino al 1904, si veda nei voll. XVII, XVIII, XX, XXI dell'epistolario carducciano, e E. GHIDETTI, *Croce e Carducci*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXXI, 7, 1-2, gennaio-agosto 1967, pp. 175-192.

⁴³ L. RUSSO, *Carducci senza retorica*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 40-41.

⁴⁴ B. CROCE, *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti*, in ID., *Una famiglia di patrioti e altri saggi storici e critici*, Laterza, Bari 1949, p. 191.

⁴⁵ ID., *Giosue Carducci*, in «La Critica», I, n. 1, 20 gennaio 1903.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ «Che dirle poi della sua graziosità nella "Critica"? Ho voluto farle questo accenno per dimostrarle che io non sono sconosciute»: G. CARDUCCI, *Lettere*, Edizione nazionale, Zanichelli, Bologna 1938-1968, XXI, p. 162.

(1904)⁴⁸, a Pascoli (1906)⁴⁹, nel capitolo *Un carattere della più recente letteratura italiana* (1907)⁵⁰, e poi in un breve articolo comparso sul «Pungolo» alla morte del poeta⁵¹. L'opera carducciana appare nobile e «sana» per tempra morale, dinanzi alla vacuità roboante della generazione decadente: l'intenso sentimento civile e l'anelito verso ogni espressione storica di libertà pulsano nell'opera carducciana, di fronte al misticismo pargoleggiante e all'estetismo superomistico⁵². Occorreva tornare a quella lezione come alla fonte rigeneratrice: fra «misticismo ed ascetismo, falso ed imbellettato come solo consente la vita moderna, l'ideale di vita cantato da Giosue Carducci suona ammonimento e rimprovero. È una grande poesia; ma è anche la parola di un uomo sano, forte e schietto contro i neurastenici e i ciarlatani»⁵³.

La figura di Carducci diviene propugnacolo della tradizione, nell'età che non trovava suoi eredi. Croce accompagna l'esemplarità di Carducci con il sapore del monito al presente, in nome della religione del dovere, per una letteratura educativo-civile consapevole della tradizione. Così comparvero sulla «Critica» (1909) quattro importanti saggi, poi pubblicati nella monografia carducciana del 1953: Croce individuava *Le varie tendenze e le armonie e disarmonie di Giosue Carducci* (il secondo saggio, forse il più incisivo) e *Lo svolgimento della poesia carducciana* (il terzo) su sei momenti ideali:

⁴⁸ B. CROCE, *Gabriele d'Annunzio*, in «La Critica», II, 1904, poi in ID., *La letteratura della nuova Italia*, IV, Laterza, Bari 1964, in particolare alle pp. 9-10 e 15-16.

⁴⁹ Ivi, *Giovanni Pascoli*, pp. 112 sgg.

⁵⁰ Ivi, pp. 194 sgg.

⁵¹ ID., *Il poeta*, in «Il pungolo», 18 febbraio 1907.

⁵² ID., *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 10; in polemica antidecadente, la poesia del Carducci «non è roba da raffinati, da piccole *côteries*, non si aggira in una cerchia limitata di complicazioni sentimentali» (p. 30); ma cfr. pure ID., *Il Carducci come maestro*, in «La Critica», vol. IX, 1911, pp. 78-79.

⁵³ ID., *Il poeta*, cit., 1907; su tale intervento cfr. S. PAVARINI, *La ricezione politica dell'opera di Carducci*, cit., pp. 503-504; e la monografia ID., *Carducci*, Palumbo, Palermo 2003, pp. 45 sgg.

«periodo letterario, pratico, personale, politico-etico, storico-epico, erudito»⁵⁴. Era come un parallelo con le diverse raccolte, secondo momenti interdipendenti fra poesia storica, lirica autobiografica e poesia politica (le sue tre tensioni ideali), sino a una stagione di esiti insoddisfacenti. Con *Juvenilia* emergevano letterarietà e richiami alla tradizione; riferimenti invece all'attualità politica in *Levia Gravia* e in *Giambi ed Epodi*. Nelle *Rime nuove* l'ispirazione autobiografica accompagnava la dimensione degli affetti, tra Maremma, nebbie e cipressi a Bolgheri, mentre la storia era la musa principale delle *Odi barbare*, come dei più tardi *Rime e ritmi*, carichi di gesti sublimi, con odi celebrative in erudizione non sempre felice. La lunga fase d'ascesa preparava la stagione luminosa delle *Odi barbare*, culmine della sua produzione e della lirica del secondo Ottocento; da lì però si avviava un ciclo involutivo, con il poeta a reiterare errori della stagione giovanile. Croce riconosce i limiti di tale suddivisione, forse artificiosa, e considera che «non è lecito trascurare in ciascun periodo così i barlumi del futuro come i ritorni del passato», in quanto «nello svolgimento di uno spirito non si possono fare tagli netti»⁵⁵; poi rinfresca la sua ammirazione per la sincerità e la moralità del versiliese, vero paradigma letterario: «Che questa ultima manifestazione del Carducci sia mossa dagli stessi propositi nobilissimi che mossero tutta la vita di lui dedicata alla patria e all'ideale umano, è quasi superfluo dire»; e a seguire: «Che in essa si ammiri non solo il dotto e il letterato, ma l'artista vigoroso ed esperto, è anche da riconoscere ampiamente. Non mai il Carducci si rese colpevole di quella falsità che si dice rettoricum, e che consiste nel parlare a freddo: anzi, la sua colpa fu di parlare trasportato dal solo calore degli affetti e dal senso del dovere, che incitavano il suo intelletto e la sua memoria»⁵⁶.

Con il titolo *Carducci pensatore e critico* riemerge nel quarto saggio (1909) il *punctum dolens*; Croce svilisce il valore della critica

⁵⁴ B. CROCE, *Lo svolgimento della poesia carducciana*, in Id., *Giosue Carducci. Studio*, cit., p. 69.

⁵⁵ Ivi, pp. 70-71.

⁵⁶ Ivi, pp. 108-109.

carducciana: «Il suo animo era non solo poco filosofico, ma quasi antifilosofico» (p. 111); e «Ha intonazione alta, vi corre dentro il sentimento del grande; ma non già perché un forte pensiero domini la massa dei fatti e la compenetri tutta, rendendola trasparente al lume dell'infinito, sì, invece, perché l'animo del Carducci è altamente commosso. Quella storiografia è epica, dunque, piuttosto che storia» (p. 113). E a chiosare senza appello: «Egli ha dato pochissime o niuna interpretazione storica nuova, così di epoche letterarie come di scrittori e di opere» (p. 127)⁵⁷. Per Croce il Carducci poeta offuscava *tout court* il critico, in quanto il suo spirito era assorbito dall'aspirazione e dagli idoli artistici⁵⁸: per i carducciani fu un oltraggio al vate e alla sua critica, per cui si sviluppò un fiero dibattito noto come *Polemica carducciana*⁵⁹, ma con Croce, Prezzolini e G. A. Borgese a proporre un proficuo ritorno al *De Sanctis*. Negare valore al Carducci critico significava sminuire il politico-pensatore, per esaltare il poeta-vate come modello da opporre al predominio del decadentismo: su tale modulo sembra muoversi Croce dopo il 1909. In debito d'affetto, il filosofo prova a discernere nella diseguale opera del versiliese la parte immortale dalla caduca, contro i dubbi avanzati sulla reale statura del poeta⁶⁰. Sembrano prodromi della nota formulazione (1913): «i nostri interessi pratici, coi correlativi piaceri e dolori, si

⁵⁷ Ivi, pp. 111, 113 e 127; sulla revisione dell'entusiasmo giovanile di Croce per il critico: «Carducci è continuamente presente nelle pagine delle prime annate della "Critica", con ripresa e sviluppo «di osservazioni e giudizi carducciani»: G. INNAMORATI, *Croce e la letteratura della Nuova Italia*, in «Rassegna della letteratura italiana» cit. pp. 207-208. Sul primo Croce cfr. E. GARIN, *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Laterza, Bari 1959, pp. 214 sgg.

⁵⁸ Proprio perché grande poeta, non fu grande critico: lo ribadiva Croce anche con *Il De Sanctis e il Carducci*, apparso sulla «Critica» nel 1911 e poi in *Una famiglia di patrioti*, cit., pp. 253-266.

⁵⁹ E si allargò dal Carducci al ruolo della filosofia nella critica; cfr. C. TER- RILE, *Nel segno del pathos. Considerazioni sulla critica in margine alla «Polemica carducciana»*, in «Esperienze letterarie», XXXVI, 2, 2011, pp. 71-85.

⁶⁰ B. CROCE, *Recensione ad A. Jeanroy, Giosue Carducci: l'homme et le poète*, (Champion, Paris 1911), in ID., *Considerazioni critiche*, II, Laterza, Bari 1950, pp. 259-262.

mescolano, si confondono talvolta, lo perturbano, ma non si fondono mai col nostro interesse estetico»⁶¹, verso la contrapposizione tra 'poesia' e 'non poesia' (1916)⁶². A conclusione di *Poesia e non poesia*, Croce nota nello scarso apprezzamento dei giovani per Carducci la mancanza di «disciplina etica ed estetica», e loda la «semplicità e solidità monumentale» delle *Rime nuove* e delle *Odi barbare* contro «la nausea di tutto quell'impressionismo, simbolismo, sensualismo, verismo, vantato come arte sopraffina»⁶³. Poi con la *Storia d'Italia* (1928) ricorda i limiti ideologici⁶⁴ del poeta e ne ridimensiona la «poesia di tendenza e di polemica e di satira»⁶⁵. Sulla poesia 'vera' del Carducci confessa la sua ammirazione commossa, per elevarla rispetto ai coevi, sul piano atemporale dei classici. Inclemente, lancia ancora strali su Pascoli e d'Annunzio, pure sulla produzione che richiama lo stile del maestro⁶⁶; poi raddensa la stima su valenze etiche, a indicare Carducci come esempio di onestà e modello di comportamento, memorabile per formare la coscienza della poesia fra i nuovi italiani⁶⁷.

Annichilito il critico, Croce svaluta gli accenti simbolisti del poeta e suo malgrado pare consegnarlo alle strumentalizzazioni del Ventennio. A riecheggiare il citato verso carducciano «Uno il core, uno il patto, uno il grido», occorre dire che grande fu il "core" degli

⁶¹ B. CROCE, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Laterza, Bari 1958, p. 15.

⁶² Si veda pure ID., *Nuove pagine sparse*, Laterza, Bari 1966, vol. II, pp. 228-229.

⁶³ ID., *Giosue Carducci*, in ID., *Poesia e non poesia*, Laterza, Bari 1955, pp. 334 sgg.

⁶⁴ Ora B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, ed. critica naz. a cura di G. Talamo, Bibliopolis, Napoli 2004, p. 78.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Significativo in tal senso M. FUBINI, *L'ultimo Carducci*, in ID., *Romanticismo italiano*, Laterza, Bari 1960, p. 258.

⁶⁷ B. CROCE, *La poesia: introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1936, p. 1; De Sanctis e Carducci: «maestri che, per diverse vie e con diversi modi, concorsero a formare negli italiani una più schietta e severa coscienza di quel che è la poesia». Si veda anche L. RUSSO, *Carducci senza retorica*, cit., pp. 38-39.

italiani per la conquista dell'Unità, il cui "patto" fu infranto dalle doppie postunitarie; e il "grido" di dolore della nazione rimase inascoltato nella sordità di *élites* protese alla gestione oligarchica del potere. Ma nella seconda metà del Novecento sovviene un intervento di Marti, certo non ignaro dello storicismo crociano: riguardo alla XXIX delle *Barbare* (*Alla stazione*), notava come sia «giusto rilevare lo sforzo poderoso verso la configurazione di una realtà-simbolo con sensibilità moderna»⁶⁸; e segnalava nella poetica carducciana la modernità della funzione memoriale, oltre la dimensione 'storica o epica' (Croce), e la ribellione anti-borghese contro l'etica corrente, in una tradizione laica e moderna, senza obliare la componente autobiografica: «Ma è proprio con la componente autobiografica [...] che egli bussava alle porte del Novecento, insomma del Decadentismo; ora con atteggiamenti pre-crepuscolari; ora con certe aperture estetizzanti e con certe già ben segnalate preziosità letterarie, che precorrono ampie e feconde modulazioni pascoliane e dannunziane; ora con ardimenti assolutamente pionieristici e sorprendenti, non privi di esperienze simbolistiche e di procedimenti giuocati tra impensabili accostamenti e singolari analogie (nel senso della poetica)»⁶⁹. Così nel primo Novecento il Carducci si pone al crocevia della modernità, fra senso della perdita e ombra della morte al disfarsi di ogni piacere, nel desiderio vano della bellezza antica.

⁶⁸ M. MARTI, *La XXIX delle Barbare e la modernità del Carducci* («Oh quei fanali...»), in «Giornale storico della letteratura italiana», a. CXVI, vol. CLXXVI, fasc. 573, n. 1, 1999, pp. 16-37.

⁶⁹ Ivi, p. 33. Cfr. pure E. RIMOLO, *Da «le moli de gli avi» a «l'empio mostro»: città antica e città moderna in Giosue Carducci*, in *Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020, p. 8 (consultato il 30/04/21); e L. SERIANNI, *Carducci, Odi barbare, XXIX. Qualche nota stilistica*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Presentazione di F. Sabatini, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 285-291.

Clelia Martignoni

PER *UOMINI E ALTRI ANIMALI* DI UGO BERNASCONI:
UN CASO DI STUDIO

È possibile riservare una nuova attenzione, in un'epoca culturalmente smemorata come l'attuale, a uno scrittore solitario, intransigente, raffinato come Ugo Bernasconi (1874-1960), di cui qui desidero brevemente occuparmi (anche in omaggio a Lucio Giannone, e alla sua simpatia per i "minori", connettivo sempre prezioso e insostituibile del complesso e vario tessuto letterario)?

Di famiglia comasca (i genitori provenivano da Olgiate Comasco), nato però a Buenos Aires in una delle tante vicende migratorie italiane dell'epoca, negli anni novanta dell'Ottocento Bernasconi, dopo la scomparsa precoce del padre, tornava in Italia adolescente con la madre e con un fratello, per stabilirsi prima a Milano, e per vagabondare poi solitario per l'Europa e non solo. Nel 1918, subito dopo la guerra, una brusca cesura: l'austero ritiro con la famiglia a Cantù¹. Singolare anche,

¹ Dopo il liceo classico a Milano, Bernasconi lascia inconclusi gli studi uni-

in una vita contrassegnata più in generale da scontrosa singolarità, che Cantù, poi molto amata, sia stata scelta all'inizio quasi per caso (l'ancora giovane artista vi fu guidato da un annuncio sul «Corriere della Sera», come scrive per lettera all'amico pittore Anselmo Bucci, figura pure stravagante e notevole)².

Pittore in primo luogo, Bernasconi è stato anche incisivo autore di aforismi e di racconti, questi ultimi inclini a una pensosa indagine morale³. Non è per caso che nelle numerose traduzioni dal francese si

versitari (Pavia, due anni di matematica). Subentrata anche la morte della madre (1896), il giovane ventenne viaggia molto (Medioriente, Grecia), si divide tra Roma e Milano, compie l'apprendistato pittorico presso il milanese Giovanni Sottocornola, per spostarsi avventurosamente a Parigi per cinque anni (1899-1904), decisivi per la sua formazione (alla scuola di Eugène Carrière), compiendo anche numerosi altri viaggi europei (Francia, Spagna, Grecia, Olanda, Belgio) e non soltanto. Per ragguagli biografici più puntuali, cfr. ora DANIELE ASTROLOGO ABADAL, *La vita e le opere*, in *Ugo Bernasconi. Homo faber*, ricco catalogo illustrato di una mostra promossa dall'Associazione Pro Cantù, a cura del medesimo D. Astrologo Abadal, [Lipomo (Como)], Dominioni, (tip. Grafica Gioia, Cantù), 2022, pp. 192-203 (cfr. *infra*, n. 4).

² Scrive Bernasconi il 7 novembre 1952 che capitò a Cantù «in seguito a un "Affittasi" della IV pag. del Corriere», cfr. *Lettere di Ugo Bernasconi*, Biblioteca Comunale Ugo Bernasconi, Cantù 1991, p. 22 (cfr. *infra*, n. 4).

³ Indispensabile qualche ragguaglio bibliografico sui non molti testi letterari editi in vita, tutti peraltro rari o introvabili (da integrare con i postumi di cui alla nota seguente). Il primo libro è *Racconti*, Milano, La Poligrafica Società Editrice, s. d.: la data è attribuita in alcuni repertori al 1900 (in A. PAGLIAINI, *Catalogo generale della Libreria italiana*, 1912, p. 115; anche nell'ed. 1964, p. 115; e in CLIO. *Catalogo dei Libri Italiani dell'Ottocento*, 1991, p. 7266), e in altri al 1899 (nei *Cataloghi delle biblioteche lombarde* anche online). Senza occuparci degli scritti di specifico interesse artistico (pagine su Tosi, su Wildt, su Grubicy), segnalo sul genere molto amato dei "pensieri ai pittori": *Precetti e pensieri ai giovani pittori*, Milano, De Mohr, 1910; *Pensieri ai pittori*, Milano, Bottega di poesia, 1924. I numerosi frammenti (racconti, apologhi) stampati sulla «Riviera Ligure» tra '14 e '17 (talora sotto il titolo generale *Note*) sono stati recuperati negli anni settanta da Pino Boero in *Un uomo con la pipa e altri scritti da «La Riviera Ligure»*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1978 (tuttora utile la bibliografia degli scritti, pur non completa, pp. 89-97). Tra i pensieri-moralità, molti sono ancora sparsi in riviste e giornali: in *Un uomo con la pipa*, cit. (nella rassegna *Giornali e riviste*,

sia concentrato in larghissima prevalenza su grandi moralisti (Pascal, Montaigne, Bossuet, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Joubert). E che sul versante della scrittura, dopo il libro di racconti più importante, del '14, *Uomini e altri animali* (su cui qui mi soffermerò), nel resto della lunga esistenza si sia limitato all'elaborazione e al riassetto della raccolta aforistica *Parole alla buona gente*, cui pensava probabilmente di affidare il meglio della sua memoria letteraria e morale, forse con qualche personale errore di prospettiva⁴.

pp. 90-96) si registrano varie serie di consistenza dissimile in più sedi nazionali e locali: «Il Convegno»; «Il Broletto», Como; «L'esame»; «L'Italia del Popolo», Milano (che include molte collaborazioni, anche d'arte, del periodo parigino tra 1901-1904); «Circoli», «Frontespizio»; «Novocomum», Como (tra 1900 e 1901, tre interventi degli anni parigini); «Il Ponte», ecc. Interessanti gli scritti giovanili editi nella «Provincia di Como della Domenica» tra '97 e '99, tra cui anche poesie e un racconto di viaggio (*Da Smyrne a Gerusalemme*). Nel 1954 esce *Pensieri d'amore*, Milano, Scheiwiller. Una voce a sé sono le traduzioni dei moralisti francesi, editate dal '14 per L'Istituto Editoriale, Milano, per cui si vedano alcune notizie in *Un uomo con la pipa*, cit., p. 97.

⁴ Tra gli scritti postumi, la silloge aforistica più impegnativa per mole e lavoro è come si diceva il corposo *Parole alla buona gente*, uscito per iniziativa di Dante Isella, a cura di chi scrive, per le edizioni Can Bianco-Niccolai, Pistoia, nel 1987. Era comparsa per Scheiwiller nel '60 la raccolta *Pensieri ai pittori*, riedito di recente a cura di Margherita d'Ayala Valva, Pisa, Edizioni della Normale, 2008. Di *Un uomo con la pipa...* si è detto alla nota precedente. Va segnalato che il Fondo Bernasconi è stato acquisito nel 2003 dalla Scuola Normale Superiore per volontà dell'ultima figlia dello scrittore, Eletta, e della nipote, Serena Marchi: se ne veda l'importante inventario complessivo: MARGHERITA D'AYALA VALVA, *Archivio Bernasconi. Carteggi, manoscritti, documenti a stampa. Inventario (1874-1960)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005. I cospicui epistolari sono ora consultabili tra i Fondi della Biblioteca della Scuola Normale, con fruizione completa per questi corrispondenti: Amendola, Arishima, Boine, Carrière, Grubicy, Luraschi, Papini, Soffici, Sottocornola, Ternovetz, Tinti, Wildt (link: http://opendlib.sns.it/OLP/UI/1.0/Main?language=italian_bibsns). Una scelta di lettere di Bernasconi a vari amici, senza responsive, era apparsa in *Lettere di Ugo Bernasconi*, a cura di A. Della Torre, A. Longatti, prefazione di Ernesto Travi, Biblioteca Comunale Ugo Bernasconi, Cantù 1991. Sempre Margherita d'Ayala Valva ha curato di recente l'epistolario integrale con Soffici: A. SOFFICI-U. BERNASCONI, *Carteggio 1923-1960*, Prato, Pentalinea ("Quaderni Sofficiani"), 2008.

Su Bernasconi, defilato in vita, e oggi anche più caduto nell'oblio, mentre Cantù gli dedica finalmente importanti iniziative (una vasta "personale" e un ricco catalogo)⁵, torniamo a insistere sul dubbio iniziale e su altri affini. In tempi fragili come questi, in generale inclini all'oblio e all'uso rapido ed effimero anche per figure maggiori già ampiamente canonizzate, possiamo azzardare che questa scrittura non vada dimenticata? Penso di sì, per restituire l'inquieta e ibrida vicenda primo-novecentesca di un narratore dotato certamente di talento, che – non a caso dopo il trauma della prima guerra – prese altre strade, accantonando quella più scoperta e fiduciosa del racconto. Già il titolo del libro, *Uomini e altri animali*, trasmette un gusto tagliente e agramente ironico, consono al testo. Pur senza affiliazioni precise, a quale area culturale possiamo legare almeno latamente questa esperienza letteraria? Non esiterei a indicare l'area tumultuosa del vocianesimo (anch'essa peraltro poco indagata nell'insieme eclettico dei suoi testi, alcuni di estremo rilievo per la nostra cultura primo-novecentesca). Il vocianesimo per più ragioni: la predilezione per forme brevi e frammentistiche, spesso acuminata e ribelli, l'urgenza morale, la contaminazione e irrequietezza anche stilistica. Va aggiunto che nei *Racconti* giovanili si colgono echi e atteggiamenti genericamente "scapigliati", grazie all'aria di *bohème* esistenziale che circola pure in *Uomini e altri animali*.

Alla «Voce» in effetti Bernasconi collabora molto poco: due sole volte⁶, con il favore di Giovanni Papini (ma dalle confidenze epistolari emerge un rifiuto di Prezzolini)⁷, poi allontanandosene come da un circuito troppo ristretto. Nel difforme ambiente vociano coltiva un rapporto abbastanza stabile con Giovanni Papini e Ardengo

⁵ Esce ora il già citato *Ugo Bernasconi. Homo faber*, a cura di Daniele Astrologo Abadal, bellissimo catalogo di una mostra a Cantù (Cortile delle Ortensie). Oltre al ricco materiale d'arte, *Homo faber* contiene anche alcune pagine su Bernasconi letterato, tra cui un intervento di chi scrive.

⁶ Con due scritti d'arte: *Agli artisti*, 6 giugno 1912; e *Carrière, maestro di vita*, 27 giugno 1914.

⁷ Cfr. *infra*, n. 20.

Soffici, ed è in amicizia con il conterraneo Carlo Linati. La più forte e istintiva vicinanza però si crea con Giovanni Boine (breve perché Boine muore precocemente nel '17). Sulla «Riviera Ligure», Boine recensì (ottobre '14, n. 34) *Uomini e altri animali*, manifestando entusiasmo ed empatia, nella sua rubrica fissa *Plausi e botte*⁸, dal titolo che segnala il piglio provocatorio ed esplicitamente umorale dei giudizi. All'epoca i due, entrambi anticonformisti e schietti, neppure si conoscono; alla recensione seguono poche ma confidenziali lettere che ne attestano la fulminea sintonia⁹.

Il richiamo al vocianesimo emerge come si accennava da elementi dominanti nella scrittura di Bernasconi, condivisi con i maggiori vociani (in primo luogo con Boine) e pertinenti a un generale clima primo-novecentesco, anche europeo (penso alle avanguardie storiche): appunto il frammentismo, la forte soggettività, l'inclinazione autobiografica (celata o meno che sia), l'attitudine allo scavo morale, l'infrazione dei confini tradizionali dei generi. Non meno significativo, e non meno consono al vocianesimo, è lo stile: in Bernasconi come nei vociani, è fortemente espressivo, aspro quanto sono aspri e non amabili i contenuti. Non dissocierei stile e lingua dal piano dei contenuti, interdipendenti: il carattere indocile di Bernasconi cerca forme indocili e irregolari, e le forme tutt'altro che levigate e neutre fanno emergere il carattere.

L'eccentricità dello scrittore è anche personale. La sua biografia è infatti drasticamente divisa in due parti: l'erranza giovanile da artista squattrinato e *bohémien*; e, dal 1918, il ritiro non meno drastico con la famiglia nella campagna di Cantù sino alla morte, in età molto avanzata, nel 1960. Non possiamo non osservare che il discrimine è la guerra, lacerazione storica e generazionale di enorme portata

⁸ La recensione, come l'intera rubrica, è stata raccolta postuma dagli amici nel volume *Frantumi seguiti da Plausi e botte* (Firenze, La Libreria della Voce, 1918).

⁹ Le lettere con Boine sono edite nel '79 nei notevolissimi carteggi di Boine (cfr. G. BOINE, *Carteggio. IV. G. Boine – Amici della «Voce» – Vari*, a cura di M. Marchionne e S. E. Scalia, *Prefazione* di G. V. Amoretti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979); un testo è ripreso in *Lettere di Ugo Bernasconi*, cit.

per la collettività e per i singoli. Lo spostamento a Cantù del 1918 avviene anche per riparare ai problemi di salute (l'informazione è generica) sofferti in guerra. Bernasconi ha quarantaquattro anni, ha molto vissuto, viaggiato, conosciuto, si è sposato nel 1907 (con una compagna, Rosa Valentini, di grande pazienza e grande merito, come suggeriscono alcune sobrie confidenze presenti nelle lettere)¹⁰. Possiamo ipotizzare in queste scelte estreme che tagliano in due segmenti contrapposti la vita di Bernasconi – l'erranza e il quasi-eremitaggio – risposte diverse alla stessa tensione verso l'assolutezza. La prima fase, di conoscenza e formazione, è esclusivamente dedicata all'arte e ai vagabondaggi europei e mediorientali¹¹. Bernasconi, reduce sofferente dalla guerra, si sottrae nel '18 al fascino del nomadismo e al tumulto delle città – lui che aveva vissuto nella città per antonomasia tra i due secoli, Parigi, di cui per primo Baudelaire aveva colto la modernità, ma anche a Milano, la «città più città d'Italia» (Giovanni Verga), e a Roma. Decide per il raccoglimento totale a Cantù nel lavoro e nella famiglia, immergendosi in un clima di riflessione-concentrazione (si badi: anche inquietamente, poiché le testimonianze epistolari di rado parlano di serenità), e volgendosi in sostanza alla sola attività pittorica e alla sola scrittura aforistica.

Un tratto prepotente accomuna però le due fasi: la vocazione all'indipendenza, e alla vita solitaria, accordata da un certo punto in avanti con gli affetti familiari (spesso oggetto della sua pittura)¹². Sull'indipendenza come tratto dominante, Bernasconi scrive nell'ottobre '45 ad Anselmo Bucci, non senza una punta di ironia finale:

¹⁰ Ad esempio, ad Anselmo Bucci nel '52: «Una delle maggiori fortuna della mia vita è stata la coraggiosa bontà di mia moglie» (*Lettere di Ugo Bernasconi*, cit., p. 22).

¹¹ Si veda il resoconto *Da Smyrne a Gerusalemme* edito sulla «Provincia di Como della domenica», cfr. *supra*, n. 3.

¹² Tra i vari riferimenti al tema prediletto, ecco da una lettera del 7 novembre '52 ad Anselmo Bucci (*Lettere di Ugo Bernasconi*, cit., p. 22): «Sì; [...] io ho cercato di essere lo storico (in pittura) della mia famiglia. E anche in ciò mi sorresse il ricordo e l'esempio del mio paterno maestro Eugenio Carrière».

È stata l'aspirazione costante della mia vita essere un indipendente – e perciò appunto non ho mai voluto, né da giovane né da vecchio, né a Parigi né in Italia, ascrivermi ad alcun cenacolo, club, o combriccola, sia pure Les Indépendants¹³.

E sulla sua natura solitaria, confida a Soffici nel '33:

Mi fo ancora una volta rimprovero per la mia troppa salvatichezza e scontrosità, che tante volte mi nocque nella mia vita, e di cui mi è pur sempre difficile correggermi¹⁴.

Forse il nomadismo, che lo spinse al quinquennio parigino e ai grandi viaggi, è in qualche modo già inscritto nel suo codice genetico di figlio di emigranti in Argentina? Con in più la ricerca giovanile di una strada propria, che lo fa passare dalla matematica alla passione per l'arte, perseguita in una delle sue sedi più opportune: l'egemone Parigi di fine secolo, mentre il desiderio di sperimentare trova sfogo nei viaggi formativi. All'epoca dello spostamento a Cantù, la famiglia si è fatta già numerosa e crescerà fino a contare cinque figlie, estrosamente chiamate Primavera, Erica, Brava o Bravissima, Fede, Eletta, e un unico maschio, Lionello (dolorosamente disperso nella seconda guerra, nel '43, in un'azione aviatoria)¹⁵. Il passaggio biografico dal cuore delle città moderne alla quiete di lago e campagna genera anche passaggi nella scrittura, o forse meglio, concomita con essi.

Ventenne, alto, biondo, sottile, vestito *en artiste* con la cravatta a fiocco alla *lavallière* antiborghese di tradizione anarchica e con i capelli lunghi, taciturno, anticonvenzionale, attentissimo: questo è il

¹³ Cfr. *Lettere di Ugo Bernasconi*, cit., p. 22.

¹⁴ Ivi, p. 88.

¹⁵ Così scrive Bernasconi il 9 agosto '45 al vecchio amico milanese Alessandro Casati, pure colpito dalla perdita in guerra del figlio: «il mio unico figliuol maschio, Lionello di 27 anni, tenente pilota, fu dichiarato “disperso” nella notte del 31 agosto 1943 (due giorni prima dell'armistizio) in un volo di bombardamento sul mare di Sicilia» (*Lettere di Ugo Bernasconi*, cit., p. 30). Si veda anche (ivi, p. 59) un'accorata confidenza all'amico Pietro Pancrazi nella lettera del 23 dicembre '45.

giovane che parte per Parigi. Con questi tratti all'incirca è presentato (mancano i dettagli somatici, ma *lavallière* e capelli lunghi sono più volte evocati come indizi di irregolarità) il protagonista-narratore che collega tra loro parecchi testi di *Uomini e altri animali*: pittore, che per riserbo e modestia tende a tacere la sua identità (dicendosi a caso tipografo o fabbro), rigoroso, amante della solitudine, schivo, osservatore accanito, con evidenti tracce autobiografiche. Non troppo diversamente (salvo la giovinezza d'inizio secolo) lo racconteranno alcuni degli amici in stagioni più avanzate: come Carlo Linati, o Cesare Angelini. Angelini, frequentato a Milano dai primi anni del «Convegno» (cui Bernasconi collabora tra '20 e '22, all'inizio della rivista), ne lascia un bel ritratto¹⁶, di cui ecco qualche tessera: una senile: «ha l'aria di un monaco consumato sui libri che insegnano la saggezza del vivere e dell'invecchiare con grazia»; ma anche, a proposito degli incontri al «Convegno» nella Milano degli anni venti: «Da Cantù, dove viveva solitario, giungeva di rado Ugo Bernasconi, timido e biondissimo e come tinto da un lume interiore».

Ma veniamo a *Uomini e altri animali*, il libro più potente di Bernasconi, elaborato circa nel '2, dunque nel vivo degli anni francesi, come il libro fa capire con chiarezza, e come precisa l'autore (mi limito a un solo rinvio per conferma: a una lettera del 10 ottobre '22 a Papini)¹⁷.

La recensione di Boine che si citava, intelligente e tempestosa, ha inoltre uno specifico significato storico-culturale, poiché lega il libro di Bernasconi a una posizione critica costante in Boine: la accesa condanna del romanzo tradizionale, di tipo realistico-naturalistico, a favore del nuovo frammentismo-autobiografismo dei vociani. Non mi addentro nel discorso complesso del fenomeno vociano, e mi limito a rinviare allo splendido libro postumo di Giacomo

¹⁶ Cfr. C. ANGELINI, *Bernasconi a Cantù*, in *Quattro lombardi (e la Brianza)*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 59-67. Si ricorda anche, specie per il versante artistico, la voce di LUCIANO CARAMEL nel DBI. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX (1967).

¹⁷ *Lettere di Ugo Bernasconi*, p. 64.

Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*¹⁸. Debenedetti si focalizza sui nostri grandi narratori diciamoli “modernisti” (annettendo per la prima volta Tozzi all’Europa), ma il capitolo iniziale (*I vociani contro il romanzo*) non si esime dal riferirsi in premessa alla stagione primonovecentesca del rifiuto del romanzo, alimentata da molti vociani (in particolare Boine, ma anche Papini, Soffici, Slataper) che proponevano, come espressioni tipiche dell’epoca contemporanea, frammentismo, anti-narrazione e scritture dell’io. Debenedetti non deprezza affatto le qualità dei vociani, scrittori d’avanguardia, che (come accadeva pure tra le avanguardie storiche europee) privilegiano rispetto alla narrazione i «drammi spirituali» e i «contenuti morali», ma si sottraggono alla sfida del rinnovamento del romanzo, intrapresa invece da Svevo, Pirandello, Tozzi. Fautore appassionato del romanzo, Debenedetti scrive con chiarezza: «una letteratura moderna, legata alla coscienza dell’uomo come compartecipe della convivenza, presenta una grave falla e amputazione, quando le manca la narrativa» (ivi, p. 47).

Boine, il più coerente e assertivo tra i vociani schierati contro il romanzo, nella recensione del ’14 giudica Bernasconi «uno scrittore come ce ne sono pochi, ben pochi, uno, due, fra i viventi in Italia»; e lo indica come una figura esemplare della contemporaneità («Volete dirmi allora che cos’è che conta nella letteratura contemporanea?»)¹⁹. Precisa anche: «il novellismo qui non c’entra», ribadendo così la propria avversione al romanzo, liquidato come un genere di intrattenimento («il novellismo»), avversione che in altri pezzi sempre di *Plausi e botte* è manifestata con maggiore veemenza. Di Bernasconi, Boine tende a sottolineare la prevalente «liricità», il «lacerante artiglio», la «creazione viva»; elementi che contrappone positivamente all’esiguità dell’intreccio: «Ciò che ti resta è proprio [...] la sprezzante indivi-

¹⁸ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, con *Presentazione* di E. Montale, Milano, Garzanti, 1971. Ricordo che si tratta della felicissima raccolta delle lezioni universitarie romane di Debenedetti tra 1960-1966.

¹⁹ Cito dall’edizione G. BOINE, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1983, pp. 125-131.

dualità dell'autore. Che senti reggere maliziosa ed attenta lo scarso racconto». A parte la polemica sul genere, faziosa e non del tutto rispondente, coglie poi molto bene i nodi essenziali dello scrittore: la capacità di mostrare «le due faccie delle cose, le due faccie dell'anima nostra, l'umana e nobile, diresti, e l'animalesca, avvicinarsi, compenetrarsi, nel solito andare della quotidiana vita». Illustrando così implicitamente, alla luce del «compenetrarsi» di istinti umani alti e bassi, il titolo *Uomini e altri animali*. E ne ammira l'insieme, sottolineando i contrasti di fondo nei temi e nelle forme: «bizzarro realismo» e «pacata amarezza», «umorismo» e «visione pessimistica», secchezza sintattica-espositiva ed esuberanze lessicali.

Il riconoscimento pieno di Boine avvalora da un punto di vista interno l'aggregabilità di Bernasconi, più di inclinazioni che per vicende esterne²⁰, agli scrittori vociani, appassionati di moralità, frammento, aforismi (Boine stesso predilesse un tipo lampeggiante di scrittura aforistica, con alimento nietzschiano, che pensò addirittura sostitutiva della narrazione)²¹.

Prendendo in mano l'edizione mondadoriana del '26 (che nel frontespizio è detta «riveduta e con aggiunte»), e non purtroppo la prima, di reperibilità difficile, vi contiamo dodici pezzi di varia misura²². Alcuni sono ritratti-apologhi di poche pagine, in due casi

²⁰ Dall'*Inventario* prezioso di Margherita d'Ayala Valva, cit., p. 11, sappiamo infatti che un racconto di grande interesse di Bernasconi non fu accettato da Prezzolini (il quale però non testimonia il *côté* propriamente letterario della «Voce»).

²¹ Mi riferisco allo scritto estetico G. BOINE, *Un ignoto*, uscito sulla «Voce» l'8 febbraio del '12, e a queste specifiche parole: «Vogliamo l'aforisma vivo, non il rabberciamento di facciata secondo le regole solite; l'improvviso bagliore non un annegamento diluito». Assente nell'ed. di Puccini, cit., lo si veda in G. BOINE, *Il peccato e le altre Opere*, Parma, Guanda, 1971, pp. 463-481. Su questi temi, mi permetto di rinviare a CLELIA MARTIGNONI, *I «Frammenti» di Boine: aforisma, autobiografia, divisione dell'io*, «Autografo», n. 15, ottobre 1988.

²² Questi i testi nell'ordine: *Il furbo e il mentecatto; Di uno scultore e di una pittrice; Padri, madri, fanciulli; Un assassino; Una meretrice riconoscente; Tortorella; Servetta delle monache e altra gente in viaggio; Un ufficiale; L'umanella; Una dama, alcune pescatrici, un caval vecchio; Donnacce; Un uomo con la pipa.*

del genere-bestiario caro a Bernasconi (*Tortorella; L'umanella*), ma è breve anche l'asciutto quadro descrittivo-morale *Padri, madri, fanciulli*, che registra finemente le varie modalità di commiato dei parenti da figli e nipoti collegiali, accompagnati dopo una domenica in famiglia in una stazione suburbana dove li radunano in silenzio tre giovani preti-istitutori. Alcuni testi sono molto estesi, con struttura narrativa articolata: i due iniziali (*Il furbo e il mentecatto, Di uno scultore e di una pittrice*), e uno centrale (*Un ufficiale*). I primi due in particolare sviluppano con la consueta tecnica per scorcì e lampi – perciò il discontinuo Boine ama tanto Bernasconi – “narrazioni”-indagini penetranti, costruite con accattivante tensione. Tensione che crea e alimenta una nervosa narrazione. Ossia, Bernasconi (nonostante il parere “interessato” di Boine) aveva anche grandi possibilità narrative poi non più espresse e non più coltivate.

Attenta la resa degli ambienti, sia pure per cenni rapidi. Ambienti che sono perlopiù popolari e malfamati: birrerie di quart'ordine, locande, sale di bordelli, interni casalinghi dimessi, tra prostitute e diseredati. Ricorrente è la situazione del viaggio in treno («terza classe», osserva Boine), generatrice di incontri e aguzzi ritratti. Sono rari gli spazi socialmente più elevati: la stazione termale del racconto *Il furbo e il mentecatto*, e l'albergo dove si avvia *Una dama, alcune pescatrici, un caval vecchio. En plein air* sulla scogliera di Rothéneuf (vicino a Saint-Malo) si svolge invece la passeggiata dell'io narrante tra le rocce scolpite misteriosamente da un certo abbé Fouré il cui fascino maestoso lo turba e lo intriga. In lui si smuovono fantasie e interrogazioni sull'oscura potenza di quest'arte scultorea immersa negli spazi naturali. Alla fine del racconto, l'incontro finale con l'abate, che si rivela uomo volgare e privo di senno, sconcerta e delude il protagonista.

Eccoci a un elemento decisivo: i testi sono quasi tutti racconti in prima persona. Colui che narra è un alter-ego dell'autore, perlopiù in viaggio solitario, spesso in treno, per la Francia, o in Spagna, oppure fermo a Parigi. Quasi un *flâneur* dall'aria maledetta, tra baudelairiano e scapigliato. Sempre riflessivo, scontroso, «selvatico» (p. 269), alieno dal socializzare: anche se per contrasto nasce un'intesa travolgente,

troncata dai casi fluidi della vita, con l'ufficiale del racconto omonimo: uomo fatuo, edonista, di casato nobile, che svela però via via una sofferta interiorità piena di sogni non appagati e di idealismo.

Nell'insieme i racconti offrono frammenti casuali di incontri capitati per strada o in viaggio, caratteri, pezzi di vita quotidiana, il tutto "unificato" dalla presenza costante del *flâneur* autobiografico di cui sopra. Sotto la superficie controllata, le copiose descrizioni, vigilantissime – su cui tornerò per coglierne l'attitudine prevalente che direi di disegno anatomico – evolvono quasi sempre in affondi morali, spregiudicati, spesso dal registro beffardo e grottesco. È quel «gusto olio-aceto» di cui parla Boine, per renderne la ruvida concretezza. La donna di *Una dama, alcune pescatrici, un caval vecchio* è assimilata con antipatia a un canarino («Bestiuccia gentile, cerimoniosa, ornamentosa, grassetta; espanditrice», p. 273); e il marito a un bue affaticato e oppresso («Povero bue da lavoro, il quale abbia per tutta la vita arato ed erpicato», p. 277). L'occhio del pittore-disegnatore si sofferma su ogni dettaglio, e ha frequenti punte idiosincratice e nevrasteniche riservate sia agli altri sia a chi narra. Ad esempio, in *Un assassino*: chi scrive è tanto infastidito da una trappola erotica in cui è caduto da immaginare con forza di uccidere la donna-antagonista. Dunque il giorno dopo, vedendo in un giornale la fotografia di uno sconosciuto che in una situazione analoga ha ucciso davvero, si identifica con lui, ed è gravato da un irrazionale sentimento di colpa. Il turbamento di questa scoperta-riconoscimento è reso con un cumulo di incalzanti e sottili interrogative, che battono sulla «colpa condivisa» (solo per avere immaginato il crimine, con palese memoria dostoevskiana), e sulla casualità e "potenzialità" misteriosa delle azioni umane:

Ora io mi domando:

Perché egli uccise e io no?

[...]

Non siamo entrambi per intenzione ugualmente assassini?

O forse, entrambi, ciechi strumenti in balia di forze contendenti – scaturite chissà donde – delle quali or l'una sopravanza in lui, or l'altra in me?

Chi di noi è sicuro del giorno ch'egli ancora non visse? (pp. 136-137)

Per concludere, con inclemente auto-accusa:

Io mi guardo nello specchio. In verità, sono io il più brutto. (p. 138)

L'autoaccusa colpisce anche l'io narrante di *Il furbo e il mentecatto*, nel cui corso narrativo si rovesciano i ruoli dell'apparenza assegnati a titolo. Infatti, il presunto «furbo» (colui che racconta) passa una notte insonne di tormenti etico-esistenziali per aver provocato con uno scherzo crudele un duello con il «mentecatto», e per averne accettato un altro (che pure non ci sarà). Il «mentecatto» invece ha la saviezza di rifiutare il duello, con gesto in verità più degno di quello fatuo del «furbo». Sarcastico (e antifrastico) appare perciò, a ritroso, l'*incipit*: «Il furbo sono io», p. 11.

Questo l'acume morale-psicologico di cui si diceva, affilato e controcorrente.

In *Una meretrice riconoscente* la solitudine della prostituta quasi vecchia, che porta con sé a casa per compagnia più che per desiderio erotico l'io narrante senza chiedergli soldi, è guardata con nervosa impazienza, senza alcuna empatia. La spietata immagine finale del racconto è – al polo opposto dell'erotismo – la caduta repentina nel sonno della donna, vinta da stanchezza, fame, e anche dalla età avanzata:

Le palpebre si abbassarono sempre più; lo sguardo morituro morì; la bocca si schiuse; la ciocca languida che percorreva il volto s'affondò nella bocca che rantolava. E io vidi la donna imbestiarsi nel sonno. (p. 158)

La quasi metamorfosi animale è segnata dal verbo «imbestiarsi» dantesco-dannunziano, ma anche dalla scansione eccellente e anomala dei punti e virgola, e inoltre dal tratto feroce del pittore (espressionista?). Non a caso Carlo Linati aveva evocato un possibile riferimento a Carlo Dossi.

Interessante, descrittivo in prevalenza, ma sempre slittante nella moralità, è il racconto già citato *Una dama, alcune pescatrici, un caval vecchio*, che racchiude tre quadri-“fogli di viaggio” del pittore: esempio nitido dell’animalità che intitola il libro, con un trattamento che non differenzia umani (qui soprattutto donne) e «altri animali», livellandoli su una comune dimensione di sconfitta. Il primo blocco, ambientato nell’albergo borghese bretone, si sofferma sul gruppo pettegolo e ciarliero di turisti commensali, milanesi, in conflitto con l’io narrante-pittore (che si finge non italiano per evitare di intrattenere maggiori contatti), ed è ironico, di un’ironia “mediana”, per intenderci alla Panzini, ma con un fondo più livido. Il secondo blocco ritrae le «pescatrici» in treno, e ha del «veristico amaro» (ancora Boine). Il terzo blocco delinea in poco più di due pagine lo stesso cavallo decrepito che l’io narrante prende a soggetto della sua pittura. Ecco un frammento sulle «pescatrici»:

Sedevano le donne in pose sguaiate. Le cosce spalancate; oppure una gamba stesa sulla panca, l’altra puntata rigida al suolo; oppure il busto indietro, la testa avanti, le mani in grembo slargate, piuttosto orse parevano che donne. Quando cambiavano di posa alle gambe, si prendevano lentamente tra le mani una coscia, la sollevavano faticosamente, a collocarla qua e là, come un fardello che non pertinesse al loro corpo. Parevan fatte di sassi e cenci – anziché di muscoli e d’ossa e nervi. (p. 279)

Che ha tutta l’aria dello studio di disegno dal vero, concentrato sulla corporalità anatomica, sui tratti, volumi, materia (sassosa più che umana, precisa l’autore).

Ed ecco il vecchio cavallo, pure ritratto analiticamente, nell’*explicit* che ha colpito Boine, con tratto ruvido e anticonvenzionale, sino alla pisciata finale:

Io avrei voluto accarezzargli il collo – ma non osavo, quasi temendo d’indurvi l’ultimo crollo. [...]

Invece, slargando un poco le gambe posteriori, issando con grave tremolio la coda e le orecchie, rannicchiando a poco a poco la groppa – col suo sguardo immerso nel cielo – dolorosamente quasi a versare un ultimo tributo alla terra – il cavallo pisciò. (p. 286)

Non meno crudo è il ritratto del vecchio uomo con la pipa, nel racconto omonimo, di ritorno in campagna il sabato sera nel treno che raccoglie gli ultimi, i più miserabili («i vecchi, gli alcolizzati, gli scemi»):

Di primavera – in un treno campagnuolo – al tramonto.
Sabato. È l'ora in cui gli ultimi operai rientrano dalla città [...].
Sono ora i ritardatari: i vecchi, gli alcolizzati, gli scemi. Il grosso degli operai – i validi – rincasarono già.
Nel mio compartimento io son rimasto solo; e mi diverto a trar fumo da una sigaretta.

Sale un operaio. È vecchio – ed ha l'aspetto imbecille. Dev'essere di quelli che vivono tra la calce; perché tutta la sua persona, abito faccia capelli mani, sono macchiati e inaspriti dalla calce seccata. Veramente, su' suoi capelli, non si sa dire qual sia bianco di calce e quale di canizie: tutto bianco indelebile e antico.
È molto vecchio? – La sua faccia nasconde l'età dentro le rughe e i solchi: somiglia a una povera terra magra, nuda se non di poveri sterpi (le sopracciglia e i baffi sembrano stipe) – e ricca soltanto di spaccature e buche.
Perfino il cuoio delle scarpe – enormi e riquadre – è straziato e aggrinzito dalla pasta erodente; ed è del resto molto simile al cuoio delle sue mani e del volto. (pp. 301-302)

Un pezzo di grande intensità è il seguente su soggetti femminili (in *Una meretrice riconoscente*), dove ancora primeggiano la potenza visiva e la molteplice comparazione animale (o ai lenti pavoni, o ai lesti scoiattoli). Qui le forme ritratte sono in movimento, o in movimento impedito (come indica il paragone con gli scoiattoli in gabbia):

In una birreria.

Una donna che vestiva di grigio e aveva negli occhi un acerbo rossore come d'ultime braci – mi domandò di pagarle una birra. La sua voce era roca. Io alzai le spalle.

Stavo seduto a un tavolo in disparte, ad osservare l'andirivieni delle meretrici.

Rigide dentro mantelli capaci, prolungate in basso da strascichi lunghi, in alto da cappelli piumanti, versicolori per tutto, lente all'incasso – somigliavan talune ai pavoni quando passeggiano chiusi nella dignità del lor piumaggio come un'armatura. Altre, succinte in abiti scuri, leste a sgusciar tra i tavoli, precipiti innanzi e indietro pei portali sbattuti, contrarie a destra e a sinistra senza mai perder tempo a badare al carico fragile in equilibrio instabile sulle mani de' servi – somigliavan scoiattoli affaccendati in gabbia, che non fanno che andare e ritornare. (pp. 141-142).

Vengo ora alla descrizione millimetrica del viso e della testa della «servetta delle monache» (altro incontro in treno, nel racconto omonimo): uno studio anatomico, che svela precisamente la struttura ossea, e usa i paragoni animali in quanto funzionali alla migliore definizione dei fenomeni:

L'apparenza scialba del volto si modificava sotto l'osservazione prolungata, – e allora una inaspettata espressione di forza traspariva dai lineamenti minuti. [...] La fronte angusta (l'ombra di un cappelluccio nero «*canottier*» la derubava anche) che tradiva tuttavia una saldezza d'osso; le tempie depresse, come se la forza avara maggiormente si fosse costretta in quella direzione; gli ossi zigomatici, che si rivelavan per sorpresa robusti e ben arcati in forma di giogo; gli occhi piccoli chiari, che mostravan di sé soltanto la parte essenziale alla visione, la pupilla – mantenendosi riparati in fondo alla cavità orbitale, come nelle facce dei felini; la forcilla della mandibola inferiore che scivolava innanzi puntuta a guisa di vomere, quasi di soppiatto, a sopportare la scatola del capo, come negli animali usi ad attaccare il nemico coi denti [...]. (pp. 175-176)

Dall'iniziale inerzia qui raffigurata, l'osservatore annota come nel corso del racconto la ragazza, incurante dello sguardo dell'io narrante, si abbandoni sfrenatamente con i compagni di viaggio al cibo, al vino, al canto, e ad atti sessuali con il soldato. Arrivata a destinazione, si ricomponde del tutto e scende.

Le pagine iniziali di *Un assassino*, cit., contengono, oltre alla descrizione del viso animalesco della prostituta, anche un importante cenno auto-analitico, che a questo punto assumerei a diagnosi generale dell'attitudine laboratoriale del narratore:

in un lampo d'intuito m'accorsi che la forza che mi aveva sospinto verso di lei, più che da uno schietto desiderio sessuale, doveva derivare da una specie di curiosità intellettuale d'indole morbosa, non dissimile da quella che ci ritiene talvolta protesi con rischio sulla voragine di un abisso [...] Voglio dire ch'io mi sentivo dinanzi alla femmina, un po' come uno studioso dinanzi a una nuova coltura di microbi infetti: il quale vorrebbe pure conoscerli, ma insieme guarentirsi in difesa. (pp. 120-121)

Forse l'istinto dello scienziato davanti alla donna assimilata a una «coltura di microbi infetti»²³, istinto definito insieme «intellettuale» e «morboso», è vicino all'atteggiamento dell'io narrante-«giudice» di *Una meretrice riconoscente*. Quest'ultimo, seduto nella squallida birreria, rivendica il diritto di «considerar dall'esteriore» gli aspetti circostanti, cioè quelli di «una specie animale ben distinta dalla mia», e insieme difende il suo forte bisogno «d'esser lasciato solo» e «di evitare ogni contatto»:

Io non potevo definire in quel momento altro desiderio fuorché quello d'esser lasciato solo: di evitare ogni contatto, ogni comunione con la folla che gremiva di moti e grida il caffè: la quale io

²³ Che può anche richiamare l'intento "sperimentale" dei narratori naturalisti-scienziati alla strenua ricerca della "verità", salvo una divergenza: il predominio qui dell'elemento visivo proprio del pittore.

amava di considerar dall'esteriore [...] ma alla quale io non volevo per alcun modo esser mischiato; e per non perdere la mia supposta imparzialità di giudice estraneo alla causa; e più, perché sentivo tra me e la gente sollazzevole il vuoto di un grande abisso naturale, come se quella appartenesse a una specie animale ben distinta da me. E pensavo questo pensiero di un uomo peregrino: «che vi sarà sempre qualche solitudine sulla terra per coloro che ne son degni». (pp. 142-143)

I campioni testuali fanno emergere meglio di ogni discorso la singolarità di Bernasconi scrittore, da cui sono partita. Spicca il particolare esercizio-studio descrittivo, con quasi immediato scioglimento psicologico-introspeettivo-morale. È la preminenza dello sguardo "tecnico", in senso visivo, ma non solo pittorico, addirittura scultoreo, come notava acutamente nel '26 Pietro Pancrazi, rilevando la «volontà d'incidere», e l'attenzione (di tipo «statico» puntualizzava il critico) appuntata su «forma», «equilibrio», «peso», propria dell'arte scultorea²⁴.

Si verifica con altrettanto rilievo il particolare materiale linguistico, gremito di ricercatezze lessicali (tali che domanderebbero continue perlustrazioni vocabolaristiche, qui purtroppo impossibili). Esse oscillano tra forti recuperi antiquari-eruditi, anche morfologici, o di varianti colte, e innovazioni neologistiche, con deformazioni-alterazioni suffissali o prefissali, e con apertura anche ai dialetti. Non c'è lo spazio per un'analisi, che sarebbe di grande interesse.

La sintassi, come già può vedersi nelle citazioni, è pure elaborata, in interessante intersezione tra antico e moderno: a tratti paludata, sempre molto ritmata, talora modernamente scorciata, si scheggia con frequenza in stile nominale, con usi interpuntivi forti e spesso irregolari, di tensione espressionistica.

Restano da dire alcune cose.

²⁴ Pancrazi ha ripreso poi il suo scritto in *Scrittori d'oggi*, serie I, Bari, Laterza, 1946.

Intanto diversi testi usciti sulla «Riviera Ligure» tra il '14 e il '17, riportati alla luce da Pino Boero nel 1978, domanderebbero non minore attenzione, e sono sostanzialmente affini per tipologia e qualità ai materiali di *Uomini e altri animali* (mancano però i racconti estesi presenti nel libro, e si infittiscono apologhi, bestiari, moralità, disegnando, come fa notare Boero, la direzione del lavoro futuro).

Arguto e argomentante è *L'ombrello rotto*, e acuta la moralità in *Dottore*.

Oppure si pensi a *Ritratto*, racconto malizioso sul fraintendimento grossolano dell'arte pittorica dell'io narrante, tutta giocata come si sa su velature e monocromie. L'io narrante, anche qui pittore, spedisce con cura e addirittura con fervore a un caro amico della giovinezza perso di vista da tempo in regalo di nozze un ritratto che ha appena eseguito dell'amico. Questa è la descrizione della tela che fa l'autore nel testo, con presa a carico personale del racconto (o vogliamo arrischiarci a parlare di *mise en abyme*?): «col vago mistero delle sue grandi ombre avvolgenti, e delle pallide luci accese dall'interno»²⁵. E così è definito – per dirla in breve con le parole di un grande esperto, Luciano Caramel – lo stile di Bernasconi del periodo post-parigino: «una pittura quasi monocroma, bruna, che presentava figure e paesaggi entro il velo avvolgente dello sfumato». Ricevuta la tela, accade però l'incredibile: l'amico, totalmente sprovveduto in fatti artistici, non è in grado di cogliere le particolarità del linguaggio pittorico, anzi ritiene che il ritratto sia così evanescente perché irrimediabilmente guastato da un cattivo imballaggio. Dunque, lo restituisce senza esitazione alcuna al pittore, che è allibito, ma resta signorilmente e orgogliosamente muto. Questo l'incisivo e secco *explicit*:

Io dissi:

– Datemi la mia tela. Ci rivedremo più tardi. Perdonami...
Presi il rotolo sotto il braccio, ed uscii.

²⁵ A p. 30 dell'ed. *Un uomo con la pipa*, cit.

Sulla soglia mi calcai il cappello sugli occhi – e mi cacciai per la via, che era piena di nebbia. (p. 30)

La «nebbia» per via è felice metafora di più cose insieme: l'enigma che governa i comportamenti umani; la confusa scioccaggine dell'amico, ricco ma grezzo e rozzo; le stesse «grandi ombre avvolgenti» della tela affettuosamente dipinta e respinta.

Sempre tra i testi editi sulla «Riviera Ligure», indicherei un vertice della scrittura di Bernasconi in un altro potente e dettagliatissimo disegno anatomico, *Cavallo morto* (ideale *pendant* del «cavallo vecchio» nel pezzo tripartito di *Uomini e altri animali, Una dama, alcune pescatrici...*): il cavallo stramazza per strada, poi ha la testa orrendamente maciullata dal tram cittadino che lo calpesta, e infine è scempiato per scherno dai ragazzi.

Riallacciandomi a quanto scritto sopra per cercare di chiudere il cerchio, accenno in chiusura al rapporto dell'area dei racconti con gli aforismi, editi in piccola parte in vita (dal '15 in avanti), ma poi organizzati con pazienza nell'edificio ambizioso di *Parole alla buona gente*, che Bernasconi non riuscì a portare alle stampe, pur avendo tentato con più editori.

Ricapitolo rapidamente i dati essenziali del testo rispetto a quelli analitici forniti a suo tempo in margine all'edizione da me curata²⁶. L'opera, molto voluminosa, si definisce abbastanza presto nella mente dell'autore anche nell'impianto strutturale tripartito, nonostante poi siano poi incessanti assestamento e limatura. Già nel '28 Bernasconi ne illustra molti dati a Pietro Pancrazi; e nel '33 ne fissa il titolo (il precedente era *Paragrafi*). La speranza è di pubblicare l'opera, grazie a Pancrazi, nelle edizioni di «Pegaso», la rivista fiorentina di

²⁶ Rinvio per ogni dettaglio alla *Nota al testo* e all'*Introduzione* dell'edizione dell'87 (di cui alla nota 4). Il libro come si diceva fu voluto da Dante Isella, che destinò alle raffinate edizioni pistoiesi di Can Bianco l'inedito sino ad allora trascurato di Bernasconi. Ricordo anche con affetto, oltre all'indimenticabile Maestro, l'amabile e finissima Brava Bernasconi Isola, nei tanti pomeriggi di lavoro trascorsi da me sugli autografi del padre nella sua bella casa milanese.

Ugo Ojetti, della cui redazione Pancrazi era responsabile (non andò poi così, perché «Pegaso» passa presto ad altro editore, e l'ipotesi del libro sfuma). Di passo in passo, *Parole alla buona gente* diventa anche per l'autore un'opera «fatalmente postuma»: così scrive a Papini nel '36, e così in effetti sarà. In breve: del testo sono conservate più testimonianze d'autore (almeno alla mia consultazione di anni fa) che si dispongono in chiara sequenza: un autografo, un dattiloscritto con fitta rielaborazione autografa (la base dattiloscritta si deve alla figlia Brava)²⁷, e un dattiloscritto in pulito ricavato (sempre a cura di Brava) dal precedente testo ricco di correzioni. Non mi soffermo oltre sui particolari filologici, ma vado al punto criticamente più interessante: la svolta tra la fase "errante" del nostro autore, segnata dai racconti mobili e graffianti di *Uomini e altri animali*, e la seconda, dal '18, stanziale, di riflessione-concentrazione, nella quiete di Cantù.

Nel periodo di Cantù, mentre il lavoro pittorico continua operosamente, l'attività letteraria di Bernasconi si esprime quasi soltanto negli aforismi, in continuità rispetto alla passione per l'indagine morale, ma anche con un cambiamento di rotta rispetto alle esperienze dei racconti (che per l'edizione mondadoriana del '26 sono comunque negli stessi anni sottoposti a revisione). Bernasconi abbandona gli inquieti racconti giovanili. Si tratta, come si è cercato di mostrare, di racconti ibridi, descrittivi nella inconsueta specie "anatomica", fortemente connessi a elementi autobiografici, iper-soggettivi, nevrastenici e umorali nella stessa composita scrittura, implicati di continuo con la moralità. Ma restavano veri racconti, anche con esiti ed effetti narrativi di notevole interesse. Il Bernasconi post-bellico (reintroduco questa cesura, che credo profondamente significativa) si dedica invece alla messa a punto dei suoi aforismi, spesso graffianti ma anche sprezzanti e alteri, con spiazanti tratti conservatori nel costume, e persino con punte di sgradevole misoginia. Da *Parole*

²⁷ Anche Brava Bernasconi fu dunque assistente esperta del lavoro paterno, come era stata la primogenita Primavera, custode attentissima delle carte (Primavera aveva anche trascritto in un piccolo dossier le lettere editoriali).

alla buona gente infine sono bandite le immagini, alla ricerca di una scrittura spoglia e astratta, geometrica. Così Bernasconi attesta il 1 marzo '34 a Papini:

In quanto alla natura e scarsità delle immagini – qui è proprio la mia natura che è così fatta [...].

Generalmente gli scrittori di pensieri che più mi piacciono son quelli che usano meno di immagini: Pascal che ne fa pochissime, La Rochefoucauld punte, Spinoza “geometrico modo”. Joubert ne fa molte, ma preferisco leggere Euclide²⁸.

Mentre la pittura continua il suo corso, la stagione della maturità comporta il sacrificio della narrazione, forse non intenzionale, forse con segrete ragioni emotive? Del resto, riflettendoci, Bernasconi aveva sempre più esposto l'eccentricità nel movimentato e indocile linguaggio letterario-inventivo che non nel pur finissimo lavoro pittorico.

²⁸ Cfr., *Lettere di Ugo Bernasconi*, cit. pp. 69-70.

Enrico Tiozzo

IL ROMANZO POSTUMO DI GUIDO DA VERONA.
STORIA DELLA MANIPOLAZIONE DI UN INEDITO

La proposta di una ripresa *sine ira et studio* del discorso critico sull'opera di Guido da Verona, avanzata nei primi anni del terzo millennio¹, non ha ottenuto i risultati sperati, fatta eccezione per l'importante convegno di Milano². Ci era sembrato possibile allora – chiuso ormai definitivamente il Novecento e trascorsi 60 anni dalla fine del fascismo – che i tempi fossero finalmente maturi per una rilettura dell'opera daveroniana, senza vedere immancabilmente

¹ Cfr. E. TIOZZO, *Il romanzo blu. Temi, tempi e maestri della narrativa sentimentale italiana del primo Novecento*, 5 voll., Aracne, Roma 2004-2006.

² Cfr. S. MORGANA e G. SERGIO, a cura di, *Guido da Verona e il suo archivio. Interpretazioni e riletture*. Atti delle giornate di studio *Rileggere Guido da Verona attraverso il suo archivio*, Università degli Studi di Milano, Milano, 18-19 novembre 2009, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2011.

chiamati in causa, talora in modo automatico e generico³, i trascorsi fascisti dello scrittore e soprattutto senza dover puntualmente incontrare l'inevitabile squalifica, destinata ai cosiddetti scrittori di consumo, peraltro ideologicamente antifascisti⁴, che avevano attraversato il Ventennio ottenendo uno straordinario successo di pubblico.

A disintegrare del tutto l'opera di Guido da Verona, nella seconda parte del Novecento, avevano contribuito in modo decisivo marxismo e femminismo, il primo attraverso la monografia di Antonio Piromalli⁵, l'unica pubblicata fino ad allora sullo scrittore, il secondo grazie soprattutto ad un poderoso volume di saggi critici sugli scrittori del Ventennio⁶, uscito all'inizio degli anni Novanta. Ma alla schiera degli spietati detrattori di da Verona si erano aggiunti anche studiosi notissimi come Umberto Eco⁷, pur generoso invece nei confronti di Pitigrilli⁸, un altro degli scrittori cancellati dalla storiografia per motivi politici. Il nome di da Verona sopravviveva ancora come esempio poco raccomandabile, se non addirittura spregevole, di lezioso *viveur* dedito ai lunghi viaggi all'estero e alle notti passate ai tavoli da gioco⁹, o ancora peggio di pornografo¹⁰, autore di passaggi scabrosi che avevano suscitato scandalo in tempi ormai lontani¹¹.

³ Cfr. G. BONSAVER, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007.

⁴ Cfr. E. TIOZZO, *Ritratti critici di contemporanei. Guido da Verona*, in «Belfagor», LXIV, 383, 2009, pp. 549-566.

⁵ Cfr. A. PIROMALLI, *Guido da Verona*, Guida, Napoli 1976.

⁶ Cfr. G. DE DONATO e V. GAZZOLA STACCHINI, a cura di, *I best seller del Ventennio, Il regime e il libro di massa*, Editori Riuniti, Roma 1991.

⁷ Cfr. U. ECO, *Il costume di casa*, Bompiani, Milano 1973.

⁸ Cfr. U. ECO, *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano 1978.

⁹ Cfr. C. LINATI, *Il bel Guido e altri ritratti*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1982.

¹⁰ Cfr. P. LORENZONI, *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana*, il Formichiere, Milano 1976.

¹¹ Cfr. L. PIZZINELLI, *Guido degli scandali*, in «Gioia», 13 febbraio 1990.

È sorprendente che, in un'epoca nuova e ricca di trasgressioni ben più grandi di quelle reperibili nell'opera, sostanzialmente assai casta, di da Verona, dovesse essere ancora l'aspetto scandaloso ad attirare l'attenzione sul romanziere. Ma è proprio su questo sfondo che va visto il lavoro su da Verona di Enzo Magrì¹², abile figura di giornalista, scomparso nel 2013, che aveva incontrato un discreto successo di pubblico con un suo precedente libro su Pitigrilli¹³, e che intendeva sfruttare quella vena, per riattualizzare la figura dell'autore di *Mimi Bluette*, puntando però dichiaratamente, nella sua biografia, sugli aspetti scandalistici e pruriginosi in grado di attirare i lettori. Il libro, certamente utilizzabile qua e là come generale fonte di informazioni su da Verona, si limita però a ripetere, non senza qualche occasionale inesattezza formale e contenutistica, come quella presente già nel titolo¹⁴, cose note in precedenza. Le fonti di Magrì sono infatti i romanzi dello stesso da Verona e le recensioni apparse sui quotidiani del tempo, segnatamente il «Corriere della Sera», con l'aggiunta, però inadeguatamente sfruttata, delle preziose carte lasciate dallo scrittore e affidate ai suoi eredi, sulle quali più avanti ci soffermeremo con particolare attenzione perché riguardano strettamente l'argomento di questo articolo.

Guido da Verona l'ebreo fascista rimane così a mezza strada tra un non riuscito tentativo di biografia critica, non sostenuta adeguatamente dalla minuziosa e necessaria attività di ricerca sulla vita dello scrittore (studi, viaggi, rapporti familiari, vita quotidiana, amicizie, relazioni sentimentali, letture, genesi delle opere, ecc.), e un'ampia ma impersonale perlustrazione dei libri di da Verona, dei quali Magrì fa puntuali riassunti seguiti da qualche recensione del tempo. Né mancano sorprendenti interpretazioni, non sostenute

¹² Cfr. E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, Pellegrini Editore, Co-senza 2005.

¹³ Cfr. E. MAGRÌ, *Un italiano vero: Pitigrilli*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.

¹⁴ da Verona va scritto con la d minuscola, come faceva ed esigevo lo stesso scrittore. Inoltre da Verona non può essere caratterizzato, nel titolo di un libro, come fascista.

da riscontri, su episodi molto significativi o centrali, come quella relativa alle circostanze, ancora avvolte nel mistero, della morte dello scrittore, un tema su cui abbiamo avuto occasione di confrontarci garbatamente con lo stesso Magri¹⁵, a cui vanno riconosciute tuttavia, senza riserve, grande cortesia e disponibilità nel dialogo.

¹⁵ E. MAGRI, lettera all'autore, 19 marzo 2003: « [...] il certificato di morte di Guido, che mi ero procurato, non riporta le cause del decesso. Mi hanno spiegato che non sono citate da nessun attestato comunale. La causa è denunciata dal medico che stila il certificato di morte ufficiale. La notizia del suicidio, e d'un suicidio per un colpo di pistola, non mi sembra possibile alla luce della mia ricerca. Tra i documenti che ho trovato (e che non so se le ho già inviato), c'è una specie di testamento sottoscritto da Guido il 2 aprile, due giorni prima della sua morte. È un atto particolare: si tratta d'una bozza di testamento stilata su due pagine di carta protocollo. In quei fogli, il notaio Giuliani, alla presenza della madre di Guido, Elvira Terni, della sorella Selene Fochessati in Bonelli e della convivente, Hélène Bonlavinzeff, butta giù una brutta copia con le ultime volontà dello scrittore. Da Verona dev'essere più di là che di qua tanto è vero che il notaio, temendo un ulteriore aggravamento delle condizioni di salute del malato, gli fa intanto firmare quella bozza di ultime volontà in margine al foglio in attesa dell'adempimento delle formalità necessarie a rendere efficace il documento. I timori del professionista si rivelano concreti perché Da Verona si dev'essere aggravato il giorno 3 e si spegne il 4 aprile. La mia ricostruzione, che mi sembra alquanto aderente alla realtà, è questa: ammalato da tempo (Guido ne parla in una lettera) egli si aggrava agli inizi di aprile del 1939. Per dare legittimità all'eredità, la mamma, la sorella e la convivente chiamano il notaio che alla presenza del medico curante Cecconi, prepara una bozza di ultime volontà del malato in cui è definita la destinazione dei beni. Poiché il professionista si rende conto della gravità del testatore, egli, per premunirsi, gli fa apporre una firma al margine del foglio (sotto la dichiarazione: "queste sono le mie ultime volontà") sperando di sottoporgli l'indomani il documento in bella copia. Ma Guido si aggrava (forse il 3), perde conoscenza e muore il 4. Certo [...] tutto è possibile. È possibile che mentre il notaio redige la bella copia del testamento lui si spari. Tuttavia, questa versione mi sembra inverosimile. La grafia sulla bozza del testamento è tremolante, incerta, tipica di chi non ha forze. Se ci fosse stato un colpo di pistola, ne sarebbe rimasta l'eco in famiglia (la signora Selene, la nipote, non ne sentì mai parlare) e nel mondo della narrativa e della politica ne avrebbero scritto più tardi (il fascismo vietava la pubblicazione delle notizie dei suicidi), i suoi amici e i suoi nemici; i fascisti e gli antifascisti. Montanelli e Vergani (soprattutto Vergani che lo conobbe bene

Non deve sorprendere l'ampio spazio, che abbiamo dedicato qui al sistema di lavoro di Magrì, perché il giornalista svolse certamente un ruolo di primo piano nella gestione del manoscritto daveroniano di *Patire fino alla sete*, il romanzo postumo la cui manipolazione è argomento di questo articolo. Dopo la morte di Guido da Verona i suoi eredi: la convivente Hélène Bonlavinzeff in Smeieff; la madre

e ne ha scritto più volte) non fanno cenno del suicidio. Dunque mi pare sensato escluderlo». Il ragionamento di Magrì appare convincente. Tuttavia alcuni punti non sono chiari, a cominciare da quello della grafia tremolante della bozza di testamento (che effettivamente fa rabbrivire) , che però è di mano del notaio e non di da Verona, secondo quanto ha ricostruito lo stesso Magrì. La firma di da Verona, se pur non fermissima, è comunque notevolmente più ferma e nitida degli scarabocchi tremolanti con le ultime volontà vergati dal notaio. Quanto al fatto che il notaio dovesse fare una bella copia del testamento e la considerazione che da Verona non si sarebbe suicidato senza attendere il giorno dopo per vederla e firmarla, dobbiamo considerare che, se da Verona veramente si suicidò, quello fu il gesto di un uomo straziato dal male, con gravi difficoltà respiratorie (lo ha testimoniato nel 1953 Enrico Dall'Oglio nella prefazione a *Musiche del sogno errante*), rantolante e disperato. In simili condizioni se si ha a portata di mano una pistola (e da Verona – come ha scritto infinite volte – ne aveva molto spesso una con sé), non si sta a riflettere sulla firma del testamento, ma si decide di farla finita per non soffrire più. Infine, il fatto che del suicidio non si parlasse in famiglia, è comprensibile (anche se il suicidio ebbe realmente luogo) dal momento che non si tratta di un avvenimento piacevole da ricordare o da discutere. Che non ne abbiano parlato e scritto poi gli altri (colleghi, amici, nemici, ecc.) testimoni di quel periodo, è forse vero, ma allora non si capisce perché ad un certo punto (a partire dagli anni Quaranta-Cinquanta) ne parlino, e con molta convinzione, tutti quelli che si sono occupati di da Verona a livello giornalistico, critico e storiografico. Solo negli anni Ottanta-Novanta ha cominciato a diffondersi la voce (non suffragata da prove certe) che lo scrittore fosse morto di un male incurabile e non si fosse suicidato. La risposta, mancando i presupposti per una riesumazione della salma, sta secondo noi, nell'appurare se da Verona fosse solo o in compagnia al momento della sua morte. Se veramente morì per il suo male, bisogna ritenere che – gravissimo com'era – non lo avessero lasciato da solo e che quindi vi fosse una persona al suo capezzale quando si spense. Chi era questa persona? La madre, la sorella, il fratello, un amico, un domestico? Se invece da Verona era solo ed era in preda alle sofferenze di cui abbiamo parlato, nulla impedisce di pensare che abbia deciso, forse improvvisamente, di suicidarsi. Spettava al biografo Magrì appurarlo.

Teresa Terni, vedova Pio Verona e vedova Ferruccio Fochessati; il fratello Piero Verona; la sorellastra, Selene Fochessati in Bonelli, figlia del secondo matrimonio della madre di Guido, alla presenza di un notaio che verbalizzò le loro disposizioni a Milano¹⁶, si spartirono ciò che restava del patrimonio, un tempo imponente, di da Verona. I manoscritti di Guido, consegnati dalla Bonlavinzeff ai famigliari dello scrittore e rimasti sempre in loro custodia, dopo vari passaggi e un'asta interna, giunsero infine alla nipote di da Verona, la signora Selene Bonelli coniugata Gallone, che ne rimase proprietaria fino al suo atto di donazione all'Università di Milano nel 2009, a settant'anni dalla morte dello scrittore.

Tuttavia i manoscritti e le altre carte di da Verona, giunti alla nipote dello scrittore, non rimasero sempre fermi presso di lei nel corso degli anni, ma passarono in mani diverse e furono lasciati generosamente in lettura per lunghi periodi a quegli studiosi di da Verona che godevano della fiducia della Bonelli Gallone, la quale tuttavia nel 1983 conservava ancora il materiale in casa sua¹⁷. Si trattò segnatamente di Antonio Piromalli e di Enzo Magrì, ma è difficile stabilire con certezza quanti e quali altri abbiano potuto visionare quelle carte e chi di loro abbia avuto copia del manoscritto dell'unico romanzo inedito di da Verona, *Patire fino alla sete*. Fra questi lettori figurava certamente Renato Minore¹⁸, stimato critico

¹⁶ Cfr. Università degli Studi di Milano. Apice – Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale, Fondo: Guido da Verona, Serie: 6. Note biografiche, Unità Archivistica: 19. Scritture sul passaggio ereditario dei beni di Guido da Verona, Data: 1° ottobre 1941, Docc. 1, Busta: 18.

¹⁷ B. RIGHETTI, *Tagliatelle per Da Verona*, «Rivivere». Ottobre 1983: «Percorriamo il salotto, bello come una galleria d'arte [...]. È lì che ora occorre dirigersi, lì mi aspetta la tavola dei manoscritti. In quella stanza pochi mobili [...] come cornice per le cartelle, i blocchi di fogli legati alla meglio, gli scatoloni che riposano [...] Guido è lì, nei vecchi fogli dai margini strappati, tra le pieghe dei plichi [...].»

¹⁸ R. MINORE, *Scandaloso dandy*, «Il Messaggero», 28 agosto 1990: «[...] un suo romanzo inedito che ci è capitato di leggere, grazie ad Antonio Piromalli [...] si chiama *Patire fino alla sete* ed è la storia (molto autobiografica) di uno scrittore di successo che incontra un'ammiratrice disposta a tutto, ma che rinuncia con-

letterario di un grande quotidiano romano, a cui con ogni probabilità Piromalli si era rivolto nella speranza che Minore si facesse tramite per la pubblicazione del libro presso un prestigioso editore. Il proposito di far pubblicare l'inedito, i cui diritti appartenevano alla signora Bonelli Gallone, partiva certamente dalla stessa signora, come del resto ella ci confermò quando, nel 2003, stabilimmo un contatto personale con lei in vista di un vasto lavoro critico sull'intera produzione narrativa dello scrittore¹⁹. La sua fiducia nell'azione svolta a favore di da Verona da parte di Piromalli²⁰, che si era spento lo stesso anno, era rimasta intatta e la signora si dimostrò sorpresa quando le facemmo osservare che il critico, nella sua monografia, era stato a tal punto feroce nei confronti della produzione daveroniana da farla considerare spazzatura. Dando per scontato che la signora avesse veramente letto il saggio in questione, si potrebbe forse ipotizzare che l'ideologia di sinistra, a cui apparteneva anche la Bonelli Gallone, avesse prevalso sul desiderio di rilancio, se non addirittura di rivalutazione, che pure l'animava a favore del prozio. Il suo lusinghiero giudizio sulla stroncatura di Piromalli, contenuto in un'intervista del 1983 con Brunella Righetti, rimane comunque poco comprensibile.

sapevolmente a quell'offerta d'amore. [...] Leggendo *Patire fino alla sete* non si soddisfa soltanto una legittima curiosità "archeologica" su un certo gusto, ormai del tutto passato. In molte pagine si fanno anche i conti con quella "felicità senza ragione" che è un po' il piccolo, grande segreto di Guido da Verona. Ma lo capirà mai qualche editore? Ah saperlo, saperlo...».

¹⁹ Cfr. E. TIOZZO, *Guido da Verona romanziere. Il contesto politico-letterario, i temi, il destino*, Aracne, Roma 2009.

²⁰ B. RIGHETTI, *Tagliatelle per Da Verona*, cit.: «Quando ho visto uscire il "Guido Da Verona" di Antonio Piromalli, finalmente dopo tanto tempo un libro interamente dedicato a Guido – interviene Selene – sono stata grata all'autore per aver tolto dal buio la sua figura e averla ricondotta alla sua vera sostanza, senza più parzialità di giudizi. Io avevo sempre creduto nella possibilità di un recupero di Guido se non per le sue trame, che nel tempo si sarebbero fatalmente consumate, certo per i suoi rapporti con il momento storico-culturale in cui viveva».

Nel 2003 le carte daveroniane erano già saldamente in mano di Enzo Magrì, residente anch'egli a Milano come la signora Bonelli Gallone che comunicò al giornalista il nostro desiderio di prenderne visione. Altrimenti Magrì, a quanto ci risulta, non avrebbe acconsentito, come a suo tempo aveva fatto Piromalli respingendo la nostra richiesta. La diffidente chiusura a terzi riguardava soprattutto il manoscritto dell'inedito *Patire fino alla sete*, i cui diritti d'autore erano ancora di proprietà della Bonelli Gallone. I motivi per cui Magrì tratteneva il materiale presso di sé erano sia il servirsene per la biografia che abbiamo citato, sia il farne un inventario di tipo archivistico, suddiviso per argomenti e buste. L'intervento di Magrì e le manipolazioni di Piromalli e di altri prima di lui sono stati messi in evidenza dallo stesso Centro Apice nella sua storia archivistica del materiale donatogli dalla Bonelli Gallone²¹. Per quanto riguarda il manoscritto di *Patire fino alla sete*, riteniamo che le manipolazioni siano alquanto evidenti e che il loro scopo non possa essere stato altro che quello di ritoccare il testo, peraltro non a caso rimasto nel cassetto dello scrittore e lasciato da lui nella sola brutta copia, allo scopo di migliorarlo o comunque di emendarlo dai passaggi ritenuti scadenti e soprattutto troppo arditi. Un simile proposito non poteva venire da altri che da chi, dopo la morte dello scrittore, era divenuto proprietario del manoscritto e dei diritti d'autore ed aveva l'intenzione di pubblicarlo, a cominciare dalla madre e dalla sorellastra di da Verona giacché il fratello, Piero Verona, morì poche settimane dopo Guido. Sembra assai credibile, date le non più floridissime condizioni economiche delle due famigliari di da Verona negli anni

²¹ *Fondo Guido da Verona. Storia archivistica*, www.apice.unimi.it (url consultato il 25/01/2021): «[...] Un riordino fu compiuto negli anni 2000 da Enzo Magrì [...]. L'archivio fu oggetto di studi anche da parte del prof. Piromalli; alcuni dei suoi appunti si riscontrano in camicie di contenimento o in biglietti tra le carte. La "manipolazione" delle stesse carte da parte di persone diverse si riscontra in un concreto esempio: un fascicolo di poesie raccolto da Piromalli per una possibile pubblicazione, già trascritte e presenti quindi in dattiloscritto, contiene solo in parte gli originali delle poesie destinate alla pubblicazione; altri originali sono conservati in un altro fascicolo distante diverse unità da quello sopra indicato».

Quaranta, dopo le morti di Guido e Piero, che i tentativi per una pubblicazione e il conseguente lavoro di manipolazione del testo di *Patire fino alla sete*, commissionato a un ignoto, siano partiti proprio dalla madre o dalla sorella dello scrittore.

L'ultima erede, la signora Bonelli Gallone, non nascondeva del resto di volere anche lei che il libro venisse pubblicato ed era attenta alla questione dei diritti d'autore, come risultò anche dalle nostre conversazioni. Certamente, attraverso Piromalli, Magrì ed altri, il libro, negli anni, era stato proposto a vari editori, i quali avevano deciso di non pubblicarlo, ma la questione stava chiudendosi nel 2003, mentre si avvicinava la scadenza del 2009 quando, a settant'anni dalla morte di da Verona, il *copyright* avrebbe cessato di valere. In realtà le possibilità che un inedito di da Verona nel 2000 potesse essere fonte di un notevole guadagno erano da considerarsi minime, né crediamo che l'erede dello scrittore perseguisse fini di lucro, anche perché era benestante. È più credibile invece che ella pensasse ad un modo di ospitare degnamente il materiale lasciato dallo scrittore e che il ricavato proveniente dalla pubblicazione dell'inedito potesse servire a questo scopo. In alternativa è possibile invece che ella pensasse ad una donazione ad *Amnesty International*, dove svolgeva un'intensa attività. In ogni caso venne infine raggiunto un accordo con l'editore cosentino Pellegrini, che intendeva, forse alquanto velleitariamente, ripubblicare tutti i romanzi di da Verona inaugurando con l'inedito una nuova collana. *Patire fino alla sete* uscì infatti con la casa editrice Pellegrini a settembre del 2004 e conteneva un'eloquente dichiarazione di intenti sul secondo risvolto di copertina²².

²² G. DA VERONA, *Patire fino alla sete*, Cosenza 2004, secondo risvolto di copertina: «La pubblicazione di *Patire fino alla sete*, primo volume della collana "Modelli di Narrativa di Consumo", si colloca all'interno di un progetto di rivisitazione della narrativa di da Verona, nella convinzione della necessità di rendere disponibili testi gratificati ai loro tempi da straordinario successo di vendite (o, come nel caso di questo inedito, esclusi dal mercato per vari motivi) [...]. Alcuni titoli di prossima pubblicazione: *L'amore che torna* (1908); *Colei che non si deve*

La coraggiosa iniziativa editoriale di Pellegrini non era però di facile attuazione e le difficoltà si evidenziarono già nella pubblicazione del primo volume della serie, *Patire fino alla sete*, per il quale l'editore scelse una singolare copertina amaranto con una decorazione assai *retro*, quasi a sottolineare, ma in tal caso autolesivamente per le potenziali vendite, il carattere antiquato del libro. Il volume conteneva in compenso un'ampia introduzione e una nota al testo di Tommaso Scappaticci, vale a dire un notevole apparato filologico che dimostrava la serietà del progetto e il valore assegnato alla pubblicazione dell'inedito daveroniano. Purtroppo questi due testi di accompagnamento si basavano sull'assunto, del tutto privo di riscontri, che il libro fosse stato scritto negli ultimi anni di vita di da Verona e che l'autore avesse cercato di pubblicarlo incontrando le resistenze di una non meglio specificata editrice, una misteriosa signora che per motivi di moralismo gli avrebbe imposto tagli e manipolazioni del testo, che da Verona avrebbe accettato contro voglia annotando le sue riserve sul retro delle pagine del manoscritto²³. Si

amare (1910); *Mimi Bluette fiore del mio giardino* (1917); *Sciogli la treccia, Maria Maddalena* (1920); *Lettera d'amore alle sartine d'Italia* (1924)». In realtà Pellegrini avrebbe poi pubblicato soltanto *Mimi Bluette fiore del mio giardino* nel 2007, oltre alla biografia scritta da Magri, il che prova inequivocabilmente come l'iniziativa fosse fallita.

²³ T. SCAPPATICCI, *Nota al testo* in G. DA VERONA, *Patire fino alla sete*, cit., pp. 29-33: «Il manoscritto presenta varie correzioni di pugno dell'autore. In genere si tratta di varianti di stile, che riguardano una singola parola o brevi espressioni, a conferma della scrittura rapida e sicura di da Verona. Solo in qualche caso vi sono interventi più ampi, che eliminano una parte della pagina, mentre negli ultimi 20 fogli non figura quasi nessuna correzione. Varianti e annotazioni sono collocate sul retro dei fogli, ma senza cancellare la parte corrispondente del testo, che viene delimitata da parentesi o da segni di colore rosso. Sono interventi imposti dalle osservazioni fatte dall'editore, quando Da Verona tentò di pubblicare il romanzo. E le varianti sono spesso accompagnate da annotazioni polemiche, in cui l'autore difende le sue scelte e sottolinea l'inopportunità delle correzioni, anche se finisce per accettare i suggerimenti e per eliminare (o ritoccare) le scene e le espressioni messe sotto accusa. Nella presente edizione si è adottato il criterio di non inserire queste varianti, in considerazione del fatto che esse non corrispondono alla volontà

tratta di interpretazioni molto fantasiose, delle quali è difficile capire il motivo, originate in ogni caso da un'errata datazione dell'opera²⁴, curiosamente fissata al 1932-1933 da Enzo Magrì senza alcun serio elemento di prova. Va detto anche che le singolari considerazioni di Scappaticci, che abbiamo riportato in nota, sullo scambio di opinioni tra da Verona e la sua ignota e immaginata editrice, occupano un intero capitolo nel libro di Magrì, che fantasticando senza riscontri, come sua abitudine, si spinge addirittura a indicare nell'editrice Ottavia Vitagliano la misteriosa interlocutrice di da Verona²⁵. Fra gli altri elementi discordanti va rilevato come da Verona non avrebbe mai sottoposto al giudizio critico di un editore, e tanto meno di un nuovo editore, un suo testo ancora in pieno corso d'opera, zeppo di cancellature e correzioni che, qua e là, lo rendono quasi illeggibile. Va tenuto comunque conto del fatto che Magrì era un giornalista dai molti interessi e non certo un esperto di letteratura né dell'opera daveroniana.

In realtà tra la fine del 1932 e gli inizi del 1933, da Verona aveva definitivamente chiuso il suo rapporto con la narrativa ed era impegnato a scrivere un ampio lavoro saggistico, di tutt'altro contenuto²⁶, che sarebbe anche rimasto il suo ultimo libro. Inoltre lo

dell'autore, ma rivelano l'angusta ottica moralistica che ispirò la richiesta delle correzioni. [...] Altrove si dice di eliminare le parti delimitate da parentesi, senza aggiungere altre osservazioni se non l'accenno a una "possibilità" dell'operazione che fa supporre il non totale consenso dell'autore [...] In alcuni casi Da Verona sembra invitare a riconsiderare l'opportunità della correzione richiestagli e propone una variante, da inserire solo nel caso fosse stata ritenuta davvero "necessaria" [...]. Vi è, infine, un gruppo di varianti accompagnate da irritate considerazioni dell'autore, che, prima di piegarsi alla richiesta, sostiene la necessità estetica delle scene di cui si chiede l'eliminazione e denuncia l'imposizione di un criterio correttorio non ispirato a ragioni artistiche».

²⁴ E. MAGRÌ, *Guido da Verona l'ebreo fascista*, cit., p.290: «[...] tra la fine del 1932 e gli inizi del 1933, trecentotrentasette pagine d'un romanzo [...]. L'opera s'intitola *Patire fino alla sete*».

²⁵ Ivi, pp. 293-301.

²⁶ Cfr. G. DA VERONA, *Il trattato delle possibilità impossibili con l'arte di vincere al giuoco*, 2 voll., Arti Grafiche Magnani, Milano 1934

scrittore aveva già da tempo un suo editore di fiducia per la narrativa, Enrico Dall'Oglio, che era anche il suo miglior amico, e infatti con la sua casa editrice aveva pubblicato nel 1932 la sua ultima opera narrativa²⁷. Non si capisce quindi assolutamente per quale motivo da Verona per il suo romanzo si sarebbe dovuto rivolgere ad un altro editore, tradendo l'amico, che gli rimase vicino anche sul letto di morte²⁸, e si sarebbe dovuto sottoporre inoltre a sgraditi tagli e censure che lo avrebbero irritato. Un'analisi del manoscritto dave-roniano, che abbiamo condotto sulla copia conservata nel fondo da Verona al centro Apice²⁹, rivela infatti, senza possibilità di dubbio, che la grafia della persona, che commenta tagli e modifiche al testo sul retro delle pagine, con proteste e riserve attribuite da Magrì e Scappaticci allo stesso Guido da Verona, è molto diversa da quella, particolare ed inconfondibile, dello scrittore, che ha vergato invece di suo pugno tutte le pagine del romanzo. È ragionevole perciò ritenere che le annotazioni indispettite, apposte sul retro, siano della persona, ancora misteriosa, a cui il romanzo fu affidato, affinché lo emendasse, da una componente della famiglia da Verona, sola detentrica dei diritti d'autore del romanzo, unica proprietaria del manoscritto e ben intenzionata a farlo pubblicare.

Che questa committente, in cui si potrebbe forse identificare Selene Fochessati, la sorellastra dello scrittore, avesse richiesto l'eliminazione dei passaggi ritenuti troppo arditi ben si accorda alle preoccupazioni di natura morale, divenute innegabili a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta in Italia con l'avvento al potere della democrazia cristiana. Circolava inoltre ancora insistentemente nel dopoguerra la voce, nata già nel 1910 con la pubblicazione di *Colei che non si deve amare*, che quel libro si riferisse ad una relazione incestuosa tra lo scrittore e la sorellastra Selene. Le pre-

²⁷ Cfr. GUIDO DA VERONA, *La canzone di ieri e di domani*, Corbaccio, Milano 1932.

²⁸ Cfr. E. TIOZZO, *Guido da Verona romanziere*, cit., pp. 773-774.

²⁹ Università degli Studi di Milano, Apice, cit., *Patire fino alla sete*, Numero: 81, Data: s.d., Contenuto: Manoscritto completo, Busta: 11.

occupazioni familiari erano quindi giustificate. Anche la signora Bonelli Gallone, ancora nel 2003, ci espresse personalmente le sue perplessità di natura morale nei confronti delle opere dello scrittore suo parente, di cui specificò che la famiglia, nella sua adolescenza, le aveva fermanente proibito la lettura. In conclusione *Patire fino alla sete*, non a caso lasciato inedito da Guido da Verona e da lui significativamente mai messo in bella copia, fitto di correzioni e di ripensamenti con i tradizionali segni usati dallo scrittore nei suoi testi in corso d'opera, venne giudicato insufficiente dallo stesso da Verona, che per questo non lo pubblicò e lo lasciò nel suo cassetto. Si tratta infatti di un testo alquanto mediocre sia per il tema che per lo stile, rimasto ancora in uno stadio di elaborazione in attesa di una limatura che non venne mai effettuata.

Giuseppe Bonifacino

MADRI NOVECENTESCHE.
TRA PIRANDELLO E BONTEMPELLI:
PRIMI APPUNTI PER UN PERCORSO TEMATICO

1. In una delle sue prose più ricche di tensione metaforica e visionaria¹, nel 1952 Vittorio Bodini affidava alla perentoria concentrazione concettuale dell'aforisma una sua "meridiana" geometrizzazione paesaggistica² – nel riflesso ontologizzante³ di un «angoscioso sentimento del nulla»⁴ – di un tema pervasivo della modernità

¹ V. BODINI, *Pitagora è uno delle nostre parti*, in ID., *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A. L. Giannone, Besa, Nardò 2003, pp. 115-121.

² Ivi, p. 119: «il paesaggio [...] è tempo fatto affiorare dalla astoricità del cielo». Corsivi miei.

³ In proposito, tra le molteplici esposizioni di tale peculiare istanza della poetica bodiniana, cfr., emblematicamente, V. BODINI, *Poesia triste alla poesia*, in ID., *Poesie (1939-1970)*, Milano, Mondadori 1970 (rist. fotomeccanica Galatina, Congedo 1980), p. 101: «Poesia, struggenti inchieste / sulla verità dell'essere».

⁴ Come, autorevolmente, rileva A. L. GIANNONE, *Introduzione* a V. BODINI, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, cit., p. 15.

letteraria, quello della temporalità quale forma di costruzione del senso, invenzione del significato della condizione umana: «Il tempo è l'unica cosa che gli uomini abbiano veramente creato»⁵.

Nell'oltranza enunciativa di quel pregnante presupposto del suo affilato gnoseologismo lirico, Bodini, lì come altrove⁶, metteva in luce una questione di rilievo capitale tanto per la coscienza epistemologica novecentesca quanto per le sue rifrazioni nel dominio della letteratura modernista. E infatti della costitutiva duplicità antinomica del tempo, oggettiva e soggettiva, che in questa si tematizza, sottolineava la dissimmetrica primazia della seconda nell'ambito dell'operare umano, la sua forza dinamica, che nel lavoro della parola letteraria poteva trovare i suoi elettivi processi di sedimentazione e decantazione. Ora, aver richiamato qui, per il tramite del folgorante paradosso bodiniano, tali assunti e condizioni di fin troppo nota evidenza, può valere a focalizzare una volta di più la centralità problematica eminentemente novecentesca della dimensione temporale della quale – nella sua rastremata soggettività, conflittuale e decostruttiva, carceraria o entropica⁷ – l'intera opera pirandelliana, come, in altra e alterna direzione, e con differenti e tuttavia in parte sintoniche inflessioni, segmenti e fasi prevalenti di quella bontempeliana, in varia modalità costantemente recano testimonianza, talora concentrando nella tipologia del personaggio materno i tratti e le movenze narrative o drammaturgiche di una temporalità allegorica

⁵ V. BODINI, *Pitagora è uno delle nostre parti*, cit., p. 118.

⁶ Al riguardo, si rinvia ai molteplici, fondanti studi dedicati a Bodini da A. L. GIANNONE, nel segno di una "lunga fedeltà" esegetica, dal pionieristico e ancora illuminante *Bodini prima della «Luna»*, Milella, Lecce 1982, ai densi saggi bodiniani compresi nel recente *Ricognizioni novecentesche. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2020.

⁷ Sulla questione, entro il vastissimo continente della critica pirandelliana, restano irrinunciabili le riflessioni dispiegate da G. MAZZACURATI nel suo *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987, spec. pp.185-239. Ma si vedano pure le lucide e concentrate osservazioni di G. PATRIZI, *Acronie pirandelliane*, in *Id.*, *Prose contro il romanzo. Antromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Liguori, Napoli 1996, pp. 51-78.

demandata alla tessitura di una riflessione metapoetica. Si tratta di stazioni e figure di un parallelismo tematico non omogeneo né simmetrico ma solo obliquamente speculare, tra contrastive analogie e dissonanze, cui si potrà qui solo per brevi campionature accennare, nel segno di una minima propedeusi all'avvio di un itinerario ermeneutico entro le funzioni semantiche della temporalità in alcuni passaggi sintomatici della ideazione letteraria nei nostri anni Venti.

In quanto forma che non poteva più, nella *coupure* epistemica della crisi primonovecentesca, essere pensata e agita come il luogo, il tramite della composizione entro i dispositivi della *mimesis* di elementi esperienziali e di tessiture diegetiche in ultima istanza semanticamente congruenti, la rfigurazione modernista della temporalità letteraria – alla luce e al di là di ogni suggestione riveniente dal dibattito filosofico coevo – si attestava come l'asse lungo il quale l'Anima poteva, nel Moderno, oggettivare il cammino accidentato del suo incontro ostativo con le Forme, cioè come il terreno di coltura – la mappa sconfinata e sempre *in fieri* – di una problematica ricerca del significato, ovvero come lo spazio cartografico – il plesso figurale – della sua perpetua messa in questione, e della sua rivendicazione incolmata e inesausta. Vettore di fondanti accezioni tematiche nell'orizzonte letterario primonovecentesco, tra paradigma mitico-folklorico e ribellismo emancipativo di matrice ibseniana, il personaggio della Madre, in quanto icona dell'inizio, simbolo di una temporalità genetica e progressiva, sineddoche dell'atto vitale e, insieme, suo inconcusso fondamento, era necessariamente vocato ad opporre il proprio sé alla lacerazione del tempo, alla sua rovina – e in questo a tematizzare, testimoniandone per così dire *via negationis*, la destituzione nichilistica della temporalità classica, e del suo dominio, già custode del senso e della forma, e storicamente ormai incrinato o perento. Origine e racconto, principio temporale e negazione della cattiva infinità del tempo, nella sua bifocale valenza metaforica (tanto di forma della Vita, quanto di vita in sé adempiuta ed intrascesa della Forma), in Pirandello il personaggio-emblema della Madre poteva assurgere a garante di un tempo mai diviso o artificio, contrapposto al presente e inattuabile; un tempo astratto,

meramente estetico, come quello, disperatamente autentico e vano, dei Sei personaggi⁸: nel quale però non vigesse più l'antinomia inconciliabile tra una vita tutta *della e nella* mente e la sua spasmodica istanza di svolgersi nel tempo fatto spazio della rappresentazione, che di essi decomponeva l'astratta temporalità e logorava la condizione di realtà create – compiute e pure sempre inesaurite – dalla sovrana ma dentro sé irretita *poiesis* dell'Autore. Nella sua intrinsechezza all'atto creativo⁹, all'icona estetica della Madre l'organicità di un tempo non inciso dalla scissione irricomponibile tra il divenire e le forme, la sua ancora incorrotta scaturigine, sembrava pertenerne per statuto. In essa, nella sua opposizione alla fertile o rapinosa diversità dell'accadere, resisteva una rivendicazione, un'ottativa difesa, dell'*autentico*, che poteva rinnovarne la richiesta e il linguaggio: e però insieme, proprio in questo, nel suo costitutivo conflitto con il tempo (quali che ne fossero – tra Pirandello e Bontempelli – le occasioni e le modalità di svolgimento affabulativo, le assonanti, o inverse, stazioni diegetiche o performative) se ne disvelava la tragica impossibilità, la condanna a durare, in Pirandello, soltanto nella

⁸ In proposito, è stato opportunamente connesso il «conflitto tra due diversi regimi di rappresentazione e di temporalità» che innerva lo statuto metateatrale del dramma con il «cambiamento di paradigma» connotativo della modernità letteraria: cfr. L. SOMIGLI, *Il teatro*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, p. 105.

⁹ In merito, a testimonianza della proverbiale omologia organicistica istituita da Pirandello tra la spontaneità autogenetica della creazione artistica e la libera genesi naturale della vita, può valere, tra i numerosi esempi possibili, un «frammento autentico della Prefazione ai *Sei personaggi*» riportato da A. R. PUPINO nel suo ampio studio analitico *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno editrice, Roma 2013, p. 171: «Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna [...] desiderare di diventar madre; [...]. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per diventare anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana».

contraddizione che lo dissipa, o, in Bontempelli, nella sublimazione fantastica che lo compensa e rimuove.

2. La vocazione in radice scompositiva (umoristica) della poetica pirandelliana¹⁰ anche nella ambigua e controversa stagione dei “miti”, riaffiorandovi per intermittenze come da un persistente fiume carsico, e dispiegandosi nel metateatrale simbolismo allegorico dei *Giganti della montagna*¹¹, avrebbe continuato a interrogare e ad esporre la contraddizione inconciliata che ne sottendeva i percorsi: quella tra Vita e Forma, tra l'accadere e il suo significato, tra l'anelito modernisticamente inadempibile all'assoluto della verità e la sua necessaria – e necessariamente relativistica – rappresentazione. Nella duplice e internamente autocontrastiva tensione della sua poetica, fecondamente sospesa tra il discrimine conoscitivo della contraddizione e il movimento spontaneo della creazione, entrambi necessari a garantire l'autenticità dell'atto autoriale, l'*ontologico*, pur permanendo scisso dall'*estetico*, era da questo ottativamente indiviso nell'ipostasi organicistica (*auctores* Goethe e Séailles)¹² di un'Arte della quale – esaltando «il ruolo della fantasia come quello di un grembo materno» dove ne vengono concepite e allevate «le creature ideali»¹³ – nelle sue Madri Pirandello sembrava fissare, per cifratura allegorica, gli emblemi figurali. Ché tali, di fatto, alcune si attestavano, affrancandosi per estremizzata sublimazione dall'ambivalente polarità del *femminile* pirandelliano¹⁴: da quella, piangente

¹⁰ Ne ripercorre con lucida finezza il tracciato dinamico inscritto nella narrativa S. COSTA nella sua autorevole *Introduzione* a L. PIRANDELLO, *Opere*, a cura di S. Costa, I, Istituto della Enciclopedia Italiana-Ricciardi, Roma-Milano-Napoli 2015.

¹¹ In cui «il momento della contraddizione è drammaticamente presente», ha rimarcato R. LUPERINI, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 160.

¹² Ne illustra e discute diffusamente le produttive ancorché contraddittorie implicazioni A. R. PUPINO, *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, cit.

¹³ M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Ed. Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 146.

¹⁴ «[...] in Pirandello la donna rappresenta sempre il doppio tra vita e forma (madre-prostituta, moglie-donnaccia, “donna perduta-santa”), la costrizione eser-

e racchiusa in un grido, dei Sei personaggi, tutta soltanto natura¹⁵, e perciò non bisognosa, come gli altri cinque, di entrare nel tempo scenico (di essere rappresentata per esistere), e dunque immune, nella sua perpetuità naturale, dalla scissione della temporalità¹⁶, alla Spera dell'utopia vitalistico-anarchica della *Nuova colonia* (dove, in una inversione in regressiva *coniunctio* mitica del canone hegeliano, lo spirito etico immediato e naturale, la famiglia, e la sua antitesi organica, la società civile¹⁷, si raccolgono in una fissità strenua e pugnace entro la unità regressiva dell'abbraccio materno, negando ogni dialettica e ogni sintesi), facendo centro nella maternità tragicamente luttuosa di

citata dal gioco delle menzogne sociali sulla radicalità positiva, anche se anarchica, della natura e del corpo (che, nell'immaginario pirandelliano, si identifica con la maternità e la sessualità quali ambivalenti oggetti del desiderio): M. ARIANI, *Luigi Pirandello*, in M. ARIANI, G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Carocci, Roma 2001, p. 77.

¹⁵ «[la Madre] vive in una continuità di sentimento che non ha mai soluzione, e perciò non può acquistare coscienza della sua vita, che è quanto dire del suo esser personaggio. [...] È, insomma, natura. Una natura fissata in una figura di madre. [...] in lei si riflette la fissità della sua vita in una forma, che, in altro modo, tormenta il Padre e la Figliastro. Questi, spirito; ella, natura»: L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore, Prefazione*, in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore – Enrico IV*, a cura di R. Alonge, Mondadori, Milano 1993, pp. 10-12.

¹⁶ «Il conflitto immanente tra il movimento vitale e la forma è condizione inesorabile non solo dell'ordine spirituale, ma anche di quello naturale. La vita che s'è fissata, per essere, nella nostra forma corporale, a poco a poco uccide la sua forma. Il pianto di questa natura fissata è l'irreparabile, continuo invecchiare del nostro corpo. Il pianto della Madre è allo stesso modo passivo e perpetuo. [...] E, di più, la Madre dichiara anche il particolare valore della forma artistica: forma che non comprende e non uccide la sua vita, e che la vita non consuma»: ivi, pp. 12-13. Corsivo mio. Della *Prefazione* ai *Sei personaggi* analizza in profondità delicati moventi genetici e sottili dinamiche riflessive un recente, assai fine contributo di P. GUARAGNELLA, *Grovigli d'autore e senno di poi. Note sulla Prefazione ai «Sei personaggi»*, in *Sei personaggi in cerca d'autore. 1921-2021. Atti del 58° Convegno del Centro nazionale di studi pirandelliani*, a cura di S. Milioto, Lussografica, Caltanissetta 2021.

¹⁷ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Bari, 1965, pagg. 463-464, parr. 518-522.

Anna Luna nella *Vita che ti diedi*. Per la quale Pirandello aveva forse avuto modo di ricavare qualche suggestione, fin onomastica, pure dalla visionaria peripezia disegnata da Bontempelli (per parte sua verosimilmente condizionato da una novella pirandelliana del 1902, *Le nonne*)¹⁸, ne *La guardia alla luna*¹⁹, ma dislocandola su altro asse semantico, invertendo la folle erranza della Maria bontempelliana nella spazialità reclusiva e sacrale dell'ostinata attesa protetta dalla finzione irriducibilmente contrapposta da Donn'Anna al fluire del *tempo*. Un *tempo* spezzato senza remissione dalla morte del figlio, che la forza evocatrice della ossessiva dis-cronia della sua mente farà apparire in scena come muto «riverbero spettrale»²⁰, quasi materia mentale in assetto di *revenant* —²¹ per difendere, ma senza poter trascendere il decreto inesorabile del divenire²², la sua lacera identità di madre. Sembra qui di poter rilevare una lugubre sineddoche drammaturgica del prodigio «operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato» della romanza heiniana assunta dallo scrittore, in una giovanile e schematica, ma già a suo modo fondante, riflessione

¹⁸ Poi reintitolata *Le Donne*, e in seguito rielaborata e ripubblicata, nel '23, col titolo *Il figlio cambiato*, matrice di un successivo sviluppo drammaturgico autonomo, ma infine riaffiorante nei *Giganti*, lungo l'arco di una parabolica tematizzazione del Materno: cfr. L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle. I. 1884-1904*, a cura di L. Lugnani, Rizzoli, BUR, Milano 2007, pp. 677-681 e 1180-1182.

¹⁹ Il dramma in sette quadri *La guardia alla luna. Rappresentazione*, scritto nel 1916, fu rappresentato per la prima volta a Milano nel 1920: cfr. M. BONTEMPELLI, *Nostra Dea e altre commedie*, a c. di A. Tinterri, Torino, Einaudi 1989, pp. 3-36.

²⁰ L. PIRANDELLO, *La vita che ti diedi*, in ID., *Maschere nude /2*, a cura di A. Andreoli, Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, Mondadori, Milano 2018, atto II, p. 347.

²¹ Sul tema, com'è noto di capitale interesse nella poetica di Pirandello, e di reiterata occorrenza nella sua opera, è canonico rinviare a A.R. PUPINO, *Maschere e fantasmi*, Editrice Salerno, Roma 2000. Si veda inoltre la recente, circostanziata ricerca di D. TENERELLI, *Ai limiti della vita. Storia e letteratura nella Roma occulta di Luigi Pirandello (1891-1907)*, Ed. Gius. Laterza, Bari 2020.

²² Cfr. gli spunti angolati e stimolanti dell'*Introduzione* di R. ALONGE a *La vita che ti diedi* in L. PIRANDELLO, *La vita che ti diedi. Ciascuno a suo modo*, a cura di R. Alonge, Mondadori, Milano 1992, pp. VII-XVII: XI.

di poetica²³, quale esempio della necessaria endogenesi dell'immagine artistica, della sovrana spontaneità del suo movimento vitale: come un livido riflesso di quell'improvviso movimento delle figure negli arazzi, che si staccano dalla loro inerte prigionia per attingere la plasticità semovente di creature viventi – quello che un giorno saranno i Sei personaggi, "reatà create" dalla mente che nega loro il tempo perfetto della vita estetica cui vanamente anelano. In una sommessa, dolorosa omologia ai processi della creazione artistica, l'amore accecato di quella madre lunare suscita la silente, pausata epifania di una presenza scenica enigmaticamente balenante tra la luce ed il buio – tra la vita e la morte – e diffratta metonimicamente negli oggetti, quasi a riprenderne la corale ritualità che disegnava la cronotopica interdizione temporale dell'avantestuale *Camera in attesa*²⁴ e a declinarne luttuosamente la muta, misteriosa esistenza, nel riflesso di un tempo che dura oltre la sua fine, come recita la perturbante didascalia, tra apparente suggestione spiritistica e materica concrezione dei fantasmi della mente:

La scena resterà vuota e buja; con quel solo riverbero spettrale che s'allungherà dall'uscio a destra.

Dopo una lunga pausa, senza il minimo rumore, la scranna accostata davanti alla tavola da scrivere si scosterà lentamente come se una mano invisibile la girasse. Dopo un'altra pausa, più breve, la lieve cortina davanti alla finestra si solleverà un poco da una parte, come

²³ L. PIRANDELLO, *L'azione parlata*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, pp. 447-448.

²⁴ Cfr. L. PIRANDELLO, *La camera in attesa*, in ID., *Tutte le novelle. III. 1914-1936*, a cura di L. Lugnani, Rizzoli, BUR, Milano 2007, pp. 255-257: dove il calendario e l'orologio, misure del divenire irretite nella temporalità bloccata dell'*attesa*, assumevano le sembianze di «funebri allegorie» demandate a «fingere un presente vivo che non c'è più» (L. LUGNANI, Nota di commento a *La camera in attesa*, ivi, p. 735), umoristicamente dialoganti, insieme a una ingiallita, intatta candela, con due «figurine smorfiose» di una vecchia scatola di fiammiferi e il brillio cristallino di una «bocchetta dell'acqua», che un filo di luce, come a ribadire la forza inarrestabile del tempo, accendeva del riso dissonante della vita.

scostata dalla stessa mano; e ricadrà. (Chi sa che cose avvengono, non viste da nessuno, nell'ombra delle stanze deserte dove qualcuno è morto?)²⁵.

Dare forma alla morte, come a farla vivente – a rimuovere il tempo, catturandone il corso nello schema fittizio della ripetizione e dell'attesa: pietose procedure rituali della follia di negare, con il tempo, la verità luttuosa che vi immane. Ma pure ad Anna Luna, come per Enrico IV²⁶, a lei analogo nella sua autoprotettiva prigionia in uno spazio – una villa solitaria – remoto, come «esiliato dal mondo»²⁷, e in una temporalità fittizia di cui si è fatto vanamente sovrano, quella negazione della mente e del cuore, la fragile barriera di una memoria che vorrebbe comprendere in sé il tempo e sospenderne il corso, non offrirà compenso di salvezza, ma il desolato approdo ad una condizione di morte-in-vita (già umoristicamente conseguita da Mattia Pascal), nel limbo opaco dei «poveri morti affaccendati»²⁸, vale a dire di chi resta irretito entro un tempo non più abitato da anime, allucinato carcere, o santuario, di giorni per sempre deserti e smarriti.

3. Per Anna Luna, per il suo tempo *naturale*, non c'è più, nel mondo – nel tempo *umano*, cioè nel tempo “costruito” delle *forme* – chi ne operi il riconoscimento identitario (chi ne predichi l'essere e lo saldi all'*esistere*), ovvero chi, in quanto Figlio, le conferisca e mantenga intatta – attraverso la relazione con *la propria soggettività interpretante* – la sua “realtà” di Madre, secondo il peculiare «tema melanconico della *reciprocità dell'illusione*»²⁹, reiteratamente declinato

²⁵ L. PIRANDELLO, *La vita che ti diedi*, in ID., *Maschere nude* /2, cit., atto II, p. 347.

²⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, in ID., *Maschere nude* /2, cit., pp. 13-157.

²⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, *La vita che ti diedi*, in ID., *Maschere nude* /2, cit., atto I, p. 317.

²⁸ Ivi, atto III, p. 365.

²⁹ Cfr. L. LUGNANI, *Note di commento a I pensionati della memoria*, in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle. III. 1914-1936*, cit., p. 643. Ma in proposito si vedano

nella novellistica pirandelliana (da *Notizie del mondo* ai *Colloqui coi personaggi*: e da *I pensionati della memoria* a *La camera in attesa*, da annoverare, queste ultime, «fra i generatori della tragedia»³⁰ del Materno inscenata ne *La vita che ti diedi*). La vita, il suo tempo fatto forma, si configura quale perpetua poiesi di un atto ermeneutico relazionale: come la verità, mobile e mai raggiunto confine di una ricerca perennemente conflittuale e dialogica in Pirandello. E questo infatti Anna Luna confermerà quale sua stessa ragion d'essere nel primo atto della tragedia, respingendo il vuoto suggello mnestico del ricordo, la sua rassegnazione consolatoria che sanziona la distanza e la perdita – la cesura incolmabile nel tempo –, a favore della forza conservativa e inventiva della memoria³¹, con la sua salvifica continuità:

DONN'ANNA Se non ho mai, mai vissuto d'altro? Se non ho altra vita che questa [...] lei mi dice «ricordo» e subito me l'allontana, me la fa mancare. [...] Che Dio vuole che mi viva ancora, mio figlio! [...] Non certo più di quella vita che Egli volle dare a lui qua; ma di quella che gli ho data io, sì, sempre! Questa non gli può finire finché la vita duri a me. [...] Io voglio quella sua stanza là com'era; che stia là viva, viva della vita che io le do, ad attendere il suo ritorno, con tutte le cose com'egli me l'affidò prima che partis-

interamente le pp. 640-45 del fondamentale commento di Lugnani.

³⁰ A. ANDREOLI, *Introduzione a La vita che ti diedi*, in L. PIRANDELLO, *Maschere nude* /2, cit., p. 310: dove la studiosa indica (ivi, p. 309) pure la novella *Quando si comprende* – composta nel 1916 «fra i lutti della guerra» – tra le sicure matrici avantestuali della tragedia. Della quale, peraltro, la Andreoli, sulla scorta di una determinante ricognizione documentaria «nel cumulo di reperti» cui Pirandello attingeva «per variare da par suo il tema della maternità» (ivi, p. 281), integra la dinamica genetica con una fitta trama di ascendenze e suggestioni che vanno da Ibsen alla Deledda al detestato e però ineludibile D'Annunzio, accpite dal drammaturgo siciliano nella spirale di un condizionante quanto arduo rapporto con l'ambita ma non ottenuta interpretazione di Eleonora Duse. Cfr. interamente l'importante *Introduzione* ivi, alle pp. 279-314.

³¹ Propone un originale taglio interpretativo delle complesse declinazioni del tema, tra novellistica e romanzi, R. CASTELLANA, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018.

se. [...] *basta che sia viva la memoria*, [...] e il sogno è vita [...] Mio figlio com'io lo vedo: vivo! vivo! [...] quello che ci manca, ora, è solo quello che non sappiamo, che non possiamo sapere: la vita com'egli la dava a sé e a noi. [...] per noi piangiamo; perché *chi muore non può più dare* [...] *nessuna vita a noi* [...] io non sono più viva per lui, poiché egli non mi può più pensare! E voi invece volete dire che egli non è più vivo per me. Ma sì che *egli è vivo per me, vivo di tutta la vita che io gli ho sempre data* [...]»³².

Se il «Grande Mascherato» Enrico IV, chiudendosi nel cerchio della sua fortuita e forzata perdita di memoria, fagocitava illusoriamente – ma solo, di fatto, schermava nelle pieghe di un posticcio addobbo mascherale – il trascorrere del tempo che lo aveva espropriato di ogni esperienza vissuta rovesciandola in esperienza defunta, Donn'Anna Luna, a lui omologa e inversa quale detentrica di una temporalità catafratta e immota, e però radicalmente naturale quanto coattivamente artificiatrice era quella dell'altro, oppone proprio il diaframma della memoria, la sua disperata difesa, la sua volontaristica, delirante invenzione di un *Erlebnis*, alla rovinosa caduta del tempo – del *suo* tempo di madre – nella morte che ne incide il destino. E di fatto la tragedia visionaria e selenica³³ di Donn'Anna – il cui stigma lunare può forse pure alludere, nonché al già segnalato alone tematico riveniente dallo *Stationendrama* bontempelliano, all'icona di autenticità proprio da Enrico IV evocata nell'amaro vagheggiamento nostalgico dell'incantata verità dell'infanzia – ³⁴ «era giocata», ne scriveva l'autore, «su due parole: la vita e la morte»³⁵.

La vita e la morte: la polarità – davvero troppo ovvio rammentarlo – entro la quale si costituisce e si articola il tempo, che di essa

³² L. PIRANDELLO, *La vita che ti diedi*, in ID., *Maschere nude* /2, cit., atto I, pp. 326-330. Corsivi miei.

³³ Cfr. sul punto A. ANDREOLI, *Introduzione*, cit., pp. 281-82.

³⁴ «[...] a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo»: L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, in ID., *Maschere nude* /2, cit., atto II, p. 125.

³⁵ Cfr. A. ANDREOLI, *Introduzione*, cit., p. 309.

è concetto e figura. Ma è anche il binomio opposizionale del quale, in sostanza, si nutre, e nel quale inesausta si dibatte, la stessa idea pirandelliana di Arte, la sua perpetua ricerca di una *forma* capace di affrancarsi dalla condanna della temporalità, che ne sancisce lo status inautentico («Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma»)³⁶. Allo stesso modo – sarebbe, forse, lecito inferire – la Madre vorrebbe affrancarsi dall'evento – dall'insidia del tempo – che, uccidendole il Figlio, ne viola e distrugge l'identità, ne spoglia e devasta la forma della sua perfetta congiunzione, in sé, di vita ed essere. Martire straziata e sublime di una tragedia dell'esistenza attuale tanto nella stagione postbellica cui era legata quanto in ogni altra, la madre incarnata nel personaggio di Donn'Anna Luna potrebbe essere vista anche come una metaforizzazione allegorica dell'Arte entro la sua postura irrisoltamente contraddittoria nella riflessione estetica pirandelliana: contesa, analogamente alla vita, tra il movimento e la forma (le due facce di un tragico-umoristico bifrontismo del tempo), e solo illusoriamente vocata a comporne il dissidio dentro di sé nella miracolosa – naturale e mistica – temporalità autogenetica e vitalisticamente rigeneratrice (nel “mito” della *Nuova colonia*) della maternità.

Ma non per caso un'altra icona allegorica di stratificata implicazione semantica, la contessa Ilse, madre per finzione attoriale (quindi esteticamente *autentica*) nei *Giganti*³⁷, concentrava in sé, quale donna e quale attrice, in una emblematica *complexio oppositorum*, il riverbero di una femminilità seduttiva nobilmente sgualcita e la sublime astrazione della maternità incarnata nella *Favola del figlio cambiato* alla cui rappresentazione demandava il riscatto di una estrema epifania dell'arte – della sua irrinunziabile riserva di

³⁶ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Prefazione, cit., p. 13.

³⁷ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna* [1931-36; I ed. in *Maschere nude* 1938], in ID., *La nuova colonia*. Lazzaro. *I giganti della montagna*, Introduzione di N. Borsellino, Prefazione di M. Guglielminetti, Garzanti, Milano, 1995, pp. 173-264.

autenticità e di valore – nel mondo che la assedia e la nega. Assai significativamente, alimentandosi della paradossale antinomia che lo costituisce, il personaggio della contessa-attrice assommava in sé il doppio e autocontraddittorio assetto semantico, corporale ed etereo, naturale e fittivo, della maternità secondo Pirandello, nella *autenticità* paradossalmente ossimorica di un artificio interpretativo segnato da una sublimazione catartica dell'*eros* entro la mitizzazione sacrificale della figura materna. E infatti l'estrema offerta performativa di Ilse allegorizzava l'incolmato bisogno autoriale di affrancare l'opera dalla protettiva reclusione nel santuario fantasmatico della *mens* poetica – l'orgogliosa opzione dimissionaria del mago Cotrone –, e testimoniava, una volta di più, che la creazione estetica – la sua temporalità maternamente sacrale, in sé perfettamente e perennemente adempiuta – non poteva sottrarsi alla “cattiva infinità” del tempo umano, alla sua profana, ossedente cogenza. La cognizione poetica del flusso continuo della vita³⁸ – il suo “arresto” in una forma che non lo perda, e ne salvi le bifronti dissonanze: la sua sublimazione in quel tempo assoluto, solo estetico, di cui il *materno* era elettiva metafora – richiedeva di svolgersi nel mondo, nel suo tempo, non “vero”, ma “reale”. Una temporalità che nel suo movimento negava, violandola, la «irraggiungibile divina solitudine»³⁹ dell'arte – la sua luminosa e vana libertà dal tempo –, e proprio negandola la restituiva alla contraddizione⁴⁰ che, insanata, ne custodiva e alimentava il senso, ne dispiegava il significato – e solo così ne esponeva il valore.

³⁸ «La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate dentro e fuori di noi»: L. PIRANDELLO, *L'Umorismo*, a cura di G. Langella e D. Savio, Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, Mondadori, Milano 2019.

³⁹ L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, in ID., *Questa sera si recita a soggetto. Trovarsi. Bellavita*, a cura di R. Alonge, Mondadori, Milano 1993, p. 12.

⁴⁰ «Non si è in astratto. Bisogna che l'essere accada, crei a sé stesso la sua apparenza: il mondo. Il mondo è l'attività dell'essere, un'apparenza, un'illusione, a cui l'essere stesso dà valore di realtà. Questa realtà non può dunque non scoprirsi quello che è, cioè un'apparenza, o un'illusione necessaria: perché *necessario è questo: che l'essere accada*. [...] // In ogni forma c'è un fine e dunque una fine. In

4. Anche il tempo dell'Arte, dunque, non era, per Pirandello, predicabile – modernisticamente – che come figura di una contraddizione mai trascesa. Ma se i due tempi in Pirandello coesistevano contrastivamente, umoristicamente, e il *materno*, demandato ottativamente a farne sintesi, valeva invece a replicarne e agirne drammaturgicamente l'interno, produttivo conflitto, per converso, in Bontempelli – segnatamente nel *pirandelliano* Bontempelli degli anni venti⁴¹ – il *tempus fictum* della vita estetica, la sua mimesi mitopoietica per *understatement*, protesa a offrirsi al pubblico e tuttavia giammai a cadere – ad *accadere* – fuori-di-sé, prevaleva sulla vita storica reale, ne integrava e redimeva la materialità referenziale⁴². Il modernismo nichilistico-magico di Bontempelli trascendeva ogni *pathos* dialettico – ogni tormentata opposizione pirandelliana, come

*ogni forma è una morte. [...] Perché l'essere vivesse bisognerebbe che s'uccidesse di continuo ogni forma; ma senza forma l'essere non vive. Ecco l'eterna contraddizione»: L. PIRANDELLO [“Foglietti” inediti], in ID., Saggi, poesie, scritti vari (d'ora in avanti in sigla: SPSV), a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 1236. Con analoghe pronunzie tale *crux* tematica affiora diffusamente, come si sa, in vari luoghi della prosa pirandelliana: in novelle come *La trappola* (1912) e *La carriola* (1929), ad esempio, prima della sua affabulativa celebrazione umoristica nel meta-romanzo di Vitangelo Moscarda.*

⁴¹ Come, a suo tempo, rilevava Baldacci, il paradigmatico «sentimento del mistero» alla cui «espressione» Bontempelli demandava un accesso privilegiato alla *poesia* (cfr. M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1974, p. 71), non implicava l'ipoteca di una sfera soprannaturale, «ma semplicemente un mondo analogo e relativo al nostro», giusta un riflesso non pascoliano ma «squisitamente pirandelliano, scettico e sofisticato»: L. BALDACCII, *Massimo Bontempelli*, Borla, Torino 1967, p. 39.

⁴² «Nessun tempo è più poetico o meno poetico, nessuna *materia*. Il tempo, la materia, sono [...] un dato biografico, per sé inerte, destinato, se il poeta è davvero un poeta, a essere *compiutamente svalorato e annullato dalla poesia*»: M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 71 (corsivi dell'Autore). È da ricordare in proposito che, esemplificandolo su un altro testo nel quale Bontempelli ribadiva la sua concezione di un parallelismo senza intersezioni tra tempo storico e tempo poetico, Baldacci evidenziava il crocianesimo di «questa idea di una poesia che sarebbe, per sua essenza, metastorica»: L. BALDACCII, *Introduzione* a M. BONTEMPELLI, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1978, p. XLI.

tra indivisibili mai uniti, tra l'*estetico* e l'*ontologico* –, in favore di un primato inconcusso dell'immaginazione quale perpetua *inventio* di un tempo simulacrale e sovranamente infondato. Un tempo che non ha essenza, ma si muove – e sommuove figure cose eventi – come se dentro di sé la custodisse. Toltane infine la contraddizione, nel tempo cristallizzato di cui le sue madri erano icone e vestali, nel suo perenne e astratto autotrascendersi in un realismo cerebrale e intransitivo, Bontempelli assorbiva e commutava la temporalità immanente all'*essere* nello spazio acronico e trascendente della poesia, della contemplazione-espressione sommamente individuale, e proprio in questo eterna e universale, di quel «mistero, che è la sola realtà»⁴³.

E di fatto quello di Maria nella *Guardia alla luna*, nella eroica follia salvifica del suo viaggio-martirio cristologico, inaugurava, in Bontempelli, una sequenza di personaggi di Madri depositarie di un mondo – di un *tempo dell'immaginazione* – di cui, nonché testimoniare, esse affermavano la verità trascendente e *altra*, così rivendicando una possibilità di senso e di Valore – anche tematizzati per mera negazione, come nella imperiosa Gran Vecchia di *Gente nel tempo*,⁴⁴ funebre allegoria del cadere del tempo nella morte, riposta sua cifra semantica e figurale destino – dei quali soltanto la creazione letteraria poteva farsi sempre di nuovo scopritrice e garante. E se la tragica eroina della *Guardia alla luna* costituiva una embrionale ma già intensa ipostasi del peculiare candore bontempelliano – il “miracoloso” innocentismo dell'arte, la sua difesa agonistica di un valore autentico, rigenerato sottraendolo alla morsa mortifera del tempo mendace –, questo avrebbe informato della sua radicalità poetica un'altra, più complessa e compiuta, reinvenzione bontempelliana del mito della madre, affabulata nel segno della duplicità magico-realistica in un romanzo del successivo decennio,

⁴³ M. BONTEPELLI, *Pirandello o del candore*, in ID., *Introduzioni e discorsi (1936-1942)*, Bompiani, Milano 1945, p. 10.

⁴⁴ M. BONTEPELLI, *Gente nel tempo* [1936], in ID., *Racconti e romanzi*, a c. di P. Masino, vol. II, Mondadori, Milano 1961, pp. 595-750.

l'altrettanto maniacale (ma qui avvolta protettivamente dal lume avventuroso e fecondamente proiettivo dell'*immaginazione*) Luciana Veracina de *Il figlio di due madri*⁴⁵.

Se il Futurismo espandeva il suo *furor* simultaneistico contro la dimensione verticale del tempo (la tradizione, il Passato), a inglobarne e moltiplicarne la orizzontale contingenza nella mimesi sincronica del suo *fieri* naturalistico-analogico⁴⁶, Maria, come poi Luciana – e, nella paradossale catastrofe familiare indotta dalla pervasività intraspeculare e autoreferenziale di una rastremata essenzializzazione dell'*estetico*, l'enigmatica, imprevedibile, arida Adria⁴⁷ in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* –⁴⁸, erano, in sostanza, nella loro diversamente configurata ma univoca essenza di madri, interpreti, o vittime, di una tragica *lotta col tempo*, depositarie di un Valore – morale e/o estetico, ontologico e/o esistenziale – irriducibilmente opposto alla immanente dissipazione semantica del divenire, simulacri esposti a schermane la legge distruttiva, moderne eroine tutte (quasi a rendere testimonianza, nella loro peripezia, e in varia misura di *intentione* simbolica, di un occulto e straniato platonismo di ritorno)⁴⁹ ostinatamente protese a rimuoverne e azzerarne l'estrema figura, la morte, il repente e accecato trascorrere che ne compie il concetto in destino, nel segno di una moderna e liberatoria affabulazione mitopoietica

⁴⁵ Cfr. M. BONTEMPELLI, *Il figlio di due madri* [1929], raccolto, con *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* [1930], a far dittico nel volume complessivo *Due storie di madri e di figli*, Mondadori, Milano 1940; poi in ID., *Racconti e romanzi*, vol. II, cit., pp. 11-155

⁴⁶ Per i rapporti di Bontempelli con l'avanguardia futurista è necessario rinviare a A. SACCONI, *La "trinca avanzata" e la "città dei conquistatori". Futurismo e modernità*, Liguori, Napoli 2000, pp. 123-139.

⁴⁷ Troppo evidente, per tornare qui a rimarcarlo, il riferimento alla sua *aridità* di madre e di creatura implicato dal gioco anagrammatico inscritto nel nome.

⁴⁸ Cfr. M. BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, in ID., *Racconti e romanzi*, vol. II, cit., pp. 157-305.

⁴⁹ Tanto più aggettante, ma sorprendente soltanto *prima facie*, a fronte della profusa inclinazione nietzscheana rilevabile nella visione bontempelliana almeno a partire dalle liriche del *Purosangue* [1919]: in merito si veda A. DE VILLI, *Ludocronie. Il purosangue di Massimo Bontempelli*, Pensa MultiMedia, Lecce-Rovato, 2014.

del contrasto – strutturalmente intrascendibile, estrema restituzione modernista dello stigma del tragico – tra la immota perfezione, immune da ogni referenzialità empirica, del tempo estetico, nella ricorsività delle sue trascorrenze, e la inappropriabile caducità del tempo fenomenico, che l'immaginazione sola può, leopordianamente *fingendolo*, redimere.

Proprio in quanto portatrici simboliche di vita, insomma, le Madri, in Bontempelli come in Pirandello, recavano in sé l'allegoria dell'Arte: del mistero, premoderno e modernisticamente riattivato nella sua certezza infondata, della Creazione. Inesausta e inarrestabile viaggiatrice "guardiana" del mondo, infatti, Maria⁵⁰ sembrerebbe voler realizzare, in quel sublime olocausto di sé, il senso dell'intermesso progetto di Orfeo: sembra, cioè, dare corpo – in questo caso, alla lettera: il *suo* corpo – alla disperata istanza redentiva celata nelle ombre ancestrali di quel mito, nel cuore del suo ammanto simbolico.

È questa, dunque, l'«idea fissa» che suscita e alimenta la sua ossessiva ricerca, e ne promuove la finale sfida di morte. Come la poesia, come l'arte, Maria vuole redimere il mondo dal tempo – lei stessa, in quanto madre, custode e portatrice in metafora del tempo: quello della vita, della generazione, della creazione. Per Maria, come poi per Luciana, sembra poter esistere – pur metonimicamente evocato per negazione e *in absentia* – un tempo redento dal non-essere, dall'antinomica circolarità di luce e buio, di apparenza e durata, di natura e anima: un tempo "salvato" dall'insidia delle *forme*, dalle immagini della vita sublimite a celare – ad accogliere – , dentro, la morte. La perdita improvvisa del figlio, nel *Figlio di due madri*, non avviene per una effrazione esterna di eziologia ancestrale, come per il mito pirandelliano⁵¹ infine assunto a celebrare l'intrinseco valore dell'archetipo materno – la sua intemporale autenticità di vita che è sempre in atto presso la sua forma. Lo scambio in Bontempelli non pertiene al dominio spaziale, non convoca la corporalità, il materico, fatto estraneo e mostruoso dalla sua diversità repentina e

⁵⁰ Cfr. M. BONTEMPELLI, *La guardia alla luna*, cit.

⁵¹ Vd. *supra*, nota 18.

perturbante. Qui lo scambio identitario avviene, *et pour cause*, lungo l'asse del tempo: e il settenne Mario d'un tratto, nel giorno del suo compleanno, come per una prodigiosa sospensione e reinversione meridiana della temporalità (giusta un topos nietzscheano restituito in levigata affabulazione novecentista)⁵², si reincarna nel settenne Ramiro, morto sette anni prima proprio in quell'ora che ne ospita adesso la rinascita.

Una reincarnazione tutt'affatto diversa – ed anzi inversa – da quella, contingente e onomastica, del pirandelliano Mattia che si reinventa quale Adriano Meis⁵³. Se l'antieroe della *Bildung* umoristicamente decostruttiva di Pirandello mutava – per dir così – di forma (e il suo tempo si scomponeva, rotto per una onomastica e inane palingenesi), il bambino poi conteso, come su un familistico letto di Procuste, del romanzo bontempelliano muta, invece, di essenza, suscitando, nella misteriosa scissione della sua temporalità, nel suo bifrontismo identitario – marcato fin nella reduplicata somiglianza, nella sua *facies ridens* o per converso *lugens* a ciascuna delle due sue madri –⁵⁴ lo sdoppiamento della figura materna intrinsecamente congiunta alla sua condizione filiale in una polarizzazione antagonista e complementariamente speculare. Una madre, Arianna, dalla logica borghesemente prosaica, radicata nel

⁵² Come enuncia l'incipit del romanzo, che insiste, quasi a fornirne la cifra tematica decisiva, sulle determinazioni temporali comunemente condivise (alle quali si andrà presto a contrapporre l'effrattiva emergenza di un tempo connotato da una assoluta *alterità*): «Questo racconto strano comincia tra raggi di sole e allegrezze, un giorno di primavera, nella capitale del mondo. // Comincia verso l'una pomeridiana del giorno 7 di maggio dell'anno 1900, ultimo del suo secolo: quel giorno era di lunedì, come ognuno può riscontrare in un almanacco di allora»: M. BONTEMPELLI, *Il figlio di due madri*, cit., p. 15.

⁵³ Per questa angolazione tematica restano ancora essenziali i classici studi di G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., e A. R. PUPINO, *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Editrice Salerno, Roma 2008.

⁵⁴ «[...] tutti erano perduti in una comune meraviglia, di fronte a quel bambino che nel pianto somigliava a una madre e nel riso a quell'altra, di una somiglianza perfetta oltre ogni immaginazione»: M. BONTEMPELLI, *Il figlio di due madri*, cit., p. 142.

microcosmo senza accessioni al Vero della convenzione familiare, e perciò – in quanto priva della facoltà di reinventarlo producendone la “miracolosa” integrazione tra la somma artificialità e l’autenticità impregiudicata della *poiesis* estetica – schiava del tempo lineare e dei suoi inesorabili decreti, fino a morirne⁵⁵. L’altra, l’avventurosa e visionaria Luciana, antiborghese e antilogicamente fantasiosa, sarà invece predisposta, nella ricodificazione poetico-avventurosa della sua condizione di madre, ad accogliere il miracolo⁵⁶, a *inventare* il tempo, a fabbricarselo – in una declinazione, è appena il caso di ribadirlo, *nichilisticamente costruttiva* della temporalità modernista – con volontà disperata e tuttavia, o proprio per questo, leggera, invece che ostinarsi a disvelarne, come Moscarda, l’inganno e il cieco vuoto delle «vane costruzioni»⁵⁷, o, come Enrico IV, a cingerselo addosso come un manto – come un cronotopico paesaggio umoristicamente (tragicamente) «colorito e sepolcrale»⁵⁸. Se i personaggi pirandelliani – e tra essi le madri – erano abitati, modernisticamente, da un trauma che ne aveva inciso e spezzato il senso del tempo, la garanzia del suo raccogliere l’esperienza vissuta in una strenua, e

⁵⁵ «Arianna è morta, per mancanza d’immaginazione, ora che [dopo la definitiva scomparsa del figlio cambiato e perduto, *scil.*] solo d’immaginazione avrebbe potuto vivere»: ivi, p. 150.

⁵⁶ Luciana, replicando una movenza già tragicamente dispiegatasi nella fantasmagoria odepórica alimentata dall’«idea fissa» di Maria nella *Guardia alla luna*, invita l’altra madre del bimbo duramente conteso e sparito d’un tratto nella folla ad andare a cercarlo con la irriducibile forza “poetica” della speranza: «Dopo un po’ Luciana alzò gli occhi, che erano sempre più grandi, verso Arianna, e le disse: // – Vuoi che andiamo a cercarlo? // Arianna aprì la bocca, guardò smarrita e non poté parlare. Luciana continuava: // – Loro non possono trovarlo – dicendo “loro” pareva condannasse con un gesto largo del braccio l’intero mondo in un disprezzo infinito – ma noi sì. *La mamma sola può trovarlo; andiamo noi, noi due sole, a cercarlo.* [...] – Ma dove? // – *Per il mondo. Giorno per giorno, seguiremo un segno, una voce; e non potremo sbagliare*»: ivi, pp. 144-45. Corsivi miei.

⁵⁷ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, vol. II, Mondadori, Milano, 1973, p. 902.

⁵⁸ L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, in ID., *Maschere nude* /2, cit., atto II, p. 127.

però sempre in radice contraddetta, volontà di significare, in Bontempelli il nichilismo modernista della temporalità era oltrepassato dalla sua ri-creazione «di un mondo» che – come un suo appunto sinteticamente dichiarava – «non è più reale né fantastico: è il mondo proprio dell'arte, fatto d'una sostanza tutta sua e da non servire ad altri che a essa. Questa (che è insieme sostanza e forma) è appunto *realtà diventata fantasia*»⁵⁹.

⁵⁹ M. BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero*, a cura di S. Cigliana, Guida, Napoli 1987, p. 140. Corsivo nel testo.

Mario Sechi

REALISMO E AVANGUARDIA SOMMERSA
NELLA NARRATIVA DEGLI ANNI TRENTA*

1. Quella degli anni Trenta del Novecento è una fase di netta ripresa del genere romanzo, particolarmente evidente in Italia dopo l'esperienza della «Voce» (frammentismo, autobiografismo), e della

* Il testo che offro in questa miscellanea rappresenta tecnicamente un reperto, in quanto risale all'anno accademico 1991-92. Era stato preparato come una dispensa per gli studenti frequentanti il corso di Letteratura italiana contemporanea della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari da me impartito. Per una volta non una sintesi di studi già diffusi, ma una proposta di un quadro storiografico innovativo, fondato su documenti e testimonianze di prima mano raccolti negli anni precedenti in biblioteche pubbliche e private: spogli di riviste giovanili note e poco note del Ventennio fascista, carte e corrispondenze di protagonisti di quella stagione, utili per ricostruire in modo più circostanziato e articolato una vicenda culturale e ideologica intricata e confusa, oltretutto non irrilevante per gli sviluppi della letteratura italiana del dopoguerra. Nonostante che soprattutto nei decenni 1970-1990 questa pista di

«Ronda» (prosa d'arte): si suole risalire, per un riferimento d'obbligo un po' più a monte, al Borgese autore di *Rubè* (1921) e *Tempo di edificare* (1923). Tuttavia questa ripresa nasce su un intrico di problematiche culturali ereditate dal primo Novecento europeo – che sono poi quelle, comunque le si voglia denominare nei diversi linguaggi nazionali, dell'irrazionalismo e dell'avanguardia storica – e filtrate attraverso la guerra e i nuovi tempi della «crisi». Le diverse soluzioni formali e ideologiche degli anni Trenta continuano a riferirsi più o meno esplicitamente a questa ingombrante eredità.

Resta inteso che la realtà politica del fascismo incide su questo percorso, inducendo la pratica stessa della letteratura a schierarsi sulla base di opzioni opposte e differenziate (si veda, nell'ambiente di «Solaria», la resistenza in funzione difensiva di uno statuto etico tradizionale, che tuttavia consente una vivacissima ricerca tecnica e formale). Ma i dati essenziali della vicenda culturale di questi anni sono tendenzialmente unificanti per tutta l'Europa (e non solo per essa): ed è un fatto, che nonostante l'autarchia e il nazionalismo ufficiali degli anni del regime questo decennio sia ricordato per la storia della cultura italiana come il decennio delle traduzioni.

Sviluppo del mercato editoriale, complessità e ricchezza degli scambi intellettuali (salvo alcune strette congiunturali), incidenza modernizzatrice dei *mass media*, specialmente il cinema americano, sono i volani di un processo che non consente durevoli e sostanziali irrigidimenti ideologici. Ogni proposta o ipotesi o tendenza presuppone una sua lettura in grande del tempo storico, un'interpretazione mai angustamente nazionale della vicenda in atto. Si pensi al futurismo, e persino al «Novecento», al «razionalismo» architettonico e urbanistico, tendenze culturali in qualche modo legittimate dal regime, che pure mostrano suggestioni e ambizioni autenticamente internazionaliste.

ricerche e riflessioni abbia prodotto risultati importanti, non solo in Italia ma per il contributo di studiosi americani ed europei, la problematica ad essa connessa appare oggi tendenzialmente trascurata, e proprio perciò forse meritevole di rinnovata attenzione da parte di chi volesse riprenderne i nuclei più significativi.

Abbiamo messo in stretta correlazione ripresa del romanzo, svolta culturale degli anni Trenta e distacco critico dall'esperienza primo-novecentesca. Dobbiamo chiederci a questo punto: che cosa rimane e che cosa viene superato negli anni Trenta della grande crisi ideale sfociata nella guerra? La questione va posta in sede storica in termini problematici, nella consapevolezza del fatto che determinati dati caratterizzanti della crisi (un certo rapporto tra cultura, politica e processi sociali; un certo concetto di razionalità, mutato anche per effetto della nuova rivoluzione scientifica, da Einstein e Mach, a Freud e Jung) assumono carattere di permanenza, e che si manifestano in questa fase grandi e specifiche novità nei modi di organizzazione della vita sociale, sul terreno della produzione economica e nella mentalità collettiva, nel costume, ecc. Si pensi alla promozione delle politiche sociali e «di piano» dopo la grande crisi del 1929¹.

Per comprendere anche gli svolgimenti della cultura italiana, in particolare artistico-letteraria (ma il «realismo» o «neo-realismo» è anche termine filosofico²), non si deve smarrire il riferimento al quadro internazionale, perché i nessi si fanno via via più stretti. Su questo sfondo solamente è possibile cogliere il rapporto di continuità e rottura con la fase precedente.

¹ Sulle spinte modernizzatrici presenti nel fascismo italiano degli anni Trenta, occorre tuttora fare riferimento al solido studio di A. DE GRAND, *Bottai e la cultura fascista*, Laterza, Bari 1978, che in particolare illumina la propaganda della cosiddetta terza via, messa in atto dal regime dopo il '29 in dichiarata competizione con le politiche sociali del New Deal americano (1933-34) e con la politica economica della NEP, inaugurata nell'URSS da Lenin sin dal 1921.

² Mi riferisco alle scuole del neorealismo filosofico e del realismo critico affermatesi in alcune università statunitensi a partire dagli anni Dieci del Novecento, alla cui esperienza in vario modo si rifece in Inghilterra l'attività di filosofi come Bertrand Russell e George Edward Moore. Non va taciuto il contributo indiretto alla diffusione delle tendenze neorealiste offerto dal pensiero di Josiah Royce, fautore di un neidealismo assoluto, tuttavia fondato su una concezione dualistica del rapporto uomo-realtà e su una visione dogmatica e metafisica della realtà stessa.

E ritornando qui al problema del fascismo, occorre considerare questo peculiare fenomeno della storia italiana di quegli anni né come un accidente, un'escrescenza ideologica incapace di incidere se non superficialmente sul processo culturale, né come una gabbia di segregazione autarchica e nazionalistica. Il discorso va ripreso e specificato naturalmente a proposito dei singoli autori. Per ora, è bene riferirsi con cautela alle formule adoperate dalla storiografia letteraria, e in particolare a quella fondata sulla doppia equazione europeismo=antifascismo=autonomia della ricerca e del lavoro intellettuale (dal «Baretti» a «Solaria» agli ermetici)³.

Perché un fatto va ribadito: tutta la cultura del tempo, quale che sia la sua opzione ideologica (e salvo, s'intende, quella integrata nella mera propaganda di regime), coltiva una sua interpretazione organica della "crisi". L'intreccio tra fascismo e situazione internazionale va colto a due livelli essenziali: le analogie apparenti o in parte effettive tra corporativismo e politiche di piano, di controllo e regolazione della crisi, a partire dal New Deal rooseveltiano, sembrano avere valore (agli occhi degli intellettuali e di una certa opinione pubblica) non tanto per i contenuti e le scelte strategiche e di classe che comportano, quanto per le regole che instaurano nel campo dei rapporti tra politica, economia, processi sociali. Il conflitto sociale e politico, così aspramente esplosivo nel primo quarto di secolo, sembra risolto o destinato a risolversi in una nuova legittimazione dello stato come stato sociale o delle masse, e ciò comporta l'effetto di una dimissione della cultura dalle sue tradizionali – vere o supposte – responsabilità etico-politiche. I movimenti intellettuali e d'avanguardia dell'anteguerra coglievano già con acutezza la fine dell'egemonia liberal-borghese e lo squilibrio aperto delle vecchie

³ A proposito di questa classica impostazione del rapporto fra opzioni ideologiche ed etiche e tendenze letterarie, vale la pena di richiamare almeno gli studi di S. BRIOSI, *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Mursia, Milano 1968 e di G. LUTTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1972, che hanno finito per depositare nella critica una serie di schemi storiografici tuttora in parte resistenti.

funzioni, ma agivano con una forte reattività al fine di ricostituire più in avanti l'assetto sconvolto, per sviluppare in senso più democratico, o viceversa con una legittimazione di nuove gerarchie, le forme dell'egemonia. Ora è chiaro invece che mutamenti profondi si sono attuati e sono in atto, mutamenti strutturali che spostano e modificano le possibilità stesse di incidenza dei gruppi intellettuali.

Con una formula schematica si potrebbe parlare per questa fase di un graduale slittamento della dialettica culturale dalla sfera dello stato (della politica) a quella del mercato. Il circuito della produzione e del consumo culturale non solo è animato e condizionato da una acuta disomogeneità sociale (che è propria dell'intera epoca della modernità), ma non può più regolarsi sulla intermediazione in qualche modo efficiente delle tradizionali organizzazioni e dei partiti borghesi e operai. Il totalitarismo fascista rappresenta certo una forma brutale ed estrema di liquidazione di quella che era stata sin allora una fragile democrazia dei partiti, ma una analoga situazione di malessere e di dislocazione di ruoli è visibile in tutta l'Europa di quegli anni. Ecco allora, i referenti possibili per una ridefinizione degli statuti intellettuali saranno sempre più non ideologicamente, ma solo sociologicamente riconoscibili: non il *popolo* ottocentesco nella sua provvidenziale epifania o nella sua progressiva emancipazione, né le *élite* rivoluzionarie o antidemocratiche, o le classi subalterne nel fuoco di un conflitto per il potere, ma l'articolata *massa* di un corpo sociale le cui esigenze e i cui bisogni sono in rapida espansione, e vanno comunque esplorati⁴. È qui il secondo livello di connessione tra l'Italia fascista e il quadro europeo (e gli Stati Uniti): nell'ampliarsi e intensificarsi degli scambi, nello sviluppo del mercato culturale, nell'influenza modernizzatrice dei *mass media* che investono nuovi strati di pubblico.

⁴ Attraverso canali talora sotterranei, opera in questa radicale inversione teorico-epistemologica, che caratterizza su scala europea e mondiale situazioni culturali differenti, e che connota anche le frange più avvedute della cultura del Ventennio, l'influenza delle nuove sociologie e psicologie sociali emerse dalla matrice della grande crisi post-bellica: da Le Bon a Freud, da Ortega y Gasset a Keyserling.

Vediamo ora in sede letteraria, e prima di riprendere ordinatamente il filo della storia del genere romanzo, accezioni e modalità ideologiche di concetti come “europeismo” e “arte sociale”, che sembrano polarizzare il dibattito fra gruppi e riviste. Ferma restando l'avvertenza relativa al presunto autarchismo o nazionalismo, né attuabile né attuato, della politica culturale del fascismo, non c'è dubbio che una tendenza europeistica più omogenea è quella che nasce sul tronco delle tradizioni liberal-democratica, con un carico (non sempre esplicito) di intenzioni etiche, di valori, di responsabilità, proprie di quella tradizione. Se l'intitolazione stessa della rivista «Solaria» (1926-36) è stata per lo più decifrata come allusiva al mito di una città del sole popolata di spiriti liberi, dentro e sopra le dimensioni opprimenti della politica (in continuità con «La Ronda» e la sua religione delle lettere), è pur vero che questa rivista deriva direttamente dall'illuministico «Baretti» e dalla linea delle precedenti iniziative gobettiane («Energie nove», «La Rivoluzione liberale»). In «Solaria», come già nel «Baretti», l'accentuazione europeistica discende da uno sforzo di aggiornamento delle migliori tradizioni delle *élite* intellettuali borghesi, e da una verifica impietosa degli effetti disastrosi prodotti dal neo-romanticismo o irrazionalismo primo-novecentesco, e più in generale essa si collega alla spietata diagnosi del Risorgimento senza eroi⁵ (sulla arretratezza e sui limiti di egemonia delle classi dirigenti nella costruzione dello stato liberale).

È una matrice tutta satura di motivazioni e di animazioni etico-politiche. Divulgazione europea e stile europeo sono cifre e obiet-

⁵ Per una messa a fuoco onesta e lucida della personalità di Gobetti intellettuale militante, nonostante l'abbondanza degli studi e delle ricostruzioni storiche oggi disponibili rimane insostituibile la testimonianza coeva di Antonio Gramsci, scevra da ogni schematismo ideologico, e capace di inquadrare la traiettoria di un pensiero e di un'azione esposti al rischio della contaminazione con la contraddittorietà dei conflitti sociali e delle forme della battaglia culturale, prima e dopo lo scoppio della grande guerra. Sul rapporto tra Gramsci e Gobetti e sul loro percorso parallelo e intrecciato, nel clima di *Sturm und Drang* del primo dopoguerra, cfr. P. SPRIANO, *Gramsci e Gobetti: introduzione alla vita e alle opere*, Einaudi, Torino 1977.

tivi connessi ad uno sforzo di saldatura su nuove basi di cultura e politica. E d'altra parte, in opposizione alla linea carducciano-nazionalista, già le correnti democratiche e positiviste nell'epoca post-unitaria avevano posto un problema di crescita in senso europeo per la cultura e per le arti.

Ma dunque, riepilogando per ora i termini generali della questione attraverso una serie di semplici interrogativi: qual è la realtà europea cui concretamente guarda negli anni Trenta questa tendenza neo-liberale? come si svolge su questa linea il confronto con le problematiche dell'avanguardia primo-novecentesca, e cioè con la riflessione sui mutamenti strutturali irreversibili della condizione intellettuale intervenuti su scala europea con la svolta del XX secolo?

Ci sono in Italia, accanto o ai margini della linea solariana, altre forme di europeismo meno qualificate e talora ambigue sul piano ideologico, perché più pragmaticamente ed empiricamente aperte alla registrazione e alla perlustrazione della fenomenologia (sociale, etica, letteraria) della crisi. Si pensi al primo Moravia, a Bernari, in parte a Pavese, e si pensi alle suggestioni esercitate su alcuni gruppi o singoli scrittori da forme di neorealismo o neonaturalismo tedesco, americano, sovietico, ecc. Gli influssi si combinano e si contaminano (vedi, ad esempio, Vittorini rondista-solariano e allo stesso tempo americanista), e tuttavia essi contribuiscono a definire un quadro assai mosso e articolato. Tali sperimentazioni si muovono, a un certo punto, verso un'ipotesi di «arte sociale».

Vediamo dunque come l'europeismo letterario degli anni Trenta venga alimentato da una certa varietà di suggestioni culturali e di fattori strutturali; e abbiamo ricordato per questo la nuova logica dell'industria culturale e dei *mass media*, che esige una circolazione ampia, e al limite una neutralizzazione ideologica dei prodotti intellettuali. L'europeismo dunque, come si chiarirà più avanti, contiene dentro di sé vari modi di riflessione sulla contemporaneità e vari modi di ripensare il passato e la tradizione (i modelli classici della tradizione borghese e quelli eversivi, in parte rimossi, dell'avanguardia).

Quanto all'«arte sociale», anche per questa formula in uso all'epoca, occorre partire da una puntualizzazione preliminare. L'arte

sociale degli anni Trenta non è sinonimo di arte fascista (come la linea che va dalla «Ronda» a «Solaria» agli ermetici, con le ideologie dell'«assenza», è tutt'altro che antifascista e di opposizione *tout court*), in quanto oltretutto segue o accompagna anch'essa tendenze europee. Se vogliamo individuare, per ora sommariamente, la genesi di questa linea, dobbiamo andare in effetti molto al di là di certe indicazioni propagandistiche del regime, in particolare nella fase della cosiddetta svolta antiborghese (1934-35)⁶.

L'arte sociale dei Bernari e dei Vittorini, di Pavese e Alvaro o di Bilenchi, non presenta nessuna funzionalità ideologica, nessuna prospettiva, nessun messaggio, nessun orizzonte di valori in parte o in tutto coerente con la politica culturale del fascismo. E le polemiche sorte proprio allora da tante parti della stampa ufficiale di regime contro la minaccia di un neo-verismo o neo-naturalismo di tipo freddamente documentario (non formativo di coscienze) illuminano bene questo scarto. Queste forme narrative appaiono inquietanti e problematiche come quelle del romanzo americano, tedesco, russo, pur così diverse tra loro. Dunque per intenderci, questa socialità dell'arte contemporanea – e a un certo punto si discuterà di «romanzo collettivo», o romanzo di folla – non si pone tanto come un'aspirazione etica, analoga a quella del realismo romantico ottocentesco ancor vivo in parte in Verga, quanto come una condizione oggettiva, una condizione storicamente concreta e stringente della produzione artistica e intellettuale.

⁶ Mi riferisco alle suggestioni anticapitalistiche e collettivistiche che furono avallate dal regime nella fase di prima attuazione della riforma corporativa, con evidenti aperture verso le attese di determinati ambienti intellettuali e giovanili. Alle delusioni derivate dalla impostazione centralistica e socialmente gerarchica della organizzazione corporativa, subentrarono – dopo una improvvisa stretta sul controllo della stampa di fronda – nuove campagne di mobilitazione ideologica degli intellettuali, in direzione questa volta di una ventilata «bonifica spirituale» della vecchia cultura borghese, e di un sostegno plebiscitario all'impresa coloniale africana. Rispetto a questo contesto mantiene una sua specificità la vicenda della tendenza filosofico-letteraria realista, destinata a diffondersi ben oltre gli spazi ristretti della pubblicitaria di regime.

Se si riflette bene, da parte di questi e altri autori il rifiuto del cosiddetto Decadentismo come narrativa e arte della coscienza solitaria ed estraniata non comporta un rifiuto del suo significato e valore storico, o un'ansia religiosa di fede, di annullamento del problematicismo intellettuale in nuovi credo filosofici o politici. È vero che tentazioni regressive sono sempre presenti nell'area della cultura fascista (vedi per alcuni aspetti più appariscenti il populismo strapaesano), ma il movimento essenziale di questi anni è piuttosto di approfondimento che non di rigetto delle novità del tempo. Si discute, non a caso, di ricercare un nuovo nesso fra individuo e società, forme di coscienza e processi reali. Rimane evidente e operante per questa vocazione profondamente sperimentale un filo di continuità con la lezione delle avanguardie.

2. La varietà estrema delle esperienze narrative di questi anni (e si potrebbe guardare da un canto a Palazzeschi, dall'altro a Moravia, come esponenti rappresentativi di distinte generazioni), e la difficoltà di etichettarle e di inserirle in linee e contesti riconoscibili che la critica tuttora registra, inducono ancor più a considerare «Solaria» e il suo critico più rappresentativo, Giacomo Debenedetti, non esaustivi dell'intero panorama, sul piano dei modelli e degli schemi critici e ideologici effettivamente operanti all'epoca.

Se l'ambiente solariano occupa una posizione centrale di mediazione e di equilibrio, confinante con il gusto rondesco (vedi la questione dello "stile"), in alternativa ad esso vanno dunque considerati i fautori del realismo e dell'arte sociale: gruppi e autori eterogenei, che si caratterizzano per una più spregiudicata disponibilità ai mutamenti della civiltà contemporanea in quanto civiltà di massa, e per una polemica aperta contro la tradizione idealistica e liberale (con il suo nesso organico di cultura e politica, il garantismo dei valori ecc.).

Alle riviste da me analizzate nei capitoli centrali del *Mito della nuova cultura*⁷ andrebbero affiancati «L'Universale» ed altri giornali

⁷ Nel mio ampio studio del 1984 (*Il mito della nuova cultura. Giovani, realismo e politica negli anni trenta*, Lacaita, Manduria) mi proposi di ricostruire la vicenda

giovanili, orientati su una vastissima gamma di interessi, e soprattutto operanti e riconoscibili sino al 1935-36 (piuttosto a parte, invece, gli organi del realismo cattolico, dopo il '29, promotori della filosofia neo-scolastica). Nella maggior parte di essi ritornano una serie di elementi comuni: motivi di polemica generazionale, indifferentismo ideologico, legittimazione dello Stato totalitario come regime di masse, e rinuncia ad ogni missione o prerogativa etico-politica propria degli intellettuali come ceto.

Ebbene, un dato comune a tutte queste multiformi esperienze è il legame visibile, non polemico, non di rigetto, con le tematiche dell'avanguardia europea: «Orpheus» nasce su un rivolo del futurismo milanese, quindi fiancheggia le tendenze dell'astrattismo pittorico e della nuova musica dodecafonica. «Il Saggiatore» si nutre inizialmente di contributi del gruppo novecentista di Bontempelli, poi ancora operoso e presente nella battaglia razionalista di «Quadrante», di «Domus» e dell'«Ambrosiano». Sono da ricordare infine il gruppo di «Occidente», con Umberto Barbaro intelligente divulgatore del cinema sovietico, e in particolare delle ardite innovazioni tecniche del

di gruppi giovanili di ispirazione revisionista, uniti da comuni orientamenti anti-idealistici, da una spregiudicata apertura alle scienze moderne e alle arti di massa, vale a dire alla valorizzazione sociale del lavoro intellettuale, per la prima volta analizzandola nel vivo delle relazioni, quanto mai contraddittorie, con i processi di maturazione di una politica totalitaria del regime. Si trattava evidentemente di un'area eterogenea, comprendente da una parte gli eredi della linea strapaesana e provinciale di Maccari e Rosai, incarnata soprattutto nella personalità di Berto Ricci; dall'altra gli ambienti metropolitani e avanguardistici milanesi in cui si formarono Enzo Paci e Luciano Anceschi; dall'altra ancora settori di intellettualità legati alla tendenza del sindacalismo del «Lavoro fascista» e della «Stirpe», e al velleitario post-capitalismo della riforma corporativa secondo il pensiero del gentiliano Ugo Spirito. Su questi temi la bibliografia degli studi e delle indagini di prima mano è imponente, ancorché scarsamente rifornita di nuovi, più recenti apporti. Mi limito perciò a richiamare l'ampio profilo di R. BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000, che ben sintetizza in un organico panorama tutti gli acquisti più convincenti della storiografia dell'ultimo trentennio.

regista Pudovkin⁸; e i giornali «Quadrivio» e «Il Tevere», diretti dal futurista imperialista Telesio Interlandi, luoghi di raccolta degli eredi dell'avanguardia romana, da Gallian a Moscardelli allo stesso Barbaro.

Il realismo giovanile degli anni Trenta guarda in ogni caso alla lezione e alle tendenze più attuali e di punta della cultura europea, dalla letteratura alle “arti di massa” (architettura razionale, cinema e jazz, e tutte le forme del cosiddetto americanismo). In proposito occorrerà riflettere semmai sul processo che conduce dal rifiuto del ruolo e della realtà data del mercato borghese, proprio dell'avanguardia storica, alla scoperta di una positiva legge di integrazione sociale negli anni Trenta.

Accanto a questo aspetto, a sostegno delle specifiche posizioni ideologico-letterarie, sta però, nel «Saggiatore» soprattutto, una più ampia impostazione problematica, un preciso punto di vista sulla crisi della razionalità ottocentesca e sui suoi sviluppi. La crisi delle ideologie e dei sistemi è rappresentata intanto dai redattori di questa rivista come un evento benefico e liberatorio che consente di illuminare il piano dell'«esperienza concreta», individuale e collettiva, e di apprezzare soprattutto nell'epoca attuale gli scarti e i motivi di discontinuità del processo storico, la positività per così dire strutturale di ogni pur sconcertante rottura. Lottica giovanile entro la quale questa impostazione viene avviata vuole accentuare il senso di autenticità e di originalità di una ricerca carica di tensioni pragmatiche. I riferimenti problematici sono i seguenti: il pragmatismo anglo-americano, con la valorizzazione dei risultati concreti delle scelte etiche e ideologiche; la psicanalisi, come critica delle ideologie e metodo di riequilibrio tra istintività e razionalità (dunque, recupero della cultura e dei valori, solo in quanto capaci di realizzare e di valorizzare l'energia psichica dell'uomo); il rigoroso induttivismo della scienza moderna, da Galilei e Hume fino alla fisica attuale. In particolare, a proposito della rivoluzione eisteiniana, «Il Saggiatore»

⁸ Mi sia consentito rinviare, a proposito della giovanile attività di critico e teorico di Umberto Barbaro, al mio *Tra avanguardia e arte sociale: Barbaro e la "civiltà narrativa" degli anni trenta*, in «Lunarionuovo», n. 48, anno X (1985).

insiste sulla necessità di costruire un riferimento filosofico atto a comprenderla e sostenerla: una riforma del concetto di realtà in senso antimetafisico e antideterministico. Diversamente da Debenedetti, questo gruppo non considera il relativismo come sinonimo di paralizzante incertezza o indifferentismo etico, ma come scoperta di inaudite potenzialità dell'esperienza umana.

La polemica contro Gentile e Croce è polemica contro un ritardo e una presunta astrattezza della vecchia tradizione intellettuale nel prendere atto di alcune inoppugnabili novità: sul piano estetico, della varietà e concretezza dell'esperienza contemporanea; sul piano etico, del tramonto degli imperativi categorici kantiani, in presenza di un corposo e pervasivo sistema sociale; sul piano gnoseologico, dei problemi sinora solamente esorcizzati della scienza contemporanea. L'obiettivo, come si vedrà, è quello di una organica riforma della cultura.

La proposta culturale del «Saggiatore» – un realismo anti-idealistic e antimetafisico che cerca nelle nuove tendenze dell'arte d'avanguardia, delle filosofie neo-empiriste e progressiste, del pensiero scientifico, i suoi elastici riferimenti – viene maturandosi e schiarendosi in particolare fra il 1931 e il 1932. Tale chiarimento non a caso riguarda un problematico rapporto con l'irrazionalismo primo-novecentesco (che fu anche, com'è noto, il terreno nutritizio di tanti movimenti artistico-letterari). L'idea di partenza di un positivo ritorno della cultura alla vita è in effetti la stessa che motivò «La Voce» di Prezzolini e tutto l'interventismo dell'età giolittiana: cosicché non appare sufficiente a definire la novità di un punto di vista che si vuole radicalmente fondato in un'altra fase storica. Quella che affiora per un certo tempo nel «Saggiatore» è la formula del neo-romanticismo. Essa esprime nei confronti del romanticismo storico una volontà di rifiuto per quanto riguarda la sua intelaiatura ideologica, la sua vocazione predicatoria, etico-politica (cioè per la sua non-popolarità, la sua incapacità di fungere da valore d'uso della comune esperienza individuale e collettiva), ed insieme un richiamo alquanto strumentale al suo anticlassicismo e antiaccademismo, nell'attacco che si vuol muovere ora contro il riflusso culturale dei primi anni Venti.

La nuova rivoluzione romantica auspicata per l'Italia degli anni Trenta dovrebbe andare oltre ogni indirizzo etico-politico, recuperare alla cultura un rapporto con la vita che sia di riconoscimento del nuovo e di "funzionalismo" rispetto ai bisogni individuali e collettivi. Se il nesso con la stagione pre-bellica è un nesso profondo e necessario, come fu quello tra il romanticismo storico e lo *Sturm und Drang*, non si potrà dunque rimuovere il delirio di distruzione di quegli anni, ma si dovrà liberarne le forme e gli esiti da ogni alone mistico, metafisico, correggendoli per così dire con un atteggiamento di rigorosa verifica empirica. Per conseguenza, ciò comporta opposizione alla filosofia del mito (Spengler, Jung, Keyserling), nonché a Nietzsche; per quanto riguarda la cultura e la letteratura germanica, appaiono sintomatici al contrario i riconoscimenti per autori come Remarque, Rilke e Mann, e i riferimenti positivi alle poetiche della nuova oggettività⁹. Su questa linea, il graduale abbandono del programma neo-romantico favorisce il maturare di un'ipotesi neo-realista, in una con la serrata polemica contro la cultura cattolica neo-scolastica, come contro lo scetticismo dei relativisti contemporanei.

La connessione con l'eredità primo-novecentesca, si è visto, è affermata in contrasto con le tendenze di ritorno all'ordine, con le pure e olimpiche svalutazioni o negazioni della crisi (vedi in proposito la polemica sull'"antistoricismo" di Croce¹⁰). Tuttavia tale

⁹ Rinvio in particolare a una serie di articoli usciti sul «Saggiatore» nella primavera del 1931, in cui il nesso tra neo-romanticismo e neo-realismo germanico viene impostato in modi chiari e persuasivi. Si tratta dei due corsivi redazionali intitolati *Rapporti col nuovo romanticismo tedesco*, II, 10 (aprile 1931), e *Nostro romanticismo*, II, 12 (giugno 1931), e di un breve scritto di F. BRUNO, *Realismo germanico*, II, 12 (giugno 1931) (ma già sulla rivista di Bottai, «Critica Fascista», posizioni analoghe erano state espresse dal giornalista e scrittore ex futurista E. ROCCA, *Tappe del romanzo tedesco e letteratura italiana*, n. 17, novembre 1929, in singolare coincidenza con un primo esplicito e caloroso apprezzamento per *Gli indifferenti* di Alberto Moravia). Ma è da vedere anche G. NECCO, *Neorealismo made in Germany*, «L'Italia letteraria», 29 ottobre 1933.

¹⁰ Nette e circostanziate sono le posizioni critiche espresse dal «Saggiatore» in merito alla *Storia d'Europa nel secolo decimonono* di Croce, a partire dal corsivo

connessione, che è oggettiva, non può impedire una sempre più netta sottolineatura dell'originalità del presente, della fase storica aperta dalla guerra, di cui appunto l'ultima generazione sarebbe espressione. Pragmatismo, neo-empirismo, antimisticismo e antimetafisica, conducono in ultima istanza – aggiunge la rivista romana – a un più complessivo e generalizzato distacco o disinteresse rispetto alle problematiche tutte intere della cultura filosofico-letteraria, alla presa d'atto di un più profondo e grave divorzio della vita, che cerca le sue nuove forme, dalla cultura.

Sono i «segni negativi» (un distacco delle masse dalle ideologie dominanti, per Gramsci, tale da far prevedere una possibile ripresa egemonica del materialismo storico¹¹) che sembrano reimpostare il discorso della cultura nuova in termini di radicale rottura – elasticità o strumentalità delle formule, aggancio alle dimensioni etiche e sociali, ecc. – sino al limite estremo dell'«antiletteratura» (e ciò spiega nel «Saggiatore» l'apprezzamento per la polemica contro il democraticismo della società letteraria condotta dall'«Universale»).

Le posizioni del «Saggiatore» sulla questione del romanzo si svolgono a partire da queste premesse, mirando innanzitutto a contestare l'autobiografismo e l'autocritica del personaggio-autore. La linea è genericamente quella borghese, ma con una radicale diffidenza per ogni contenutismo, messianismo, ideologismo. Tenendosi stretto nel solco dell'antiidealismo, il discorso sul romanzo promosso dal «Saggiatore» come dagli altri gruppi affini rifugge da ogni pretesa di ricostruzione ideologica, in termini di tecnica, di messaggi-valori,

redazionale intitolato *Antistoricismo*, II, 12 (febbraio 1932) e dalla recensione di d. c. [D. CARELLA], *Croce e la religione della libertà*, II, 19 (marzo 1932). Di Domenico Carella occorre anche citare un esplicito attacco alla funzione dell'egemonia idealistica rappresentata dall'estetica crociana: *Dimenticare Croce*, in «Lavoro fascista», 16 febbraio 1933.

¹¹ È d'obbligo un richiamo al testo di alcune note gramsciane risalenti agli anni 1930 e 1932, e riferite al fenomeno della questione giovanile esplosa dall'interno stesso della cultura di regime: cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, in particolare pp. 311-12 (Quaderno 3 [XX]), e p. 1249 (Quaderno 10 [XXXIII]).

di contenuti. Nel 1932-33 del resto «Il Saggiatore» esprime una forte diffidenza verso il “contenutismo” desanctisiano di «Oggi» e dei gentiliani¹².

Il senso e i connotati specifici della scelta per il romanzo sono complessi. Se questo genere, con la sua effettiva ripresa, vale a segnalare una linea in atto di forzoso riadeguamento della cultura alla vita, un'emblematica prospettiva realista di rappresentazione e interpretazione del presente nella crisi delle ideologie, singolarmente adatta al pubblico giovanile e di massa, esso non può non collocarsi, per quanto attiene alle sue problematiche e ai suoi orizzonti nuovi, se non dentro le contraddizioni del tempo. In breve, ciò significa ad esempio rinuncia alla vecchia autonomia e unità della coscienza (dell'autore, del personaggio, ecc.) e alla possibilità di rifonderla, come alla narrazione di fatti: e anche qui, è netto il riconoscimento in favore di Svevo e Pirandello e del romanzo della crisi.

Il superamento dell'autobiografismo si porrà problematicamente come allargamento del campo, e riapertura massima del processo della conoscenza, nella consapevolezza anche di una ricca fenomenologia del romanzo mondiale. La spinta europeista agisce anche qui, ma assai meno univocamente o selettivamente e retrospettivamente che in «Solaria», sino a contemplare tra le ipotesi possibili quelle del romanzo saggio (Huxley, Gide, Lawrence), o del romanzo collettivo (Dos Passos), o del romanzo della «nuova oggettività» (Döblin), ecc. I vari mutamenti di tecnica del romanzo vengono visti in certo senso anche come sviluppi dell'esperienza delle avanguardie.

Contro la selettività dell'europeismo solariano, tendente a definire un modello estetico di valore universale, una misura di rappresen-

¹² La polemica anticalligrafica dei contenutisti fu aperta dal notissimo intervento di E. DE MICHELIS, *La Ronda e noi*, in «Lavoro fascista», 22 maggio 1932, e rinforzata da un ancor più celebre scritto programmatico di G. GENTILE, *Torniamo a De Sanctis*, in «Quadrivio», 6 agosto 1933, che avrebbe peraltro influenzato profondamente (con la mediazione delle note riflessioni di Gramsci nei quaderni di *Letteratura e vita nazionale*) la critica di ispirazione marxista e l'intera battaglia culturale della sinistra degli anni Cinquanta.

tazione e distanziamento della crisi, «Il Saggiatore» guarda a un panorama più contraddittorio, articolato e mobile, a una storia tutta aperta del genere. Il movimento degli interessi è tale che meriterebbe uno studio attento, ma in breve, e ferma restando una significativa sottovalutazione di Proust, tutte le forme di romanzo in qualche modo apprezzate sono forme di “romanzo della vita”, nella misura in cui sembrano sfuggire all’assillo etico e ideologico dell’identità del soggetto per esplorare tutto lo scenario sociale della crisi.

Quali sono le leggi e i modi di connessione di quell’individuo scentrato e senza certezze, che è il personaggio del romanzo primo-novecentesco, con le leggi e i modi di ristrutturazione della vita collettiva? Lo sguardo problematico e investigante si vuol fare via via più rigoroso, e via via più disincantato il modo di considerare la letteratura. Ciò che suscita perplessità è il vizio o la pretesa di autosufficienza del discorso letterario a confronto con gli sviluppi imprevedibili della scienza, del pensiero, dell’esperienza e dei bisogni generici dell’uomo.

All’interno di questa prospettiva la storia del genere evidenzia soprattutto due momenti qualificanti destinati a collidere: il romanzo di testimonianza e di significato (Moravia e Alvaro) e il romanzo collettivo. La polemica sul romanzo collettivo scoppia fra il 1933 e il 1934 coinvolgendo («Il Saggiatore» è ormai in chiusura) «Oggi» e «Orpheus», altre rivistine di area realista ed anche grandi quotidiani¹³. Essa si alimenta tra l’altro di alcuni casi editoriali: l’uscita di

¹³ Gli schieramenti contrapposti in questa polemica letteraria, che nasconde divergenti visioni del rapporto fra letteratura e società nel fuoco della crisi attuale, consistono da una parte nelle tendenze di arte sociale coinvolte nella dialettica interna alle culture di regime, dall’altra nella resistenza per così dire umanistica di scrittori e critici di formazione idealistica o comunque tradizionale. Senza inoltrarmi in una disamina analitica delle più variegate motivazioni e implicazioni, elenco di seguito una serie rappresentativa di articoli distinti per testate. Sul versante dell’arte sociale, «Il Tevere»: R. RICCI, *Tra rondismo e neorealismo*, 29 giugno 1932; G. PROSPERI, *Crisi della cultura*, 8 luglio 1932; «Vita Nova»: A. GIOVANNINI, *Necessità dell’antiletteratura*, novembre 1933; «Occidente»: E. TALARICO, *Coefficienti nuovi nel romanzo*, 1933, 3; «Lavoro fascista»: B. RICCI,

Tre operai di Carlo Bernari, le traduzioni di *Manhattan Transfer* di Dos Passos, le nuove collane di narrativa straniera di Mondadori e Bompiani. A parte l'opposizione o la diffidenza manifestata da vari settori della società letteraria (compreso in gran parte quello solariano, e poi Moravia, e i calligrafi, com'è ovvio), importa soprattutto sottolineare di questo fenomeno i seguenti caratteri: alle spalle del romanzo collettivo si presuppone una rinuncia ai valori e ai principi ideologici del liberalismo borghese (individualismo, concezione sacerdotale della cultura, demonizzazione della tecnica), con una conseguente apertura conoscitiva ai processi originali e propri della società di massa, tecnologica e metropolitana; non si individua né si valorizza in esso alcuna alternativa ideologica (populismo, ad esempio); si segnalano gli elementi di modernizzazione in senso tecnico del genere, per effetto soprattutto dei condizionamenti del linguaggio cinematografico.

Arte collettiva o verismo?, 28 dicembre 1933; «Domus», P. GADDA, *Nuove vie del romanzo*, gennaio 1934; «Il Cantiere»: A. MONDADORI, *Significato dell'antiletteratura*, 3 marzo 1934; «La Gazzetta del Popolo»: V. BOMPIANI, *Invito editoriale al romanzo collettivo*, 14 marzo 1934; V. BOMPIANI, A. MORAVIA, *La tenzone del romanzo collettivo*, 25 aprile e 9 maggio 1934. Sul versante opposto, cfr. «Espero»: A. GARGIULO, *Profondità* [sui limiti del cosiddetto neorealismo], gennaio 1933; «Quadrivio»: L. CHIARINI, *Apologia dell'intreccio*, 4 febbraio 1934; L. CHIARINI, *Ma che cos'è questo "collettivo"?*, 22 aprile 1934; L. CHIARINI, *Sguardo alla "Medusa"*, 5 agosto 1934; L. CHIARINI, *Fine della letteratura?*, 4 novembre 1934; «L'Italia letteraria»: S. WOLFANGO, *Idea del romanzo moderno* [contro la letteratura collettiva promossa dall'editore Bompiani], 13 maggio 1934. Tra le testate più impegnate nel contrasto al cosiddetto neorealismo di marca germanica sovietica o americana, cui guardavano anche narratori esordienti come Bernari, Barbaro, Terra, ecc., vanno segnalate ovviamente le promotrici del cosiddetto contenutismo etico, «Oggi» (R. DUCCI, *La crisi del romanzo contemporaneo*, gennaio 1934; M. PANNUNZIO, *Senso della personalità*, ivi; A. MORAVIA, *La moda del collettivismo*) e «Caratteri» (*Ragione del titolo* [contro la letteratura "cinematografica" delle formule e non dei valori], 1935, n. 1); ma tutte le collaborazioni, interventi e recensioni di Pannunzio e di Benedetti, Bonsanti e Moravia, battono sullo stesso tasto.

3. Appartengono davvero le migliori opere di narrativa di questi anni tutte allo stesso genere? Potremmo dire piuttosto che esse si collocano in un modo o nell'altro all'altezza di una comune percezione della problematicità ideologica, tecnica ed espressiva, della forma romanzo. Tale problematicità occupa tutta l'epoca post-naturalista, ed è indirizzata negli anni Trenta in diverse direzioni, con caratteri di diffuso sperimentalismo.

Accenniamo ancora alla nuova voga del racconto, che ben si colloca nella linea solariana e fiorentina di superamento del frammentismo e di reciproca compenetrazione di poesia e prosa. Il racconto fu considerato dai formalisti russi una specie di antecedente genetico del romanzo propriamente detto, e non v'è dubbio che storicamente sia stato così. Ma si può guardare a esso, nel Novecento, anche come a un residuo o surrogato del genere maggiore, giunto a un punto estremo di cristallizzazione. Quanti romanzi contemporanei sono in effetti solo nominalmente tali: *Work in progress* inconclusi, blocchi di sequenze sconnessi, accumuli di materiali sbozzati, privi soprattutto di quella struttura portante che è il classico *plot*, il tempo prospettico della narrazione realista? Ci sarebbe da dire, e molto, a proposito dei frammenti e "cartoni" di Gadda. Ma ancora, accanto a Bilenchi, e sempre in area fiorentina, basti pensare al Vittorini di *Piccola borghesia* o all'esilissimo *Tempo innamorato* di Gianna Manzini. E ancora, si tenga d'occhio la misura invalicabile del racconto o racconto lungo nel giovane Pavese, e fino a un certo punto in Moravia, ecc.

Ma per andare oltre il piano estrinseco delle misure, si ricordi la congruenza del racconto con la materia autobiografica, e la preponderanza della dimensione memoriale. Questo tipo di narrazione è in questo senso emblematico, in quanto insiste in particolare (in Bilenchi, come più tardi in Vittorini, Pratolini, Moravia) sulla memoria convulsa e inquietante dell'infanzia e dell'adolescenza. Raramente infatti, negli autori di quest'epoca la memoria vale a costruire, a strutturare una personalità, un carattere, uno schema di disposizione dell'esperienza, tanto meno nei modi eccezionali dell'operazione proustiana. Piuttosto si segna in essa la rivelazione di una verità negativa, uno scacco o un trauma che acquista caratteri definitivi, permanenti.

Quanto a Gadda, egli appartiene a una generazione precedente a quella di Vittorini e Bilenchi, Pavese e Bernari. Nato nel 1893, di estrazione e formazione borghese e urbana, egli ha vissuto l'esperienza e il trauma della guerra (registrati nel *Giornale di guerra e di prigionia*, 1915-19), in un suo duplice valore: come rivelazione di una frattura storica, epocale, di una crisi rovinosa e irreversibile della cultura e dell'etica borghese, e insieme come straordinaria e eroica misura, prova di umana sofferenza di significato emblematico. Si inaugura già qui originariamente l'irrisolubile dialettica gaddiana fra ordine e disordine, razionalità e «pasticcio». L'osservatorio dell'esperienza di guerra, apparentemente arretrato, condizionerà sempre dall'interno la posizione di Gadda, a confronto con gli sviluppi della vicenda intellettuale e politica dei decenni successivi, dal fascismo alla democrazia post-fascista, favorendo anche una singolare presa di distanze da tutti i momenti cruciali del dibattito letterario. Lo scetticismo di Gadda non solo investe e svaluta cioè le forme politico-istituzionali, ma anche tutte le forme ideologiche e culturali di ristrutturazione della vita sociale nella crisi del liberalismo borghese. Forse in questa luce è da vedere anche il rapporto distanziante e per dir così cauto da lui intrattenuto con la società letteraria (mediato per lo più dall'amicizia privata di Tecchi, Betti e Bacchelli, poi da Carocci) e con il mestiere sempre mimetizzato e segreto dello scrittore. La tradizione nella quale idealmente egli si colloca è una tradizione nazionale ottocentesca, e più specificamente manzoniana.

L'eccezionale interesse de *La cognizione del dolore*, che è una delle sue opere più mature ed elaborate (in un arco di tempo che va addirittura – tra revisioni, ripensamenti e ritocchi – dal 1936 al 1970, con una conclusione per la stampa sentita dall'autore pur sempre come provvisoria), sta nel suo presentare insieme chiari e visibili i segni di questa ideologia, di questo punto di vista, di questa esasperazione polemica nel giudizio sul presente (crisi delle ideologie e dei valori, senso di perdita, ecc.), e una complessa e composita tecnica di registrazione del disordine, un proliferante apparecchio formale capace di straniare e di incidere i dati della realtà, con un effetto che è di massimo artificio e di acuta penetrazione realistica. Sono

sin da subito evidenti, benché implicite, le ragioni del progressivo avvicinamento di Gadda all'ambiente di «Solaria» e poi «Letteratura»: esse consistono in breve in una certa affinità ideologica con il filone della cultura liberal-democratica (un valore etico è posto come premessa dell'euresi, cioè della ricerca conoscitivo-espressiva dello scrittore, ma senza poter essere comunicabile nella pura e immediata testimonianza). Si potrebbe richiamare per confronto l'itinerario fino a un certo limite analogo del triestino Giani Stuparich, approdato a «Solaria» all'interventismo vociano, e anche lui irredentista.

Come si è già detto, la prima generazione solariana è caratterizzata per lo più da questo tratto ideologico unificante (tra ex rondisti, ex gobettiani, ex vociani). Diversa, e più visceralmente coinvolta con il fascismo e le culture della crisi – nel bene e nel male – è invece la generazione successiva dei Vittorini e Bilenchi. Ciò che quest'ultima ricerca e ritrova nella cultura e nell'ambiente intellettuale di «Solaria» è l'eredità, il lascito di una deontologia letteraria, di un moralismo e di una sensibilità umana riluttanti al mero tecnicismo come al programmaticismo eversivo delle avanguardie.

E non c'è dubbio che, sulla base di un comune impegno di testimonianza e di registrazione eticamente e formalmente risentita della crisi (nutrito anche di modelli letterari aggiornati), potessero manifestarsi i più diversi atteggiamenti verso l'istituzione e il mestiere letterario. In Vittorini giovane, per riflesso anche della sua estrazione sociale, l'autobiografismo è pegno e promessa, in fondo, di una possibile futura riassunzione di responsabilità civili e morali della letteratura; in Gadda al contrario l'autobiografismo rivela per così dire una drammatica inibizione (la cognizione, la conoscenza cioè esatta e paralizzante, angosciata, è determinazione del dolore che è a sua volta irridimibile blocco di ogni possibilità). Lo sperimentalismo gaddiano, così vistoso e radicale al confronto con le morbide imitazioni proustiane di Vittorini (con la sua ricerca anche di aloni e di effetti evocativi) è cioè in strettissimo rapporto di dipendenza con un'ideologia negativa, di blocco o arresto di ogni prospettiva del fare e del volere. Il disordine, l'irrazionalità, il «pasticcio», sono proiezione rovesciata di una soggettività chiusa e rattappata, di un essere ridotto ad esasperata patologia.

Cristina Benussi

GIOVANNI COMISSO E I SUOI *GIORNI DI GUERRA*

Nei *Giorni di guerra* pubblicati da Longanesi nel 1961¹, compaiono quattro episodi in più rispetto alle due precedenti edizioni Mondadori del 1930 e 1952. Il testo definitivo, invece che in episodi, è stato ora suddiviso in cinque parti, una per ogni anno di guerra. Comisso inizia le sue memorie a partire dalla fine del 1914, quando si trova a Onigo di Piave, ospite di un veterano amico di famiglia, nei luoghi dove da piccolo giocava alla guerra. Si era offerto volontario, anche se non lo dice e, ricevuto l'ordine di raggiungere il reggimento del genio a Firenze, al suo arrivo in città va a far visita a un cugino della madre, anziano reduce delle battaglie risorgimentali. Entrambi gli ex militari, seppur con motivazioni diverse, dichiarano la loro

¹ È l'edizione da cui cito e cui si riferiscono i numeri delle pagine tra parentesi. Un'altra edizione con *Introduzione* di Mario Isnenghi è uscita nel 1980 per Mondadori.

avversione per l'imminente conflitto, sentimento che il giovane rileva anche tra i civili, che mostrano una fraterna pietà per i tanti giovani destinati al fronte.

Le esercitazioni sulle colline toscane hanno termine ai primi di maggio del 1915, quando l'intero reggimento parte alla volta di Carpenedo, in Veneto. Il giovane Comisso, addetto ai collegamenti telefonici, dopo una sosta alla stazione di Treviso arriva a Udine, da dove prosegue a piedi, insieme agli altri, verso il luogo designato. Amalgamatosi un po' alla volta con il suo gruppo, riferisce per ogni sosta di pranzi, bevute di vino, riposi, più o meno arrangiati, svaghi, canti: «le giornate si susseguivano felici in quella splendida campagna» (28). La guerra, infine dichiarata, si palesa con una sveglia notturna: «Ci muovemmo, trasognati, ma presto ai primi passi nella notte fresca ci destammo d'improvviso felici» (32). Le notizie delle prime vittime non gli impediscono, scavalcato il muro che circonda l'accampamento, di gioire «in aperta campagna tra alberi di ciliegie, così bassi che si poteva coglierne alzando appena le braccia» (33). Da questo momento il narratore non perde occasione per descrivere una natura che segue in tutte le evoluzioni stagionali e nelle diverse tipologie locali, anche perché nelle retrovie colpi di cannone e distruzioni di edifici portano scompiglio, ma non provocano morti e dunque permettono una serena contemplazione del paesaggio. Dopo il tramonto i soldati si possono addirittura buttare sull'erba dei prati, con le giacche sbottonate e, con l'entusiasmo di ragazzi, prendere «le lucciole con le mani» (38), cantando. La natura pare sottrarsi alla storia, contribuendo a rigenerare gli animi in una campagna florida e ospitale anche d'estate, grazie a qualche piovasco che riempie momentaneamente gli alvei di qualche torrentello. Durante quell'anno Comisso viene spedito per servizio a Cormons e dall'ultimo piano di una casa diroccata scorge il Carso dove, sullo sfondo del bosco, vede formarsi «piccole nuvole di fumo» (42), il segno degli spari. Alla fine della giornata giunge la notizia che il san Michele, dove per un paio d'ore ha sventolato la bandiera italiana, è stato perso, e che i morti «erano stati innumerevoli» (43). Non ci sono, come è stato notato da molti critici, prese di posizione pro o contro la guerra, ma certo

che il piglio esuberante non nasconde un'avversione riposta, come ad esempio rivela la rappresentazione dei fiumi. Questi in genere simboleggiano l'universale fluire dell'esistenza, mentre qui sono rivi strozzati, per usare un'immagine montaliana. Comisso, come non descrive mai azioni belliche, così non avvista neppure l'Isonzo, che viene solo immaginato o percepito di riflesso, nonostante 12 siano state le battaglie combattute lungo le sue sponde, dal giugno 1915 al novembre 1917. Inoltre gli spazi in cui si svolgono i vari episodi risultano piuttosto ripetitivi, frantumi di un vissuto che entra in una circolarità priva di sviluppo, opposta a quella lineare di solito simboleggiata proprio dal fiume, che scorre placido e inesorabile dal monte verso il mare. L'autore diffida anche della strada, «polverosa» (35), «pesante» (49), amica «solo di notte» (45) quando l'artiglieria tace. Insiste piuttosto sulla forza rigenerante della natura in molti episodi, come quello in cui, chiamato per stendere con i suoi compagni il filo telefonico, da posare sui rami degli alberi, al mattino scopre di trovarsi tra ciliegi «con frutta gonfia dolcissima non vendemmiata dalla popolazione che era fuggita [...]. Nessun colpo di cannone intorno, il sole ardente, il luogo deserto, quelle ciliegie straordinarie: eravamo beati» (47). Intanto dal Podgora giungono notizie di massacri inarrestabili, temperate da episodi giocosi, come la cannonata che centra il carico di vino, che comincia a gocciolare per terra: «Fu una festa» (52) naturalmente, lo scrittore sottolinea, come se volesse controbilanciare il ricordo penoso della guerra con quello della sua intrepida giovinezza. Infatti subito dopo, in un'alternanza regolare, attiva la memoria della sofferenza: negli accampamenti del Sabotino scoppia il colera, che provoca molti morti, lasciati, significativamente, «sulla strada» (54), segno di una impressionante assuefazione alla morte. L'epidemia colpisce duro, ma le dolorose vaccinazioni ai militi si rivelano efficaci, mentre imperversa, impunito, lo sciacallaggio delle case abbandonate.

Il 1916 si apre con l'episodio che lo vede all'opera per riparare la linea telefonica tesa tra il Podgora e il monte Fantin, ai piedi di un Carso innevato. Con un fante volontario il protagonista si avvia verso il *passo della morte*, così chiamato perché gli osservatori austriaci

possono ben vedere la sagoma di chi passa, scura sul bianco della neve. Infatti i tiri non tardano ad arrivare, ma il commento toglie drammaticità all'impresa: «Gli scoppi inebriavano come squilli. Erano tiri a coppia, con la intenzione di prenderci fra due fuochi, il sibilo ci avvertiva e avevamo tempo giusto per buttarci a terra e ripararci» (67). Alla fine del lavoro, con l'unico pensiero di trovare una sigaretta, i due raggiungono un ricovero, tre tinozze ribaltate e incastrate nel terreno in una boscaglia d'alberi leggeri ma fitti: «L'Isonzo era sotto il colle, ma non si poteva vedere, perché nascosto dagli alberi» (71). Cerca di arrivarci, ma vede solo il «Carso oscuro» che scende «verso l'Isonzo che riluceva tortuoso» (ivi). Poi cala la notte, momento felice in cui la natura offre al poeta un'epifania straordinaria: in una buca scavata da un proiettile vede specchiarsi una stella grandissima. Scrutando il cielo Comisso si accorge che erano due, vicine quasi a toccarsi. Dai giornali scopre che la notte di quel 16 gennaio era avvenuta la congiunzione di Venere e Giove. Lo stupore per la luce che si sprigiona sembra far scattare la sinapsi tra due momenti diversi, la Grande Guerra e l'impresa di Fiume, città dove il 12 settembre 1919, insieme ad altri 2600 tra fanti e artiglieri del Regio Esercito, Comisso si era ribellato e si era unito ai legionari di D'Annunzio. Là, insieme a Guido Keller nell'ultimo anno della Reggenza del Carnaro aveva fondato un gruppo con tendenze esoteriche e naturistiche, «Yoga», titolo anche della rivista sui cui fogli aveva scritto il suo articolo di fondo. La parola viene dalla radice sanscrita “Yui” che significa “unire”. Ma cosa? L'arcaico e il futuro, saltando proprio la modernità gretta e decadente che aveva portato alla guerra. In quelle giornate fiumane, immaginava una società governata da un'aristocrazia guerriera, capace di creare una comunità votata alla bellezza e sorretta da una nuova morale. La testata di «Yoga» era iscritta tra una svastica, antico simbolo ariano del sole, e la scritta esplicativa «Unione di spiriti liberi tendenti alla perfezione»². Era uscita, per protesta, il 13 novembre 1920, giorno

² Cfr. S. BARTOLINI, «Yoga». *Soversivi e rivoluzionari con d'Annunzio a Fiume*, Luni editrice, Milano 2019.

successivo alla firma del trattato di Rapallo, ma ebbe vita brevissima, solo quattro numeri. Dalla prospettiva di allora ripensa al conflitto mondiale appena concluso. Parecchi degli episodi della guerra 1915-18 sembrano venir ricostruiti infatti sulla base dei ricordi della stagione fumana 1919-20. Del resto le descrizioni dei pranzi e delle bevute durante ogni sosta riportano all'atmosfera festosa dell'esperienza vissuta con D'Annunzio, quando vino e droghe circolavano con facilità e si intrecciavano amori di tutti i tipi. Al ricordo della congiunzione astrale fa seguito, non a caso, l'episodio dell'arrivo a Cormons di un cannone da 305 e dell'apertura di un postribolo. Nella lunga sequenza descrittiva della visita di gruppo nella casa di tolleranza, lo sguardo nei confronti della donna non era troppo dissimile da quello, spregiativo, dei futuristi, che tra l'altro erano accorsi numerosi, con Marinetti in testa, nella città sul Quarnero. Da Cormons l'azione si sposta a Manzano, dove Comisso è stato inviato per sostituire il caporale responsabile dell'ufficio telefonico, fuggito perché il luogo, vicino a un deposito di munizione, è divenuto bersaglio dell'artiglieria nemica. Ritornano immagini di una natura rigenerante: «La primavera si era fatta meravigliosa» (78), godibile, grazie anche a un vitto abbondante e all'abilità narrativa di un suo aiutante siciliano, che recita il repertorio del paladino Orlando. Anche a Fiume artisti d'ogni area si esibivano in un'atmosfera di allargata convivialità. Va ricordato che gli episodi relativi a Cormons e Manzano sono stati aggiunti nell'edizione del 1961, quando la Grande Guerra era lontana e la memoria poteva lavorare su un intreccio di esperienze più vasto.

Comisso sembra proprio aver ricostruito uno spazio narrativo ove si fondono la realtà vissuta e la percezione che ne ha nel momento in cui scrive, dando luogo a una terza dimensione che Bertrand Westphal definisce «fluttuante»³, in quanto mobile e instabile. Questo luogo di sperimentazione viene segnalato anche da Michel

³ B. WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, Paris 2002, trad. it. di L. Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando, Roma 2009.

Foucault, che lo etichetta come «eterotopia»⁴, in quanto permette di giustapporre in un unico luogo ambiti diversi, anche se a priori incompatibili. Comisso elabora dunque uno spazio in cui associa territori lontani, disegnando un percorso che sovrappone alla cronologia storica una valutazione maturata dopo la guerra, dando così luogo a una memoria letteraria intersoggettiva⁵. E se mancano prese di posizioni dirette, quelle indirette mostrano come la guerra scateni innanzitutto pulsioni egoistiche: quando su una strada incrocia un reggimento di ragazzi siciliani, che vanno incontro a morte certa, l'autore si consola subito, pensando che forse con quell'azione disperata la guerra sarebbe presto finita. Dalle telefonate, seppur in codice, viene a sapere che l'esercito intanto avanza oltre il Podgora e il Sabotino e che, passato l'Isonzo, sta prendendo Gorizia. Viene a sapere che sul Carso il San Michele era stato scavalcato, ma che poi le truppe sono state costrette ad arretrare. Intanto, nelle pause del suo lavoro, va verso il «Natisone arso e ghiaioso» una spiaggia più che un fiume; e infatti c'è solo una pozza, «un'acqua piacevolissima, a cui venivano tanti soldati. Alcuni correvano ignudi per il prato inseguiti dall'allegro abbaire dei cani [...]. Altri si sentivano ridere mentre si spogliavano dietro una siepe e poi ne uscivano imbizzarriti da estri d'amore» (83). Il pensiero va, ovviamente, di nuovo a Fiume, dove il nudismo era spesso praticato. Il capitolo si chiude in un'atmosfera di attesa inquieta, placata solo dall'abbondanza e dalla qualità di cibo, nonché dalla presenza di una servetta che si offre di consolarlo. È autunno, un capitano là giunto gli fa intravedere la possibilità di frequentare un corso per allievi ufficiali, destinato solo a chi, come lui, possiede un titolo di studio. Felice del possibile avanzamento di carriera? Sì e no: insieme agli altri, beve fino a ubriacarsi, «perché non volevo pensare all'avvenire» (87). Le dichiarazioni indirette esprimono dunque turbamento.

⁴ M. FOUCAULT, *Utopie eterotopie* (sono due conferenze tenute nel 1966 e tradotte da Antonella Moscati), Cronopio, Napoli 2006.

⁵ L. PASSERINI, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Il 1917 è il capitolo più lungo e inizia con il racconto della frequentazione del corso, interrotto per un esaurimento nervoso, e ripreso successivamente a Udine. Mentre tristi e faticose sono le ore passate nelle aule dove si svolgono le lezioni sul come costruire ponti, trincee, latrine e cucine, «folli e inebrianti» (97) sono quelle di equitazione per le ampie pianure. Divertito è il commento sull'effetto che provoca il loro essere «agili e belli» costretti a difendere «la nostra apparenza di suprema giovinezza», (98) dalle «lusinghiere promesse rivolteci dalle donne di via Villalta che battevano i marciapiedi davanti al nostro accantonamento» (ivi). Anche questo è un episodio aggiunto in questa edizione, e ricorda da vicino le scorribande fiumane, nonché quell'elogio alla bellezza e alla giovinezza che ebbe nel ventennio successivo un inno consacrate, soprattutto se coniugato con una superbia del grado raggiunto (102). Poi il neo ufficiale viene spedito verso l'alto Isonzo. Qui si consuma uno degli episodi più significativi del romanzo: l'ascensione al monte Polunik lungo una strada panoramica a strapiombo sul fiume, attraverso un bosco che porta alla prima linea, meta del suo andare. Sulla via del ritorno, procedendo su una strada bianca, deserta, visibile da tutti gli osservatori nemici annidati sulle vette, decide di non tornare alla base, ma di salire a quota 1200 del Rombon; là stanno infatti i suoi soldati che probabilmente non lo ritengono capace di un'impresa così temeraria. Dopo la salita, simbolo di purificazione, si infila dunque nel carrello di una traballante teleferica usata nelle ore notturne per portare i rifornimenti ai soldati. La sensazione è quella di essere tornato bambino, così da provare l'«estro felice di credermi ritornato in giuoco su di una giostra della mia infanzia» (109). Nell'ascensione verso le cime nere dei monti, osserva le gallinelle, le stelle conosciute grazie alle illustrazioni materne. Solo al contatto con la natura, dunque, comincia a provare «una malinconia protesa lontano verso la mia casa» (110): «A quell'ora, a tavola, dopo cena, mio padre cercava la mia sorte nell'esito dei solitari e mia madre, intenta a me, scorreva le mani nel lavoro di maglia per i soldati» (ivi). A notte fonda, trova un piccolo andito nella baracca e si addormenta. Il rito della salita sulla montagna e il recupero di

uno sguardo fanciullo sono importanti perché da questo punto di vista considera il disastro imminente del novembre 1917, Caporetto. L'episodio successivo sembra rinforzare una disposizione esistenziale che rifugge da un nazionalismo acritico. L'autore infatti descrive il suo personale *locus amoenus*, una spianata «asciutta e raramente erbosa pavimentata di detriti di roccia» (115), «solitaria e tiepida come un sacrato di campagna» (*ibidem*), dove non v'era caduto nessun colpo d'artiglieria. Là va a nascondersi quando subisce rimproveri immeritati, quasi sia la sua «camera segreta» (*ibidem*) in cui «dimenticavo della mia divisa e della guerra» (*ibidem*). È qui che la vista delle stratificazioni geologiche del monte e la grande massa di detriti che esso deposita gli fanno percepire la caducità della vita e insieme la sua sacralità. Poco dopo sente montare dall'altra parte dell'Isonzo le note della marcia dell'*Aida*, che la banda reggimentale sta provando in una baracca. Contemporaneamente, in una simmetria perfetta, vede salire dal fondo della spianata un gruppo di soldati che ne porta uno a *seggolina d'oro*, probabilmente un disertore. Allora corre precipitosamente al di là della collina perché «non volevo vedere di più» (120) né sentire la scarica che poi in effetti risuona in tutta la valle, mista alla musica verdiana. La condanna della guerra qui comincia ad essere piuttosto esplicita. Viene ulteriormente rafforzata dopo Caporetto, battaglia che ancora una volta non viene descritta in diretta, ma attraverso le conversazioni telefoniche dei comandanti. E quando l'ufficiale mandato sulla linea riferisce che i soldati sono tutti al loro posto, col fucile tra le mani e la maschera al volto, Comisso commenta: «Quei soldati erano fermi, impietriti dalla morte che la piccola e miserabile maschera non aveva servito a impedire» (127). Si susseguono episodi abbastanza comuni nella memorialistica di guerra relativamente alla disfatta dell'esercito italiano: la confusione, la mancanza di comunicazioni, le fughe, le ruberie nelle case abbandonate, la fame, la paura di passare per disertori, lo smarrimento, le strade stracariche di colonne di soldati, autocarri, carrette, cannoni ed altro in ritirata. E il fuoco cosiddetto amico.

Dunque la sconfitta è palese e la fine sembra scontata. La strada e i fiumi procedono ora diritti e lo spazio diventa lineare: rasen-

tando lunghi pendii, in groppa al suo mulo, Comisso guarda la strada «lunga e diritta» verso Colloredo di Montalbano. Immerso in un'atmosfera in cui echeggiano voci del passato, sente i suoi soldati portargli l'ordine di dirigersi oltre il Tagliamento, attraverso il ponte di Bonzicco, che però era crollato. Mentre si fa sempre più concreta la possibilità di venir raggiunti dagli austriaci, ora vittoriosi, le truppe italiane riescono infine a passare il fiume al Ponte della Delizia. Fatto saltare, riprendono, con soste ristoratrici, il cammino alla volta di Vittorio Veneto, sede del comando. Ma prima, Comisso passa nuovamente per Treviso. Aveva sognato la sua città nelle notti del colera, ma nella visione trovava l'accesso sbarrato per chi proveniva dal fronte. Ebbene la realtà si offre eguale al sogno e quando riesce ad entrare in casa trova le stanze deserte, seppure in ordine, con le provviste negli armadi e i piatti sulla tavola con gli avanzi del pasto. Sembra la continuazione della scena immaginata sulla teleferica. Ed è ora che l'ufficiale Comisso si ritrova a toccare le bucce di mela, quasi a stabilire un contatto affettivo con i suoi. Come aveva condiviso le abitazioni di altri, mette poi a disposizione della compagnia la propria, dove, secondo una ritualità collaudata, si mangia, si brinda, si fa l'amore e si mettono in sicurezza gli oggetti di famiglia. Poi si concede una passeggiata in città, luogo della storia dal volto devastato delle rovine: vede un gruppo di prigionieri austriaci mentre viene rinchiuso in una sala da ballo, posto dove in tempo di pace si andava a festeggiare l'ultimo giorno di scuola. Dunque, mentre la controffensiva comincia a respingere gli attacchi nemici, il 1917 si chiude con un ricordo dell'infanzia. È un momento di passaggio e di crescita, se non ancora di rinascita.

Il 1918 inizia in un paese vicino a Bassano, dove l'autore casualmente riconosce alcuni oggetti rubati a casa sua, tra cui una coperta di lana rosa e nera che gli era stata particolarmente cara nell'infanzia. Quella coltre gli aveva sempre procurato un piacere immenso, tanto da fargli decidere di portarla con sé sul Grappa, dove gli è stato chiesto di attivare una linea di comunicazione. Piuttosto di intrattenersi su dettagli di ordine tecnico o militare, di quest'impresa continua a descrivere particolari strani, in questo caso la prima

fioritura della campagna, annuncio di primavera. Questo episodio è il quarto aggiunto all'edizione 1952 e ha come motivo principale la gioiosa vista di una primula, che viene infine portata nella baracca dove lo scrittore lavora e da dove, nelle ore d'ozio, spia il progressivo verdeggiare della pianura. In quest'atmosfera straniata rispetto alla guerra, una notte, invece di andare, insieme a un maggiore, verso la prima linea, si ferma a guardare le cime dei monti e le stelle, che si specchiano in una pozza d'acqua, dove le bestie andavano ad abbeverarsi. Prova le stesse impressioni avute da ragazzo durante una gita notturna, così come l'altro ricorda lo stupore avvertito da giovane a Venezia, da dove in una giornata di straordinaria limpidezza, riuscì a vedere in lontananza quegli stessi monti. Rivivendo insieme quelle emozioni adolescenziali, trovano inutile andare in prima linea e ritornano indietro «come ragazzi fuggiti da scuola» (193). Il racconto, chiuso l'episodio, riprende a narrare il viaggio attraverso la guerra, la degenza per scabbia e i trasferimenti verso il Piave, i suoi luoghi. Comisso confessa di non occuparsi dei suoi soldati, preferendo dormire a lungo e andare per i campi: «Camminando mi spogliavo e arrivavo ignudo a un terreno arso e selvaggio dove tra pochi alberi stagnava una breve pozza di acqua piena di fermenti e di erbe» (196). Là spia il volo delle libellule che vanno a posarsi sulle erbe galleggianti. Un giorno incontra un contadino di Onigo di Piave, che gli porta notizie del suo vecchio amico di famiglia, quello che l'aveva visto partire per Firenze, purtroppo morto sotto le macerie della villa che non aveva voluto abbandonare. Credeva, ingenuamente, che nel 1915-18 si combattesse come nell'Ottocento. Ma l'anamnesi incalza se, attraversando il Montello, terra che gli «era cara fin da bambino» (198), individua in questi luoghi familiari la sua patria vera che, come per tanti, era il solo luogo reale da difendere con tutte le forze. E va, tra gli scoppi, i tiri, i miasmi dei gas asfissianti, a stabilire le comunicazioni telefoniche: «Ero felice. Una felicità tutta generata da sensazioni suscitate in coincidenze incredibili: estate, domenica, sul Montello» (201). Ricorda quando vi andava con la classe ad ascoltare le lezioni di storia naturale: «Mi sentivo come allora e i miei soldati mi parevano i miei compagni di

scuola». (202). È evidente che parla del Montello nel ricordo d'infanzia, non di quello che la Grande Guerra ha devastato, almeno da come ci racconta Andrea Zanzotto nel suo *Galateo in bosco*. Poi, tra la confusione e il disordine generale, il viaggio ricomincia per prendere posizione in linea. In un'atmosfera congestionata da notizie che si rincorrono e da una certa agitazione, riceve l'ordine di sparare ai disertori invece che ai nemici. Mentre infuria la battaglia, sceso dal Montello, si imbatte in un altro albero di ciliegie, su cui si arrampica un soldato per buttare giù la frutta agli altri, non senza le proteste del contadino accorso. Un altro ricordo di legionario? È possibile, visto che ogni 15 giugno, giorno di San Vito, patrono di Fiume, i bambini regalano le ciliege ai passanti. Luoghi e tempi continuano a sovrapporsi.

È durante un giorno di riposo, di «bel sole caldo di giugno sui campi pieni di frumento maturo e sulle siepi traboccanti di foglie» (213) che avviene un'altra epifania. Lui e un ufficiale, in bicicletta, «cantando felici», si fermano davanti a una villa coperta di rose, per coglierle. Vi trovano un ragazzo biondo, che «indossava un vestito da soldato inglese con tutta la baionetta dorata e lucente, estatico come la terra e quel sole» (214). C'era un pianoforte e, tra il profumo di rose, i tre cominciano a suonare e a cantare. Poi arrivano alcuni attendenti, che non avendo potuto portare il pranzo agli ufficiali, essendo la strada interrotta da un bombardamento, lasciano lì tegami di asparagi e uova sode. Ben serviti dal ragazzo biondo, sigaretta in bocca, ripartono in volata e, saliti sul campanile di una chiesa, vedono da lontano le torri e le cupole di Treviso in pieno sole. «Laggiù era la mia casa e il cannone continuava a rombare come un tuono, senza si potesse capire se dalla nostra parte o dalla loro» (215). Nel cimitero vicino scavano la fossa per i disertori, e solo dopo sei giorni di battaglia capiscono che il nemico comincia a cedere su tutta la linea tanto da poter ripassare, nella notte, il Piave. Intanto intorno al comando si forma un grande assembramento di ufficiali e soldati, «di una bellezza ed eleganza che obbligavano a fermarsi per guardarli» quasi «esemplari di altre grandi riserve di uomini pronte ad arrivare in caso di bisogno» (216-217). Sentendo in terra veneta

parlare piemontese, mentre gli austriaci si ritirano, rivive l'altro tempo, quello dello zio di Firenze e delle sue battaglie risorgimentali. Ed è qui che le suggestioni fiumane trovano modo di aprirsi a un discorso anche politico. Da quell'esperienza erano nati infatti *Il porto dell'amore* e *Gente di mare*, pubblicati rispettivamente nel 1924 e 1928. Per scriverli aveva interrotto questo diario di guerra, ripreso più tardi, ma inevitabilmente condizionato dal fascino rivoluzionario del progetto dannunziano, e dalla malia delle provocazioni di «Yoga». Sulla rivista veniva infatti condannato il gretto parlamentarismo che aveva tradito la causa risorgimentale, non a caso nelle pagine di guerra così frequentemente evocata. Di qui partiva poi la denuncia delle ragioni dell'industria, che aveva fomentato un nazionalismo responsabile della guerra e della riduzione di tanti lavoratori a una massa di operai schiavi, come si legge nell'articolo del 27 novembre 1920, n. 3, in favore del croato Stefano Radic, capo del partito dei contadini. Nell'articolo *Vogliamo vivere* (20 novembre 1920, n. 2) vi era una feroce denuncia dell'alienazione del lavoro salariato, per «l'esaltazione dell'individualità». «Yoga» invitava a tornare alle tradizioni dello «spirito italico» compiutamente espresso dal Rinascimento, cioè l'artigianato e il binomio perfetto di terra e mare, sotto l'egida di un Principe. La maggioranza del popolo avrebbe dovuto infatti dedicarsi all'agricoltura, alla pesca e ai commerci, liberando dalla schiavitù delle industrie parassitarie lo stuolo degli operai. E in questo senso andava salvaguardata una condotta consona a quella celebrazione della natura che stava alla base della filosofia di vita appresa nel città sul Quarnaro: qui capitava di incontrare l'aviatore – poeta Guido Keller che camminava nudo con un'aquila sulle spalle, o sdraiato in riva al mare. Negli ultimi episodi di *Giorni di guerra*, Comisso sembra volersi congedare dunque attraverso immagini che ricordano l'utopia fiumana. Dal Grappa, in un inizio autunno che rende meravigliosa quella zona di castagneti, compie passeggiate panoramiche verso il Piave, con vista su Onigo, oltre che su Valdobbiadene. Ebbene, proprio in quei luoghi familiari ogni mattina sente levarsi un canto straordinario, quello degli Arditi, che «entusiasmano veramente a vederli» (221), col fez nero da cui pendeva

il fiocco che sfiorava la spalla. «Parevano nati dalla guerra. Tremendi e selvaggi nell'assalto, avevano momenti di semplicità da ragazzetti» (*ibidem*). Molti tra gli arditi avevano aderito all'impresa dannunziana, altri si erano schierati con i nascenti fasci di combattimento, appoggiando poi la conquista del potere di Mussolini. Comisso è incerto sulla valutazione da dare sul loro contributo se, dopo aver elogiato con entusiasmo il corpo speciale d'assalto, rimane deluso dal comportamento aggressivo tenuto durante una cena. Ricorda di aver addirittura scagliato un bicchiere di vino contro uno dei loro ufficiali, che però fu l'unico valoroso superstite, come saprà in seguito, della battaglia di monte Pertica. E dunque di Fiume, nei *Giorni di guerra*, salva soprattutto la militanza "mistica": è solo al contatto con la natura che viene infatti recuperato il ricordo pieno della propria infanzia, del periodo precedente la sua scelta giovanile:

Nell'avvicinarmi a quei luoghi, subito riconoscibili fino nei piccoli particolari d'un albero o d'un ponticello, mi si ridestava il ricordo del tempo della mia infanzia, passata assieme a mia madre ospiti del vecchio amico. Vicino a un colle dove solevo andare coi contadini a raccogliere il fieno, vidi una batteria di cannoni a lunga portata piazzata tra grandi mucchi di proiettili e ancora sparava al di là del Piave. Il bosco di Fagarè era intatto nella sua ombra [...]. Dalla strada principale vidi le colline che circondavano la villa; le belle colline adorne di vigneti d'uva bianca a lunghi grappoli che adoravo come sublimi creazioni, arrivando dalla città che m'annoiava. (224-225)

La casa era diroccata, ma nel «giardino i fiori erano tutti come un tempo; la salvia, le violaciocche, i gigli, gli oleandri e certi fiorellini bianchi che crescevano tra gli interstizi del selciato lungo il muro» (225). Sulle pareti non più protette dal soffitto, cerca i segni dei quadri e su quella vicino alla scala trova «ancora scritto da mia madre il mio nome e il peso del mio corpo che la buona aria accresceva» (226). La casa della sua infanzia è distrutta, ma la natura da cui ha preso forza è intatta e dunque da lì si può ricominciare: la

sua patria vera non è quella cantata dai nazionalisti, ma l'Heimat, il luogo della vita.

Poco dopo il telegramma che annuncia la fine della guerra scatenava un'esultanza generale: ovviamente si ride e beve con avidità il vino lasciato dal nemico (228). Dopo quattro anni, tra le colline del Grappa si spande finalmente un suono di campane, che riecheggia a lungo. I soldati più stanchi e i feriti della sua compagnia che non possono seguirla nella marcia scendono a Crespano: «Neri, come di fumo, sporchi, stracciati [...] ma accesi di sangue alle labbra e di vita negli occhi, cercai di imprimerli nella memoria, perché ormai ero certo che aspetti simili non sarebbe stato possibile rivedere mai più. Pareva avessero impegnata tutta la loro forza per fare all'amore o per una corsa accanita e sorridevano pesantemente come non sapessero essi stessi cosa avessero fatto e perché» (229).

Molti di loro, come lui, a Fiume, provarono a trovare una risposta, che scorsero successivamente in un movimento, divenuto poi partito politico, quello fascista. Ma su questo tema, significativamente, Comisso tace.

Elena Porciani

ROMANZO DEL PICCOLO BEPI
UN RACCONTO (ANCORA) DIMENTICATO
DI ELSA MORANTE

Obiettivo di questo contributo è riportare l'attenzione sulla necessità di tenere conto della fase giovanile di Elsa Morante nell'orizzonte di un'interpretazione complessiva della sua parabola letteraria. Per suggerire non di meno che i tempi sarebbero maturi per un'edizione dei racconti morantiani, mi concentrerò sull'esemplare *case study* costituito dal *Romanzo del piccolo Bepi*, apparso in rivista due volte, nel 1933 e nel 1936, e da allora mai più ripubblicato. Ne offro qui una nuova lettura, quindici anni dopo quella dedicatagli nella monografia *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, alla luce delle acquisizioni dell'Archivio Morante della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e delle sollecitazioni offerte dalla più recente bibliografia critica.

1. *La preistoria dimenticata*

Si possono senz'altro leggere le opere narrative giovanili di Elsa Morante nei confini di una pratica di scrittura che muove dalle storie per l'infanzia degli esordi sino ai racconti fantastici e psicologici della seconda metà degli anni Trenta e primi Quaranta, non esenti a tratti, peraltro, da una vena umoristica; tuttavia, studiare i lavori della prima Morante significa al contempo trattarli come momenti di un tirocinio che dalla pluralità della narrativa breve conduce alla sistematicità del romanzo. Sebbene solo in alcuni casi raggiunga il livello estetico della maturità, l'ampio *corpus* testuale della giovinezza ci consente di seguire la progressiva armonizzazione di quella «curiosa molteplicità»¹ che nel 1945, nel *Quaderno di Narciso*², la stessa scrittrice considerava la chiave dei suoi primi lavori.

In particolare, quando la trentatreenne Elsa riflette sul fatto che una simile molteplicità sarebbe stata «destinata a unificarsi – quando? Più tardi»³, intuiamo con quale lucidità la scrittrice abbia chiaro come l'approdo alla misura ampia e articolata del romanzo sia stato preparato negli anni dall'esperienza narrativa precedente: sia nei termini dei rapporti auto-intertestuali, concernenti personaggi, motivi, situazioni, oggetti che sono trapassati dai racconti alle opere maggiori, sia in rapporto alla progressiva trasformazione dei generi praticati nella giovinezza in componenti modali dell'iper genere romanzesco della maturità⁴. Detto altrimenti, non è solo con la redazione della *Vita di mia nonna*, il primo nucleo, risalente al 1941,

¹ Citato in M. BARDINI, *Elsa Morante e «L'Eroica»*, «Italianistica», XLI (2012), 3, p. 127. L'occasione per queste considerazioni è la trascrizione di una delle sue poesie adolescenziali «brutte e pessimiste» (*ibidem*).

² Si tratta del quaderno conservato presso l'Archivio Morante con la segnatura A.R.C. 52 I 4/2.1, risalente al 1943-1945, nel quale trovano posto notazioni diaristiche, poesie, alcune delle quali confluite in *Menzogna e sortilegio* e *Alibi*, e brani del romanzo, oltre che indicazioni e promemoria per la stesura.

³ Citato in M. BARDINI, *Elsa Morante e «L'Eroica»*, cit., p. 127.

⁴ Cfr. E. PORCIANI, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza Università Editrice, Roma 2019, pp. 75-109.

di *Menzogna e sortilegio*⁵ che Morante matura la sua vocazione alla forma romanzesca. Il terreno alle strazianti e, al contempo, «futili tragedie»⁶ dei personaggi delle opere maggiori è preparato da racconti come *Il giuoco segreto* («Meridiano di Roma», 13 giugno 1937), incentrato sul teatro notturno con cui tre miseri fratelli di famiglia aristocratica decaduta sublimano la loro passionalità repressa, o *Le ambiziose* («Oggi», 6 dicembre 1941), dedicato ai deliri incrociati di una madre che sogna per la figlia un matrimonio illustre e della figlia che prende i voti per sposare il figlio di Dio.

Tanto più sorprende, quindi, che sia ancora così poco diffuso, tra chi si occupa dell'autrice, l'interesse nei confronti di quella che nel 1963, presentando nella *Nota* finale dello *Scialle andaluso* l'inedito *Ladro dei lumi*, Morante chiamava la propria «preistoria»⁷. Almeno due appaiono le ragioni di una simile ritrosia critica. In primo luogo, sembra ancora incidere il timore di prevaricare il diritto all'oblio suggerito dalla ferrea selezione messa in atto nel 1963 nel predisporre l'indice della raccolta, anche se, in realtà, la scrittrice acconsentì a ripubblicare altrove altri testi⁸, a conferma, cioè, che la questione della costruzione della propria identità pubblica da parte di Morante è più complessa di quanto si potrebbe ritenere. Dopodiché, pesa senz'altro l'assenza di un'affidabile edizione di riferimento che includa tutti i testi giovanili disponibili: sia quelli recuperati dalle pubblicazioni d'epoca, sia quelli conservati presso l'Archivio Morante

⁵ Cfr. al riguardo M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999, p. 276.

⁶ E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1994, p. 23.

⁷ E. MORANTE, *Lo scialle andaluso*, Einaudi, Torino 1994, p. 215.

⁸ Si pensi a *Il mondo Marte è cascato* («Oggi», 4 novembre 1939), ripubblicato nel volume miscelaneo *Racconti nuovi*, a cura di D. Rinaldi e L. Sbrana (Editori Riuniti / Il Pioniere, 1960); *La scala santa* («Oggi», 4 ottobre 1940), pur con sostanziali varianti, sull'«Illustrazione Igea» nel 1960 col titolo *Ricordo di un giovane poco adatto alla vita*; *Mia moglie* («L'Europeo», 4 gennaio 1947) col titolo *Tempo di pace* nel volume *Racconti italiani 1965* della Selezione del Reader's Digest.

alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in seguito alle donazioni effettuate dagli eredi nel 2006, nel 2013 e nel 2016⁹.

Al riguardo, si dovrà ricordare quanto discontinue e incomplete siano state le iniziative editoriali relative alle opere che precedono *Menzogna e sortilegio*. Nel 1988, nel primo dei Meridiani, sono stati riproposti i racconti del *Gioco segreto* (1941) rimasti fuori dalla successiva selezione dello *Scialle andaluso*; l'anno successivo Alba Andreini ha pubblicato come *Diario 1938* quel piccolo zibaldone onirico rappresentato dalle *Lettere ad Antonio*, riedite col titolo originario nel 1990 nel secondo Meridiano, in cui compare anche una lista di più di centoventi pubblicazioni giovanili; nel 1995 è uscita per Einaudi Ragazzi *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie*, una scelta di favole e filastrocche a cura di Giuseppe Pontremoli che, sotto il titolo della *Caterì* del 1942, ripropone la nuova edizione del 1959 di questa lunga storia, ossia *Le straordinarie avventure di Caterina*. Risale invece al 2002 la pubblicazione presso Einaudi del volume *Racconti dimenticati*, a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, con una *Presentazione*, intitolata *Dovuto a Elsa*, in cui Cesare Garboli riconosce come «le primissime prove di narratrice» della Morante costituiscano non «reliquie ma [...] antefatti essenziali per la ricostruzione e l'intelligenza di una personalità letteraria così centrale nel Novecento»¹⁰, avallando di fatto un'indagine che tuttavia non ha avuto quella portata che ci si poteva attendere.

Da allora non sono seguite altre operazioni significative di recupero editoriale della produzione giovanile, nonostante le celebrazioni del centenario della nascita nel 2012 e, più in generale, la svolta

⁹ Cfr. per una dettagliata descrizione delle donazioni cfr. M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 17-19. Sui racconti riemersi dall'Archivio cfr. ora E. PORCIANI, *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Quodlibet, Macerata, in corso di pubblicazione.

¹⁰ C. GARBOLI, *Dovuto a Elsa*, in E. MORANTE, *Racconti dimenticati*, a cura di I. Babboni e C. Cecchi, Einaudi, Torino 2002, p. V.

filologica aperta dalla mostra *Le stanze di Elsa* tenutasi, a cura di Simonetta Buttò e Giuliana Zagra, presso la BNCR nel 2006, nella quale per la prima volta sono state esposte le carte giovanili che sarebbero state acquisite da lì a poco. Fatto sta, così, che *Racconti dimenticati* continua a tutt'oggi a costituire ciò che abbiamo a portata di mano della prima Morante¹¹, malgrado le problematiche implicate dalla parzialità di un recupero di cui, peraltro, nel volume non si fornisce alcuna spiegazione¹²: quarantacinque racconti, compresi tra il 1937 e il 1941, a fronte di una serie, adesso, di più di centotrenta testi narrativi distribuiti tra il 1929, a cui, se prestiamo fede alle datazioni autografe, risalgono le ultime acquisizioni dell'Archivio Morante, e il 1942 delle *Bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina* pubblicate da Einaudi.

2. Una trama romanzesca

Tra i racconti che non sono stati recuperati il caso del *Romanzo del piccolo Bepi* si distingue innanzitutto perché costituisce la prima pubblicazione rivolta a un pubblico adulto di cui si abbia al mo-

¹¹ A meno di non ricorrere alle scansioni delle pubblicazioni che sono presenti nel sito ancora consultabile della mostra del 2006 (<http://193.206.215.10/morante>).

¹² È evidente la disomogeneità delle quattro sezioni *Da «Il gioco segreto», Racconti dispersi, Aneddoti infantili, Un racconto ritrovato*, di cui la seconda, per di più nel libro incompleta – dodici racconti anziché i quindici apparsi tra il 1939 e il 1940 nella rubrica di «Oggi» *Giardino d'infanzia* –, è stata ripubblicata, con il medesimo titolo, come volume autonomo nel 2013. Vale la pena di ricordare che l'inedito *I peccati*, «ritrovato fra le carte della Morante» (I. BABBONI, *Nota al testo*, in E. MORANTE, *Racconti dimenticati*, cit., p. XX) non risulta accompagnato da nessun tentativo di collocazione cronologica. Si è dovuto attendere le donazioni del 2016 per scoprire che si tratta di un racconto che condivide la propria vicenda genetica con *Via dell'Angelo*, il racconto pubblicato sul «Meridiano di Roma» il 14 agosto 1938 (cfr. E. PORCIANI, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 33-74). Nella seconda edizione del 2004 è stato aggiunto il racconto *In peccato mortale*, ritrovato anch'esso tra le carte e apparso già nel 2001 sul numero triplo 36-37-38 di «Paragone».

mento notizia, e già per questo avrebbe meritato una considerazione maggiore. Soprattutto, però, nonostante certi cliché romanzeschi e certe giunture forzate che denotano l'acerbità della prova, il lavoro può essere considerato una sorta di prezioso palinsesto di molta narrativa morantiana a venire e per tale ragione conviene riportarlo nel vivo del discorso critico sull'autrice. Apparso il 1° ottobre 1933 su «Novella», antenata del settimanale scandalistico «Novella 2000», ma al tempo ancora rivista letteraria¹³, il racconto si apre in *medias res* con la scioccante scoperta destinata a cambiare per sempre l'esistenza dal piccolo protagonista:

Una volta, quando era più piccolo, Bepi aperse l'uscio della camera e vide la sua mamma che baciava il dottor Pal. Subito richiuse l'uscio come se non avesse veduto nulla, e capì che questa era una delle cose che non si debbono dire a nessuno¹⁴.

La locuzione iniziale richiama il tipico "c'era una volta" delle fiabe: a suggerire, con amara ironia, la brusca interruzione della prima infanzia di Bepi in corrispondenza della rivelazione dell'adulterio materno, ma anche, metatestualmente, il passaggio in Morante dalla scrittura per bambini a quella per adulti. Il racconto si dipana poi con uno stile semplice che però non è meno crudo nel mostrarci, attraverso lo sguardo acuto di Bepi, il comportamento insensato dei genitori. Di questi peraltro, nonostante la sofferenza da loro stessi arrecatagli, egli deve prendersi cura:

¹³ Si deve a Marco Bardini l'aver individuato la sede della prima pubblicazione (cfr. M. BARDINI, *Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXVIII, 3, 1999, p. 464). Nel secondo Meridiano, infatti, si leggono solo i dati della seconda pubblicazione, recuperati, come ora siamo in grado di affermare, dal ritaglio

conservato presso l'Archivio della scrittrice con la segnatura A.R.C. 52 I 1/22, c. 30r).

¹⁴ E. MORANTE, *Romanzo del piccolo Bepi*, in «Novella», 1° ottobre 1933, p. 13.

Il dottor Pal era bello, e gli portava i biscotti e qualche volta lo accarezzava, distratto, ma aveva la voce forte e il viso duro e Bepi non gli voleva bene.

Il papà di Bepi era magro, e portava gli occhiali perché ci vedeva solo da lontano: dettava sempre, e un ragazzo coi capelli rossi scriveva a macchina. Perciò Bepi non faceva mai chiasso, e quasi sempre stava fermo a pensare. Non lo mandavano a scuola, ma sapeva leggere, e per questo aveva due rughe: il ragazzo coi capelli rossi gli aveva prestato molti libri, e due bellissimi intitolati: *Jolanda la figlia del Corsaro nero*, e *Sandokan alla riscossa*. Qualche volta ne parlava col suo papà, che lo ascoltava; invece la mamma non lo ascoltava mai, e, sul più bello, cambiava discorso. Mentre egli parlava di Sandokan, ella osservava: – Già, ecco qua. mi tocca andare anche oggi dalla sarta¹⁵.

Il signor Pal appare più attraente del padre di Bepi, che presumibilmente è anche più anziano del suo rivale. Bepi, comunque, vuole bene al padre, affettuoso ed attento, come si nota anche nelle passeggiate che i due compiono insieme, tenendosi per mano. La madre, invece, ci viene presentata come vanesia e distratta, concentrata esclusivamente sulla sua bellezza e sulla seduzione del signor Pal. A chiudere il cerchio della vita domestica di Bepi c'è poi lo scrivano dai capelli rossi, che gli presta i libri di Salgari.

L'instabile equilibrio della famiglia si rompe quando improvvisamente la donna scompare. Il padre racconta a Bepi che è morta, ma lui «capi, chi sa come, che ella se n'era andata col dottor Pal» (*ibidem*). Un giorno, infatti, la vediamo tornare per condurre via con sé il figlio, al quale dimenticatasi che lui ormai non gioca più coi pupazzi infantili, ha portato in regalo un ben poco gradito «orso di stoffa»¹⁶:

Appena fu arrivata si sentì gridare, e a Bepi parve di sentire come se il papà piangesse. Poi ella gridava: – Voglio il bambino – e il

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

papà rideva di un riso orribile e diceva: – Ma tu sei pazza. Va via. – Alla fine la mamma disse: – Vuoi sapere perché vogliamo il bambino? Vuoi saperlo? – e parlò più piano. E il papà urlò, come se lo avessero messo sul fuoco.

L'uscio si aperse e si vide il papà. Era brutto, senza occhiali, e i suoi occhi guardarono Bepi come se il piccolo Bepi fosse stato cattivo. Gli occhi del papà non avevano mai guardato così il piccolo Bepi. Egli sussultò e indietreggiò, e il papà gli disse con una voce che tremava per l'odio: – Va via, va via. Va con tua madre e con tuo padre. Via!¹⁷

Bepi viene così condotto in casa del dottor Pal, ma non riesce ad abituarsi a chiamarlo papà. Nessuno, in realtà, gli dimostra affetto: la madre vede in lui solo la figura dell'amante, e persino il padre «antico»¹⁸, incontrato per caso ai giardini, lo respinge, a causa, pensa Bepi, di chissà «quale sua colpa»¹⁹. In questo stato di prostrazione, circondato da adulti che non mostrano alcun riguardo verso la sua età, Bepi sembrerebbe destinato – come lo saranno non pochi personaggi morantiani dopo di lui – a un'irrimediabile solitudine, cui potrà forse offrire consolazione la compagnia dei romanzi, sennonché avviene un decisivo colpo di scena. Il dottor Pal abbandona la madre, con una lettera d'addio consegnata da una ragazzina: «La mamma lesse, e si buttò a terra, e cominciò a rotolarsi e a urlare»²⁰ e così continua a fare, di fronte alla portinaia e alla serva che l'hanno soccorsa, piangendo finché le si seccano gli occhi e la «bocca faceva schiuma»²¹. Anche Bepi piange, vedendo la madre in preda alla disperazione, che «si graffiava la faccia, e ogni tanto si metteva una mano in testa e la strappava piena di capelli scuri»²². Poi a un tratto tace inebetita e non risponde al figlio che, rimasto solo, invano la chiama. Pensando che stia per

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

morire, Bepi decide di andare ad avvertire il padre legittimo, non senza prima aver preso le chiavi, come viene, con qualche pedanteria, precisato:

Non ricordava più da che parte si andasse, ma sapeva il nome della via e ne chiese a un metropolitano. Poi, da lontano, riconobbe il cancello e le finestre.

Il ragazzo coi capelli rossi stava sull'uscio, e mangiava. Fu contento di vedere Bepi e gli chiese se voleva *Le tigri di Mompracem*. Ma Bepi gli fece segno di tacere, gli chiese se c'era il papà, e, in quel momento, proprio il papà venne dallo studio. Bepi riconobbe, dietro gli occhiali, quello sguardo.

Allora poté parlare solo con un po' di voce spaventata e rauca: – La mamma sta male, – disse – sta tanto male. – Disse anche una bugia: – Vuole te. – E si affrettò ad aggiungere, come se un uomo grande gli avesse suggerito le parole: – È sola, sai. Siamo soli.

Il padre diventò pallidissimo e gli tremarono le labbra. Cadde a sedere, e si tormentava una mano con l'altra, senza guardare il piccolo Bepi. Anche oggi aveva la barba lunga, era brutto e faceva pietà. Si alzò e prese il cappello, e il piccolo Bepi gli insegnò la strada²³.

Il piccolo *puer senex*, reso dalla sofferenza più maturo persino dello scrivano, trova le parole giuste per persuadere il padre a correre al capezzale della madre. Giunto nella camera dove giace la donna, «il papà cadde in ginocchio vicino al letto, e singhiozzava accarezzando la testa della mamma»²⁴, che invoca per nome: «– Maria, Maria mia... Amore mio...»²⁵. Bepi rimane a singhiozzare «in un cantuccio»²⁶, presente alla scena ma isolato rispetto ai genitori, così come nella conclusione del racconto:

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

Finalmente parve che la mamma cominciasse a vederci, e il papà disse con voce aspra: – Il lume. – Bepi non arrivava bene al lume grande e accese la lampada piccola, vicino al quadro della Madonna. Gli occhi della mamma erano ridiventati chiari, celesti, e una delle sue mani si mosse e accarezzò la testa del papà. Il suo corpo tremava ancora, ma ella disse: – Perdonami... – Il papà singhiozzò più forte e lei si accostò. Le loro teste erano vicine. La testa del papà era buona.

Era notte, oramai. Si sentì suonare una campana. La stanza era quasi al buio, perché non era acceso che il lume della Madonna. La mamma e il papà erano abbracciati: quel pover'uomo e quella povera donna si ritrovavano e si consolavano.

Ma nell'angolo, in fondo, dove prima era scivolato il buio, il piccolo Bepi era solo²⁷.

La vicenda parrebbe scivolare verso una fine consolatoria, illuminata dal «quadro della Madonna»²⁸ che, in una cristiana riconciliazione del peccato con il perdono, benedice la ricongiunzione familiare. Il racconto sembra pagare, cioè, il suo tributo alla religiosità della giovane autrice, anche se la conclusiva inserzione del tema religioso può risultare tardiva e stridente con il tono da *feuilleton* della vicenda. Certo è che Bepi, che tanto ha fatto per far ritrovare la madre e colui che continua a considerare suo padre, rimane isolato in un «cantuccio»: un luogo marginale, nel quale si ripiega la muta consapevolezza di bambino ignorato da adulti troppo concentrati su se stessi per accorgersi di lui e che si comportano in un modo di cui egli coglie solo le conseguenze infauste, senza poter afferrare le cause scatenanti. L'impresa romanzesca di Bepi, in altri termini, non si è risolta in una vittoria: con il suo coraggio ha sì ricongiunto i genitori, ma ha anche rinnovato la sua condizione di solitudine e probabilmente, con essa, il formarsi di un suppletivo mondo fantastico, nell'oscuro «angolo, in fondo», della stanza.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 14.

3. *Un racconto fondativo*

Come si sarà notato, vari sono gli elementi germinali che permettono di considerare il *Romanzo del piccolo Bepi* una sorta di *Ur*-racconto morantiano, a partire dall'ambientazione domestica borghese in cui si consuma una trama dalle evidenti assonanze con lo spazio autobiografico dell'autrice²⁹. Lo schema dell'adulterio e del doppio padre, destinato a deflagrare in *Menzogna e sortilegio*, trova qui in effetti uno scoperto archetipo narrativo.

Più precipuamente, si deve registrare la significativa prima duplice apparizione di quello che Luca Danti ha definito il «tema della scena primaria»³⁰ notando che i protagonisti bambini o ragazzini dei romanzi – Elisa, Arturo, Ueseppe, Manuele – spiano o proprio assistono a un rapporto sessuale, generalmente di uno o entrambi i genitori, o anche del fratello nel caso di Ueseppe, intravedendo gli amanti o anche solo sentendone i gemiti. Se nell'*incipit* Bepi vede la madre baciare il dottor Pal attraverso la soglia, non meno simbolica che materiale, dell'uscio», nel finale, invece, egli osserva defilato la ricongiunzione di quelli che considera i genitori: le carezze affettuose si sono trasformate in un abbraccio sfumato, nelle sue implicazioni sessuali, dall'improvviso mutare del punto di vista. La frase «quel pover'uomo e quella povera donna si ritrovavano e si consolavano» sembra tradire una prospettiva autoriale, tesa a deviare l'attenzione da ciò a cui Bepi sta assistendo: una censura preventiva o, anche, una sorta di protezione nei confronti di un personaggio rannicchiato

²⁹ La vicenda della famiglia Morante è allusa dalla scrittrice nell'intervista apparsa sull'«Espresso» il 2 dicembre 1984: «Nella mia vita ci sono due padri, tutti e due siciliani. Preferisco non parlarne» (Jean Noël Schifano, *Barbara e divina*, in «L'Espresso», 2.12.1984, p. 131). Come più esplicitamente rivelato dal fratello Marcello Morante, i quattro fratelli erano figli non del padre legittimo Augusto, ma di Francesco Lo Monaco, lo «zio finto [che] almeno una volta al mese, all'incirca, veniva» (M. MORANTE, *Maledetta benedetta*, Garzanti, Milano 1986, p. 10).

³⁰ L. DANTI, *Le prove del principe e i desideri del paggio*, in «Contemporanea», XVIII (2020), p. 67.

nell'angolo in cui «era scivolato il buio»³¹. E non sarà da trascurare, riguardo a quest'ultimo guizzo descrittivo, che il buio in cui Bepi si trova risucchiato richiama la similitudine utilizzata per descrivere la madre, che «era tanto bella e aveva i capelli come il buio»³²: una ripresa lessicale che nell'affettività turbata del bambino potrebbe persino lasciare ipotizzare, per proprietà transitiva, la presenza di un'inconscia attrazione edipica, anche se a quest'altezza è difficile presupporre da parte della giovanissima autrice una gestione così consapevole di suggestioni psicoanalitiche³³.

Dopodiché, sarà da rilevare che mentre il personaggio materno apre a una casistica minoritaria nel mondo morantiano di madri fuggite con l'amante e poi tornate a casa – la disgraziata protagonista di *Giorno di compere* («I diritti della scuola», 12 maggio 1935) o, più avanti, l'adultera perdonata del *Confessore* («Prospettive», ottobre-dicembre 1940), che sarà uccisa dalla giovane serva morbosamente innamorata del suo padrone –, più significativa appare la fenomenologia sul versante maschile. Il padre legittimo, il dottor Pal e lo scrivano incarnano quelle che Concetta D'Angeli ha individuato come le tre principali tipologie morantiane del paterno: rispettivamente il “padre buono”, appartenente alla categoria di quelli che «vogliono bene ai figli, in certi casi se ne occupano e curano la loro educazione»³⁴, anche se a volte sono «stupidi e timidi»³⁵; il “padre cattivo”, reso tale dall'essere «coinvolt[o] da altre e più intense passioni»³⁶, ossia prima dall'amore per la madre di Bepi e poi, evidentemente, da quello per un'altra donna; il “padre improprio”, che, pur non

³¹ E. MORANTE, *Il romanzo del piccolo Bepi*, cit., p. 13.

³² *Ibidem*.

³³ Al riguardo Giovanna Rosa sposta la lettura di Freud alla seconda metà degli anni Trenta (cfr. G. ROSA, *Cattedrali di carta*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 11). Cfr. anche M. BARDINI, *Dei «fantastici doppi», ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, in L. LUGNANI, E. SCARANO, M. BARDINI *et alii*, *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990, pp. 172-299.

³⁴ C. D'ANGELI, *Nessun padre*, in in «Contemporanea», XVIII (2020), p. 57.

³⁵ *Ivi*, p. 58.

³⁶ *Ivi*, p. 57.

essendo un vero e proprio balio come Silvestro e Daniele nell'*Isola di Arturo* e in *Aracoeli*, tuttavia si prende cura di Bepi e provvede con le sue attenzioni a colmare i vuoti di volta in volta creati da genitori in vario modo disfunzionali. A ben vedere, tuttavia, anche il padre buono nel momento in cui apprende che Bepi non è in realtà suo figlio fa presto a trasformarsi in cattivo, rifiutando il bambino e alimentando in lui un senso di colpa e inadeguatezza che prelude di lontano alla sofferenza di Francesco ripudiato da Nicola Lo Monaco in *Menzogna e sortilegio*.

Il romanzo è inoltre richiamato dalle passeggiate che Bepi compie col genitore, che guardano alle camminate di Elisa, ma anche a quelle di Anna in compagnia ora della madre ora del padre,³⁷ oltre che dalla biblioteca romanzesca del bambino, che costituisce il diretto antecedente della formazione di Elisa, ma anche di quella di Arturo. A questo, del resto, potrebbe alludere il titolo del racconto con la presenza significativa del sostantivo “romanzo” al suo interno, sebbene non sia da escludere una qualche consapevolezza da parte della giovane autrice dell’artificiosità della trama o perlomeno della sua adesione a modelli di narrazione che, di nuovo, senza presupporre a quest’altezza la conoscenza di Freud, conferiscono un tratto di *Familienroman* alla vicenda del piccolo figlio della colpa. Non meno indicativa appare, in tal senso, la gestualità dei personaggi. È vero che, essendo costantemente il punto di vista piegato sullo sguardo del bambino, come si vede esemplarmente all’inizio e alla fine, i personaggi adulti sono mostrati dall’esterno, nel modo, cioè, in cui li vede Bepi senza che questi possa penetrare – per i limiti della focalizzazione, ma anche dell’età – nei loro pensieri e sentimenti; è altresì evidente, tuttavia, che questa esteriorità è estremamente caricata e affidata ad atti di esacerbata teatralità. I genitori di Bepi urlano, singhiozzano, tremano, si strappano i capelli, cadono, hanno sguardi

³⁷ A ben vedere, i personaggi morantiani trascorrono molto tempo a camminare. In ciò si può misurare il corposo utilizzo da parte di Morante del cronotopo della strada e dell’incontro, che costituisce un’ulteriore cifra della componente più propriamente romanzesca del suo immaginario.

torvi, secondo un repertorio che contamina il fosco romanzesco con il melodrammatico sentimentale e che solo più avanti nel tempo, ad esempio nel già menzionato *Giuoco segreto*, Morante apprenderà a parodiare in una più articolata dialogicità di modi narrativi.

Per quanto le linee tematiche aperte dal *Romanzo del piccolo Bepi* non debbano essere interpretate come un lascito che teleologicamente arriva alla produzione successiva, si comprende il valore fondativo di un racconto che, pur con le ingenuità dovuta all'appartenere a una fase estremamente precoce della produzione morantiana, attende ancora di essere riproposto in una sede che consenta di apprezzarne la rilevanza. Colpisce peraltro, al riguardo, la circostanza che il 30 marzo 1936 Morante abbia ripresentato il lavoro su «I diritti della scuola», in contemporanea alla pubblicazione di *Qualcuno bussa alla porta*, apparso sulla rivista dal 25 settembre 1935 al 15 agosto 1936. È questo, infatti, il momento in cui la giovane Elsa sta lasciandosi alle spalle la sua «giovinezza stupida»³⁸, come scrive all'amica Luisa Fantini, e sta volgendo verso una scrittura più matura, testimoniata dalla redazione del *Ladro dei lumi*, che, se prestiamo fede alla cronologia dello *Sciallo andaluso*, fu ideato nel 1935, ma concluso nel maggio 1936, come ci testimonia invece il dattiloscritto ora conservato nell'Archivio Morante³⁹. La ripubblicazione del racconto sembra sancire, cioè, un nuovo inizio per la giovane scrittrice e per certi versi un nuovo inizio è anche quello che potrebbe realizzarsi nella ricezione di Elsa Morante nel momento in cui si potrà disporre di un'edizione integrale dei racconti.

³⁸ *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, Einaudi, Torino, 2012, p. 64.

³⁹ Cfr. al riguardo E. PORCIANI, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 255-268.

Marco Sirtori

BONTEMPELLI E IL VIAGGIO.
GLI SCRITTI ITALIANI DI ODEPORICA

All'interno della galassia letteraria di Massimo Bontempelli, un'area a bassa forza di gravità è occupata dagli scritti di viaggio, lavori da sempre ai margini dell'interesse di critica e pubblico. Anche in anni recenti la schiera sempre più numerosa dei "bontempellisti" italiani e stranieri ha privilegiato altri momenti della produzione del nostro autore, guardando soprattutto al Bontempelli drammaturgo, al narratore del realismo magico, nonché alla sua personale posizione ideologica nell'Italia del ventennio fascista e nell'immediato secondo dopoguerra. Eppure le sue pagine di viaggio – di notevole qualità stilistica e inventività – paiono tutt'altro che marginali rispetto al canone odeporico novecentesco in virtù del loro svincolarsi dalle convenzioni del genere.

'Viaggio' è parola ricorrente nell'universo umano e letterario di Bontempelli. L'uomo ha fatto dello spostamento, del transito, del trasferimento, della mobilità il centro di tutta sua esistenza intellet-

tuale. Pensiamo non solo ai grandi viaggi all'estero, ma anche ai *petits tours* lungo la Penisola, alle tante città da lui abitate, Firenze, Milano, Roma, Parigi, centri del suo diverso operare intellettuale, forme alternative di vita e nuclei di relazioni interpersonali sempre nuove che hanno prodotto l'infinita varietà dei suoi progetti culturali.

Il viaggio, come è stato più volte rilevato, è anche tema che balza dalla vita all'opera letteraria, fino a produrre un capolavoro, *Giro del sole* (1941), raccolta di tre ampie prose (*Viaggio d'Europa*, *La via di Colombo*, *Le ali dell'Ippogrifo*) che segnano il mutare dell'orizzonte stilistico dello scrittore comasco, se è vero che Bontempelli qui toccherebbe i vertici di una «prosa dal raffinato nitore classico, metafisico, in cui la dimensione spazio-tempo tende a rarefarsi fino ad annullarsi»¹.

Nel loro complesso gli scritti di viaggio veri e propri sono circoscritti a un numero esiguo di brevi prose d'occasione raggruppate dall'autore dapprima in *Pezzi di mondo* (Milano, Panorama, 1935) e più tardi incluse, in numero assai ridotto, nella terza edizione di *Stato di grazia* (1942)² a formare la sezione finale di questa eterogenea raccolta di scritti giornalistici. Nati di volta in volta in seno all'attività pubblicistica, queste pagine appartengono a un giro d'anni, dal 1919 al 1940, di grande fortuna per lo scrittore, noto ed apprezzato ormai a livello internazionale, chiamato a tenere conferenze anche oltreoceano, esposto pubblicamente per la sua vicinanza a Mussolini, ma sempre più lontano dalla politica di regime. È proprio nei primi anni Trenta e all'altezza del viaggio sudamericano che inizia manifestarsi un sensibile, graduale allontanamento dal fascismo, ed è nei coevi scritti di viaggio che assistiamo a «una progressiva destrutturazione di alcuni identemi della cultura fascista, un uso

¹ S. MARTELLI, "Il nume frenetico". *Gli Aria alla conquista dell'America*, in "Annali di italianistica", vol. XI (1993), p. 288.

² M. BONTEMPELLI, *Stato di grazia*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 133-298. Per l'intricata storia editoriale degli scritti odeporici di Bontempelli si veda Simona Cigliana, *Nota ai testi*, in M. BONTEMPELLI, *Lettere da due mari. Visita ai vinti. Pezzi di mondo*, a cura di S. Cigliana, L'Epos, Palermo 2008, pp. 38-42.

di solventi nella scrittura sia giornalistica che creativa che rende biodegradabili materiali ed impalcature della ideologia fascista»³.

Questi rilievi di Sebastiano Martelli riguardano, in particolare, le sei prose elaborate a bordo della nave Virgilio tra 3 e 18 novembre 1933, durante il tragitto di ritorno dall'America latina, e meglio note col titolo *Noi, gli aria. Interpretazioni sudamericane*⁴. Segnano il momento in cui giunge a compimento l'esperienza di viaggio più importante nella vita di Bontempelli, non solo per la meta e l'estensione dell'itinerario (visita Brasile, Argentina, Cile, Uruguay, Perù, e ancora Equador, Panama, Mare dei Caraibi, Porto Columbia, La Guaira, Caracas), ma anche per l'ufficialità dell'evento e per la presenza di un compagno di viaggio d'eccezione. Com'è noto, Bontempelli parte da Genova sulla nave Duilio nell'agosto del 1933 in compagnia dell'amico Luigi Pirandello. Questi già nel 1927 è stato protagonista di una *tournée* sudamericana che, grazie alla messa in scena di ben tredici sue opere teatrali, ne ha consacrato il successo. Nel 1933 i due amici sono diretti a Buenos Aires dove si darà la prima mondiale di *Quando si è qualcuno* nella traduzione in spagnolo di Homero Guglielmini e con regia di Antonio Cunill Cabanellas; seguiranno conferenze, banchetti ufficiali, rappresentazioni teatrali, eventi di promozione della cultura italiana e momenti di celebrazione non solo di Pirandello, già notissimo e apprezzato in Sud America, ma dello stesso Bontempelli che in quegli anni è considerato «uno de los ilustres escritores de la Italia Fascista y uno de los hombres de confianza del Duce», «decoroso emisario del régimen y portavoz de

³ S. MARTELLI, "Il nume frenetico", p. 276.

⁴ Queste sei *Interpretazioni sudamericane* apparvero sulla "Gazzetta del Popolo" tra il 23 novembre e il 13 dicembre del 1933 e nel maggio del 1934 furono pubblicate dalle Edizioni d'Italia in un volumetto dal titolo *Noi, gli Aria. Interpretazioni sudamericane*. Furono successivamente incluse in *Pezzi di mondo* (Milano, Panorama, 1935, pp. 135-187) e nella già citata terza edizione di *Stato di grazia* (pp. 253-298). Da segnalare l'edizione a cura di S. Martelli (*Noi, gli Aria. Interpretazioni sudamericane*, Palermo, Sellerio, 1994), che propone il testo della prima edizione in volume.

la cultura italiana»⁵. Nella seconda parte del viaggio Bontempelli è invece accompagnato da Paola Masino⁶.

Le pagine sudamericane sono le sole ad aver destato attenzione nella critica italiana e straniera anche recentemente⁷; anzi, oltreoceano *Noi, gli ARIA* è ormai guardato come «un episodio letterario de relieve en el marco de los estudios trasatlánticos», in quanto «propuesta de confluencia entre el destino de la nación italiana y el de las geografías de ultramar»⁸. L'interesse della critica sudamericana è sia letterario, sia squisitamente ideologico. Da una parte ci sono le novità di una scrittura che, al cospetto dei grandiosi

⁵ C. DE ALDAMA ORDÓÑEZ, *Romper el cerco. Massimo Bontempelli en América del Sur*, in "Cuadernos de Filología Italiana", XXV (2018), p. 184.

⁶ Il viaggio è ricostruito nel dettaglio, con ricchezza documentaria, da Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*, Novecento, Palermo 1987. Gli anni Trenta sono una stagione assai fortunata per il genere odepotico, che guadagna anche nuove importanti mete, quali gli amati-odiati Stati Uniti, e il Sud America, terra di emigrazione italiana e di grandi potenzialità. Bontempelli è infatti preceduto da Emilio Rocca, *Avventura sudamericana*, Alpes, Milano 1926; A. CIPOLLA, *Nel Sud-America*, Paravia, Torino 1928; F. CIARLANTINI, *Viaggio in Argentina*, Alpes, Milano 1929; A. FRACCAROLI, *Pampa argentina*, Treves, Milano 1931. Cfr. A. TRENTO, *I viaggiatori italiani in America Latina in era fascista tra curiosità e ideologia*, in *Il viaggio degli emigranti italiani in America Latina tra Ottocento e Novecento. Gli aspetti economici, sociali, culturali*, a cura di G. Moricola, Guida Napoli 2008, pp. 135-180.

⁷ Oltre al già citato articolo di Celia de Aldama Ordóñez e allo studio notevole di Sebastiano Martelli, cfr. A. MARCOLINI, *Relatos de viagem italianos sobre o Brasil: Massimo Bontempelli e Alessandro D'Atri*, in "Revista de Italianística", IX, 2004, pp. 75-82; A. JUSUP, *Spazio e tempo nella letteratura di viaggio di Massimo Bontempelli*, in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I. (Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006), vol. IV: *Poesia, autobiografia, cultura*, A.I.P.I., Bruxelles 2009, pp. 615-625; A.C. CROLLA, *Momentos y significaciones de las migraciones italo-rioplatenses*, in *Las migraciones italo-rioplatenses. Memoria cultural, literatura y territorialidades*, a cura di A.C. Crolla, Ediciones UNL, Santa Fe 2013, pp. 15-56, in particolare pp. 37-41; G. SICA, *Interpretazioni brasiliane di Massimo Bontempelli*, in "Intersezioni", fasc. 3, dicembre 2018, pp. 395-410; S. CIGLIANA, *Introduzione. Bontempelli viaggiatore*, in M. BONTEMPELLI, *Lettere da due mari. Visita ai vinti. Pezzi di mondo*, pp. 13-34.

⁸ C. DE ALDAMA ORDÓÑEZ, *Romper el cerco*, p. 190.

scenari naturali argentini, brasiliani, andini, adotta un procedere per visioni sintetiche, si fa canto sincopato,⁹ musica e architettura della modernità, non descrizione ma *interpretazione* dei luoghi¹⁰. Bontempelli osserva gli scenari naturali e li traduce in pannelli di notevole potenza evocativa. Il paesaggio pare forgiato da rivolgimenti tellurici e violenti episodi atmosferici, prima della storia e oltre la storia stessa, in una perenne metamorfosi, conflagrazione e scontro degli elementi che assume dimensione mitica, ciclopica, ma pure transita per suggestioni bibliche, dal Genesi all'Apocalisse, come nella descrizione della Baia di Rio de Janeiro che sorprendentemente è anche evocazione del Golfo di Napoli:

Dio in una mattina di frenesia ha fatto la baia di Rio de Janeiro. Vi ha buttato bracciate di liquido e di solido, di colori e di trasparenze, azzurro e verde e violaceo, increspamenti e riflessi, atmosfere agglomerate, rarefazioni di lago, atteggiamenti da vulcano, sagome in delirio, curve ignote a qualunque geometria, un incendio di forme, pezzi di cielo per fare il mare, nuvole d'acqua, arcobaleni di trenta colori.

Rovesciava tutto a ceste piene; s'è tenuto appena quel tanto che doveva servirgli a fare il golfo di Napoli.

Per questa ragione il golfo di Napoli è così misurato e calcolato nel suo splendore, e pieno di mistero...¹¹

A pagine come queste Bontempelli alterna momenti di riflessione ideologica. Al centro sono le sorti delle masse di emigranti italiani, abbandonate a se stesse dai ceti dirigenziali della madrepatria; e qui Bontempelli leva con veemenza la voce dell'indignazione e richiama antiche e mai risolte questioni (si pensi a certe pagine di *Sull'oceano*): «non erano uomini, erano strumenti da lavoro, bestiame. Non

⁹ G. SICA, *Interpretazioni brasiliane*, p. 399.

¹⁰ S. MARTELLI, "Il nume frenetico", p. 282.

¹¹ M. BONTEMPELLI, *Noi, gli Aria. Interpretazioni sudamericane*. Cito dall'edizione a cura di Sebastiano Martelli, Sellerio, Palermo 1994, p. 49.

si getterà mai bastante vergogna sui governi che hanno potuto far questo»¹². Per lo scrittore l'accusa è tanto più grave, in quanto un'armonica integrazione degli emigranti nei paesi d'accoglienza avrebbe contribuito alla creazione dell'identità locale e al contempo rinnovato negli emigranti il senso d'appartenenza alla cultura italiana.

Nello stesso giro d'anni questi temi sono al centro di discussioni, dibattiti, polemiche e scontri all'interno delle classi intellettuali sudamericane, preoccupate dall'evolversi di una società minacciata dalla crescente egemonia statunitense e dall'«imperialismo culturale francese»¹³. L'Italia rappresenta un'alternativa ideologica e culturale, e, sul piano estetico, una “terza via” alla modernità. In America latina l'arrivo di Bontempelli è però salutato soprattutto come un evento di portata politica e produce una vera e propria frattura nella comunità intellettuale locale, avvia dibattiti sulla funzione ideologica della letteratura e provoca un duro contraccolpo tra sostenitori e detrattori di Mussolini: Massimo Bontempelli, «en tanto que emisorio del régimen, abre un nuevo frente de batalla»¹⁴.

Meno evidenti sono i sottesi ideologici dei dieci scritti italiani, raccolti in *Stato di grazia* a formare la sezione *Italia*¹⁵. Queste pagine, di primo acchito, sembrano pure escursioni nella dimensione spaziale, paesaggistica, urbana di un'Italia osservata per frammenti da un soggetto isolato alla ricerca di un'esperienza lirica unica. Il viaggiatore elegge angoli d'Italia frequentati sempre in assenza di umanità o in momenti e circostanze che ne mostrano aspetti inconsueti o ignoti al grande pubblico. Ne deriva un apparente effetto di distorsione visiva. Ma, a ben guardare, si tratta di una diversa, inconsueta messa a fuoco della realtà. Lo scrittore sembra leggere i luoghi attraverso dispositivi ottici che non offuscano la vista,

¹² Ivi, pp. 75-76.

¹³ Adriana Marcolini, *Relatos de viagem italianos sobre o Brasil*, p. 76.

¹⁴ C. DE ALDAMA ORDÓÑEZ, *Romper el cerco*, p. 194.

¹⁵ In questo mio lavoro i testi di *Italia* saranno sempre ripresi dalla già citata terza edizione di *Stato di grazia* (Mondadori, Milano 1942) che, per comodità, indicherò con la sigla SdG seguita dal numero di pagina.

ma, anzi, producono uno straniante eccesso di precisione visiva. Lo sguardo del viaggiatore dilata aspetti emblematici dei luoghi, torce la visione su se stessa, procede retoricamente, quasi con passo futurista, per analogie sempre più vaste.

La sezione *Italia* pare d'altra parte articolarsi liberamente, come giustapposizione di prose isolate e occasionali. A questa impressione contribuisce l'ordinamento apparentemente casuale. Bontempelli non fa seguire alle sue prose né l'ordine cronologico di composizione o pubblicazione né un coerente itinerario geografico. Dopo le pagine dedicate a Napoli e Venezia, costruite per monumentali blocchi tematici e per geometrie di taglio futurista, percorre luoghi e momenti sempre più intimi e lirici: *Viareggio di fine ottobre*, *Versilia*, *Il mondo del marmo*, *Barbagia*, *Giornata adriatica*, *Frascati*, *Mattina a Sabaudia*, *Paese di Circe*. Va da sé che la scelta di queste località dipende dalla pura occasionalità del vagabondare di Bontempelli lungo la Penisola per ragioni personali o professionali; ma si ha l'impressione che la sequenza sia tutt'altro che casuale, ché, anzi, sembra tracciare un percorso artistico e spirituale, una sorta di storia dell'anima per luoghi (*anima* è parola qui ricorrente). Non solo il viaggiatore stabilisce con il paesaggio naturale e urbano un rapporto sempre più intimo, concreto, ma le tecniche di rappresentazione, che mutano da un contesto geografico all'altro, da un capitolo all'altro, paiono raffinarsi e rarefarsi, dalle prime pagine, dedicate alle città e articolate in sequenze di grandi riquadri scenografici, alla dimensione quasi fiabesca e tutta interiore del *Paese di Circe*.

Il primo brano, *Panorama di Napoli* (1931), si apre come un'epifania teatrale. Il ritmo vigoroso della prosa e la *dispositio* sapientemente affidata a un'architettura per brevi arcate tematiche mostrano tutto l'impegno profuso da Bontempelli in uno scritto destinato, tutto sommato, a finire ai margini della sua produzione letteraria. Lo scrittore, d'altra parte, apre con gesto sicuro; inaugura la sezione con una prosopopea della città che colpisce per la forza retorica: «La tragedia, che ha creato a Napoli quel suo aspetto allucinato, è una tragedia che anche molti uomini hanno sofferta: la incapacità a essere crudele» (SdG, p. 133). La città non sa esprimere sentimenti malevoli

come altri centri urbani (Venezia è sanguigna, Firenze subdola), è «tutta espansiva», mai ipocrita, incapace di tacere, come in preda a una frenesia della parola. Napoli campeggia al centro della scena come un gigantesco personaggio tragico o come una figura mitica monologante¹⁶. Attraverso la parola svuota se stessa perennemente in un'alternanza di notti insonni e giorni allucinati. Bontempelli rinuncia a descrizioni urbane e va alla ricerca dell'essenza di Napoli, della sua «anima», che si esprime in pochi ma straordinari aspetti. Come il colore che la riveste, un grigio «lucente e liquido» (SdG, p. 135), non malinconico ma rasserente, disteso sul golfo e sulla città per risarcire con pause di distensione l'esistenza quotidiana di Napoli, allucinata e frenetica. Questo colore permea di sé ogni aspetto della città e, in particolare, il suo paesaggio sonoro, intesuto di canzoni e chitarre, come vuole la tradizionale immagine tramandata dai viaggiatori del *Grand Tour*:

C'è una casta secolare di filosofi scettici con la chitarra al collo i quali, tra le verminaie dei visceri più profondi di Napoli e lo sgoamento sconfinato del suo cielo gettano e mantengono continuamente agitato un velo di canto, per tentar di attenuare l'algebra atroce dei numeri che corrono i piani dell'aria. (SdG, p.136)

Lo stereotipo è radicalmente risemantizzato da Bontempelli. Il tradizionale indulgere nei piaceri musicali, oltre che luogo di evasione ed edonistica espressione del *dolce far niente*, è voce profonda dello spirito partenopeo, aristocraticamente ancorato a uno scetticismo sornione e sempre un po' amaro che fa di ogni suo abitante un pensatore malinconico ma divertito. In poche pagine Bontempelli dimostra la sua straordinaria capacità di auscultazione del ritmo di Partenope e propone altre originali interpretazioni dello spirito del luogo. Il carattere dei napoletani è dominato anche dalla passione per

¹⁶ Si noti il ricorso a veri e propri *a parte* con valore esplicativo: «Anima è una cosa nascosta e silenziosa, è il sedimento: di tutto quello che teniamo celato e serbato nel fondo» (SdG, p. 134).

i numeri, vera ossessione che accomuna tutti gli abitanti di questa città «pitagorica», dal popolo invasato di numerologia e dedito al gioco del lotto, ai pensatori con lo sguardo perennemente rivolto al mondo delle idee: Napoli è il luogo «da cui meglio, tendendo l'orecchio con fede, puoi sentire l'armonia delle sfere» (SdG, p. 134). In questa città «intimamente antimetafisica», lo stesso assetto urbano pare creato per formule geometriche, a «rettilinei, piani distesi, curve d'anfiteatro» (SdG, p. 135). È questo tendere all'ordine, alla proporzione, al rigore matematico a creare straordinariamente un legame con Parigi:

Parigi di notte traduce Napoli di giorno. Parigi è una Napoli notturna. [...] Una sola città nel mondo somiglia a Parigi, ed è Napoli; una sola somiglia a Napoli ed è Parigi. (SdG, pp. 136-137)

Se di Napoli Bontempelli coglie l'unicità che la rende paragonabile alla capitale francese, l'immagine o, meglio, l'*Idea di Venezia* prende forma per confronti con altre città italiane (Firenze, Milano, Roma, Napoli stessa). Muta d'altra parte la tecnica rappresentativa: mentre le pagine su Napoli danno vita a visioni quasi astratte, si sviluppano per grandi blocchi scenografici, paiono slegate dal tempo e dalla storia, pura sequenza di notazioni liriche e immagini prodotte dall'occhio esterno di un osservatore-poeta, qui la pagina recupera timidamente alcune convenzioni del genere odeporico. Il viaggiatore chiama in causa un lettore anonimo quale confidente e testimone. Bontempelli esclude ancora il ricorso alla prima persona, ma si rivolge confidenzialmente a un *tu* che accompagna alla scoperta di Venezia. La prosa assume il carattere di un'esperienza estetica che si realizza nel momento stesso della lettura; la città pare edificarsi sotto gli occhi del lettore a mano a mano che viene *interpretata* dal narratore. L'anonimo fruitore è come incluso nella scena e, nell'osservare il paesaggio urbano, ne diviene parte:

...torna a Venezia. T'accorgi subito che camminando non vai tra alberi né tra uomini né tra blocchi di luce dell'aria né tra alcuna trasformazione di apparenze naturali. Tutto quello che vedi e ti

sta intorno e ti accompagna, acqua, aria e pietra, tutto è allegoria.
(SdG, p. 138)

Il discorso si fa qui metaletterario, come in altri scritti italiani. Venezia è città-testo, città-poema, pagina urbana regolata dal senso del ritmo. Sequenza di arsi e tesi, è percepita come ordito metrico o come «uno schema di danza» (SdG, p. 139). E come Napoli anche Venezia ha il suo colore, non emanato dalla materia di cui si compongono le sue pietre, come avviene altrove (Roma, Firenze, Napoli), ma prodotto da elementi vegetali e atmosferici che si proiettano e riverberano sulle mura della città dall'esterno.

Un deciso cambio di registro segna il brano successivo, *Viareggio di fine ottobre* (1928). Abbiamo visto come i capitoli precedenti abbiano una struttura per quadri o per intuizioni liriche. Qui finalmente acquista centralità l'io che osserva e commenta dalla prospettiva personale del suo anomalo percepire i luoghi. Benché l'incipit suggerisca una visita alla città, Viareggio non è oggetto diretto d'osservazione. L'io si muove lungo il litorale alla fine di ottobre; il luogo è dunque visitato non nella piena e tipica vitalità di una mondana località di villeggiatura, ma in un interstizio del tempo, tra la chiusura della stagione balneare e l'inizio dei freddi autunnali. Il brano, d'altronde, segue una sua meditata struttura compositiva, non narrativa, ché nulla accade realmente: una sorta di architettura musicale, dal meriggio alla sera¹⁷.

¹⁷ La ricerca di un principio strutturante di natura musicale si fa evidente alla fine del brano, quando il paesaggio è come redento dalla sua rigenerazione sonora. Bontempelli costruisce una sua sinfonia versiliese d'andamento dapprima solenne («Il Tirreno glorioso e solare faceva sonare davanti a Livorno tutte le sue trombe», SdG, p. 146), poi cantilenante e soave, poi di nuovo violentemente altisonante: «Qui le attenuate, mescolandovi liquide scale di flauti. Come prosegue, metro per metro il mare e l'aria si stemperano e si fanno più dolci, fin che su Forte dei Marmi ci avvolge in pieno la soavità dell'amorosa Versilia. Ma alla foce del Cinquale la dolcezza diviene malinconia [...] Poi, tutt'a un tratto, davanti alla Spezia riscoprierà la gloria più fragorosa del Mare che torna a essere primogenito figlio del Sole» (SdG, p. 147).

Il viaggiatore sceglie consapevolmente di visitare il luogo in un momento non convenzionale per assistere a un'ironica apocalisse di fine stagione aperta dall'azione distruttiva di libeccio e maestrale. I venti autunnali spazzano violentemente le spiagge e le vie della città balneare, mentre le sparute figure degli ultimi bagnanti, ridotte dallo sguardo del Realista magico a sagome prive di spessore, sono ripiegate e riposte per l'inverno dagli inservienti municipali cui tocca, oltre che smantellare i lidi, anche sbarazzare il luogo dai villeggianti già respinti violentemente fuori scena da una natura ormai insoffrente:

Certo il mare, appena li vedeva sfiniti del tutto, con uno schiaffo un poco più forte se li è ripresi, risucchiati, li ha portati al fondo. *Requiem aeternam.* (SdG, p. 142)

Ne hanno insaccati dentro i treni più che hanno potuto, e quelli che non c'entravano li hanno piegati bene, impaccati e legati con lo spago a dodici per volta. (SdG, p. 143)

Il narratore si sente un "irregolare", un visitatore fuori stagione guardato con sospetto dagli inservienti impegnati a riporre per la stagione futura anche gli edifici e i luoghi di svago, alberghi, pensioni, «i caffè con i ballabili, la spiaggia con la rena, e la Pineta» (SdG, p. 143). L'assenza di umanità induce il viaggiatore a paragonarsi orgogliosamente a un demiurgo che ha già creato il suo mondo ma non ancora l'umanità che lo deve popolare. Solo quando calano le tenebre e Viareggio diventa una città lunare, l'io si sente non «più un creatore, ma un superstite» (SdG, p. 145); il luogo assume l'aspetto di una necropoli moderna, visione alla quale lo sguardo si sottrae nuovamente per adottare una prospettiva capovolta, dal cielo alla terra, che fa dello stesso io narrante un oggetto di osservazione: «da ciascuna di quelle stelle un astronomo mi sta studiando con un telescopio, come l'unico esemplare che sia rimasto camminare su questo pezzo della Gran Crosta» (SdG, p. 145). Ma anche la volta celeste appare alla fine costruzione provvisoria, effimera, stagionale; e qui,

di nuovo, interviene ironicamente il realista magico a ribaltare la prospettiva: «Quando io me ne andrò, il Podestà girerà l'interruttore e spegnerà le stelle e la luna» (SdG, p. 145).

Questa continua oscillazione dello sguardo, reversibilità del punto di vista, tendenza a ruotare continuamente la visione su se stessa per conseguire nuove, inedite prospettive sul mondo, è prodotta dalla vera aspirazione del viaggiatore-scrittore: ricostruire il tempo e lo spazio nel segno della modernità novecentista¹⁸. Se lo spazio è svuotato di umanità e spesso raggelato in immagini statiche anche se di grande forza icastica, il tempo ritrovato si solidifica nelle irregolarità geologiche della terra e nelle tracce fossili di un antico passato. Così è già nel brano che segue, *Versilia* (1934), celebrazione delle Alpi Apuane:

...i pini si sono districati dal marmo dove stavano prigionieri per tanti secoli quando il mare era sopra tutto. Ora nel marmo sono rimaste le venature contorte dei loro rami, brune nel marmo bianco, gialle nel nero. (SdG, p. 150)

Ma è soprattutto ne *Il mondo del marmo* (1938), quinta prosa, testo centrale dell'intera raccolta, che il viaggiatore pare inebriarsi di una fissa temporalità. A mano a mano che sale il pendio per raggiungere le cave di marmo, è investito dalla sensazione di vivere un

¹⁸ Cfr. M. BONTEMPELLI, *Giustificazione* (settembre 1926), in Id., *L'avventura novecentista*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Mondadori, Milano 1978, p. 749: «Il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo, sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio. Dopo averli ricostruiti nella loro eternità, nella loro immobilità, nella loro gelidezza, avremo cura di ricollocarli al posto che avevano perduto, nelle tre dimensioni infinite, fuori dell'uomo». Sul tema si vedano le pagine fondamentali di A. SACCONI (*Massimo Bontempelli. Il mito del Novecento*, Liguori, Napoli 1979, p. 70), G. BONIFACINO (*Avanguardista ironico. Ambiguità e percorsi del Bontempelli "futurista"*, in Id., *Incanti figurati, studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Pensa MultiMedia, Lecce 2012, in particolare pp. 150-152, 168, 171-173), A.I. DE VILLI (*Ludocronia. Il purosangue di Massimo Bontempelli*, Pensa MultiMedia, Lecce 2014, p. 27).

tempo “congelato”, ha l’impressione «di entrare in un’ora ferma, in un deposito del tempo» (SdG, p. 154). Nobile e duraturo, il marmo non è solo il materiale delle imperiture opere dell’antichità e del Rinascimento, dall’Apollo Palatino ai capolavori di Michelangelo; anche la “nuova architettura” novecentesca ricorre al marmo per «liberarsi per l’epoca nuova dalle incrostazioni di un tempo di decadenza e ritrovare la nudità e il naturale» (SdG, p. 158).

È questa celebrazione del marmo, materiale “generoso” che ha permesso all’umanità di accedere alla «metafisica del corpo umano» (SdG, p. 157), a costituire il vertice di tutta la raccolta di prose italiane. Da questo momento si può dire che la scrittura vada in discesa, per conquistare un piano sempre più intimo e personale. Certo, transitando per pagine notevoli come quelle di *Barbagia* (1931), regione che affascina il viaggiatore per la sua essenza minerale: tutto è pietra, persino gli animali selvatici o domestici come le lepri, i cavalli, le capre, i maiali, le pecore e i cani sono «impastati di terra e sassi» ma «pieni di poesia e bellezza» (SdG, p. 162). Perché in Barbagia tutto è aridità. Ed emblematicamente, per la prima volta, il visitatore sofferma il suo sguardo, e senza ironia alcuna, sull’umanità atavica che popola queste lande. Emerge un interesse antropologico, ma, non a caso, per una popolazione immobile nelle sue millenarie tradizioni e, dunque, testimone di forme di vita che permettono di accedere alla dimensione del mito. Si vedano le descrizioni dell’abbigliamento tradizionale condotte non per gusto di folklore e d’esotismo: se le donne di Barbagia indossano sette gonnelle sovrapposte che conferiscono loro «un sapore squisitamente fenicio» (SdG, p. 164), i vecchi portano le tradizionali giacche senza maniche, capo d’abbigliamento che avvia nel viaggiatore la fuga nell’antichità letteraria¹⁹:

¹⁹ Sulla funzione del mito e della letteratura classica in Bontempelli cfr. U. PISCOPO, *Mitomalia*, in Id., *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2001, pp. 397-464; S. CIGLIANA, *Massimo Bontempelli. Motopoiesi e archetipi per la terza epoca*, in “Italogramma”, vol. 4 (2012), pp. 117-129.

Penso che Telemaco figlio d'Ulisse doveva portarne una simile. E suo nonno, il re Laerte, aveva in capo la berritta: se voleva se voleva darsi l'aria feroce la teneva ripiegata sulla fronte come un'enorme visiera; poi quando tentava di fare ancora il vispo con le lavandaie d'Itaca se la lasciava cadere sulle spalle per far sentire che là dentro, insieme col tabacco da pipa e cento altri accessori maschili, teneva alcune paia di questi grossi bottoni d'oro a foggia di semisfere traforate che fermano sotto la gola le camicette candide, pronti da servire da regali propiziatori. (SdG, p. 163)²⁰

Questo cercare negli angoli più appartati d'Italia un'umanità non corrotta dallo sguardo turistico e, dunque, non snaturata da "travestimenti" e traviamenti folcloristici che riducano tutto a "colore", torna più volte nelle prose seguenti. In *Giornata adriaca* (1934) la visita al castello di Gradara si traduce dapprima in una dura invettiva contro la passione per i castelli, espressione del «più smidollato» romanticismo, «scenario da burattini, o da teatro d'opera che fa lo stesso» (SdG, p. 169)²¹; in seguito Bontempelli condanna l'inautentica messa in scena allestita dalla popolazione a fini turistici, con tanto di fanciulle travestite da castellane e

²⁰ In un'evocazione di personaggi e momenti omerici Bontempelli indulge soprattutto nel brano nono della raccolta, *Mattinata a Sabaudia* (1934), città laziale inaugurata da Mussolini il 15 aprile 1934. I forzati richiami a Omero, Ulisse, all'Odissea, rispondono all'intento di conferire nobiltà alla «città bambina» e così celebrare l'operato fascista. L'equivalenza antichità-modernità pare però fin troppo insistita e produce veri e propri paradossi; evidentemente l'intento celebrativo fa perdere allo scrittore il suo consueto equilibrio, la capacità funambolica di articolare concreto e astratto, passato e presente, in un'unica convincente argomentazione.

²¹ Da notare che un'anacronistica polemica anti-romantica (da vero, inflessibile carducciano) serpeggia in questi scritti di viaggio. Si veda, tra le altre occorrenze, l'incidentale tirata contro la "letteratura dei laghi", notazione che ha una palese intenzione antimanzoniana: «Odio il monte di lago ("monti sorgenti dall'acque..."), duro, sordo; il monte di lago non è che un ingombro, non fa che impedire, come i vecchi padri tirannici; ostinatamente separarci dal mondo grande, acuire in noi disperate manie di fuga» (*Versilia*, SdG, p. 148)

arredi in uno stile neogotico da far immaginare «che ogni notte ci venga lo spirito di Giuseppe Giacosa a rifare le stanze» (SdG, p. 169). *Frascati* (1934) è celebrata come il luogo «più sprovvisto di retorica del mondo» (SdG, p. 171). Benché meta di villeggianti, i suoi abitanti vivono ogni gesto quotidiano con naturalezza, mentre altrove tutto è «parata»: persino «gli aborigeni si costumano, ballano, fumano, litigano, s'ubriacano, come se fossero su di una scena» (SdG, p. 171).

La fuga dalla banalità della fruizione di massa dei luoghi trova soluzione nell'ultimo brano di *Italia, Paese di Circe* (1928). Già durante l'avvicinamento all'isola, lungo il tragitto da Cisterna a Terracina, il viaggiatore assiste al «graduale svolgersi di un sortilegio, una intensa fuoriuscita dal tempo» (SdG, p. 182). Bontempelli ha dunque accesso a un tempo sospeso eppure sottoposto a un continua palingenesi com'è nel mito, nella fiaba e nel sogno. Quanto si para davanti ai suoi occhi non è un semplice paesaggio, «ma un mondo a noi nuovo e da qualunque altro diverso» (SdG, p. 182), un'immagine cangiante ed evanescente nel trascolorare degli elementi atmosferici. Tutto è riverbero d'acqua, di luce e di vapori. L'isola, col suo generoso offrirsi e poi ritrarsi sdegnosamente alla vista, è un'apparizione magica, un oggetto visto attraverso un prisma che muta colore e forma a ogni movimento. E quando il viaggiatore sale il monte Pisco, l'isola scompare allo sguardo, com'è proprio degli oggetti fatati, per poi tornare in altra forma, non più affioramento roccioso, ma creatura d'acqua, «come una medusa» (SdG, p. 187). Lo stesso osservatore sembra partecipare della natura anfibia e mutevole dell'isola. E questo proprio nelle pagine finali che lo vedono per la prima volta aderire al paesaggio anche con il proprio corpo, per metà adagiato sulle rocce ai piedi del Pisco e per metà immerso nelle acque. È da questa scomoda posizione che può scrutare l'orizzonte in cerca di Circe, «la vagabonda», e immaginarne il volo magico, quasi creatura o personaggio fantastico da poema ariostesco. Finché il poeta, nella sua vana ricerca, comprende che tutte le chimere fin qui evocate (Circe, Giove Anxur, i briganti delle fiabe) si sono dileguate per

sempre, estromesse dal premere della modernità²². Non gli resta che lasciarsi andare, scivolare nelle acque, come riassorbito dal suo stesso mondo immaginario, raggiungere a nuoto «la riva più dolce» (SdG, p. 190) e qui ritrovare gli emblemi del suo rifondare la modernità sulla incorruttibile e sempre rinnovabile materia del mito:

C'è il caso di incontrare qualche sirena. Sono profughe dal braccio di mare ove le vide Ulisse. Ma in un meraviglioso «Istituto di bellezza» hanno subito una singolare operazione: cioè si son fatte fendere la coda per il lungo in due magnifiche gambe lisce e brunissime, col loro ginocchio bene arrotondato e la pelle morbida morbida fino a su. *Amen.* (SdG, p. 190)

²² Il percorso fin qui tracciato dagli scritti italiani di viaggio pare dunque coerente con quanto teorizzato dallo scrittore nelle pagine di “Novecento”: «Il compito primo e fondamentale del poeta è inventare miti, favole, storie, che poi si allontanano da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona» (Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, pp. 762-763).

Yannick Gouchan

UNA GEOGRAFIA PATETICA E POETICA:
L'ISOLA DI SALVATORE QUASIMODO

«La mia siepe è la Sicilia, una siepe che chiude antichissime civiltà [...]. La parola isola, o la Sicilia, s'identificano nell'estremo tentativo di accordi col mondo esterno e con la probabile sintassi lirica. Potrei dire che la mia terra è “dolore attivo”, al quale si richiama una parte della memoria quando nasce un dialogo interiore con una persona amata lontana o passata all'altra riva degli affetti»¹.

Il mio primo incontro con Antonio Lucio Giannone avvenne in occasione di lavori sul personaggio storico del duca Sigismondo Castromediano, figura salentina emblematica del Risorgimento, che ho avuto modo di studiare sotto la sua forma romanzesca nello

¹ S. QUASIMODO, *Una poetica* (1950), in *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Mondadori [Milano 1971], x edizione riveduta e ampliata 1996, p. 279.

stupendo *Noi credevamo* di Anna Banti². Così nacque una ricca collaborazione in cui Giannone mi diede anche l'opportunità di conoscere ed apprezzare i versi del salentino Girolamo Comi, poeta del Novecento. Dopo un mio soggiorno a Lecce e nel comune di Cavallino, nel 2017, patria del duca Castromediano, ho potuto invitare a mia volta il Prof. Giannone ad Aix en Provence per una discussione di dottorato su Salvatore Quasimodo: mi è dunque sembrato opportuno ricordare, in occasione della presente miscellanea, questa simpatia intellettuale con un contributo sul poeta siciliano di cui Giannone si era occupato, in particolar modo dal punto di vista dei legami con la cultura meridionale³, un aspetto che era già stato sottolineato dal poeta Vittorio Bodini – forse l'autore a Giannone più caro – nel remoto 1955⁴.

Per affrontare il tema dell'insularità in Quasimodo, un primo approccio alla questione potrebbe richiamare tre esempi di isole emblematiche che hanno segnato la poesia italiana, per comprendere meglio le analogie con il poeta siciliano. Poi, in un secondo momento, si vorrebbe spiegare il rapporto tra lo spazio dell'isola e la condizione di esilio in Quasimodo, intorno alle nozioni di mitizzazione e lontananza. Infine, si vedrà come l'isola quasimodiana riveli anche un aspetto più concreto, in quanto essa rappresenta

² Y. GOUCHAN, "Le idee di cui mi ero lungamente esaltato": il Risorgimento e i suoi protagonisti meridionali nel romanzo *Noi credevamo* di Anna Banti, in *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano*, a cura di A. L. Giannone, Pensa, Lecce 2019, pp. 43-67.

³ A. L. GIANNONE, *Quasimodo, Bodini e l'ermetismo meridionale*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXI, 1-2, 2003, pp. 149-158 ; ID., *Quasimodo e il Sud*, in *Quasimodo a Taranto*, a cura di G. Iacovelli, Massafra, 2008, pp. 11-23 ; il volume *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, a cura di A. L. Giannone, in «Contemporanea», nuova serie 2, Milella, Lecce 2013, e infine ID., *La linea meridionale nella poesia italiana del Novecento*, in *Lingua e letteratura del Sud nell'Italia del Novecento*, a cura di U. Åkerström, Aracne, Roma 2013, pp. 15-33 (ora nel recente volume di A. L. Giannone, *Ricognizioni novecentesche*, Edizioni Sinestese, 2020, ebook, pp. 183-206).

⁴ V. BODINI, *Quasimodo iniziatore della poesia meridionale. Le sue terre d'uomo*, in «La Fiera letteraria», 10, 9, 17 luglio 1955, p. 5.

un contrappunto geografico e poetico alla pianura lombarda dove vive l'autore.

Rifugio, esilio, lontananza

Un secolo e mezzo prima che Quasimodo pubblicasse le sue prime sillogi, Foscolo rimpiangeva le coste dell'isola natale, Zante (o Zancinto in greco), possedimento veneziano nel Mar Ionio al tempo della nascita del poeta. Il famoso sonetto che egli dedicò alla sua isola nel 1803 dimostra una forte mitizzazione della terra natale molto simile a quella che Quasimodo svilupperà per la Sicilia con la località di Tindari, ad esempio⁵. La trasformazione dello spazio dell'isola in uno spazio mitico avviene inevitabilmente attraverso chiari riferimenti alla cultura classica di cui entrambi gli autori si sono nutriti. Foscolo evoca la Venere anadiomene, Omero e Ulisse, deplorando che la sua tomba non si trovasse sull'isola greca, poiché viveva in esilio: «Tu non altro che il canto avrai del figlio, / o materna mia terra; a noi prescrisse / il fato illacrimata sepoltura»⁶. Allo stesso modo Quasimodo, nell'ultima poesia dell'ultima sua raccolta, *Ho fiori e di notte invito i pioppi*, ribadisce il rimpianto: «Mi sembra di essere un emigrante»⁷. Egli infatti si vede come un Ulisse per sempre allontanato dalla sua isola⁸. Il rimpianto di Foscolo e di Quasimodo per l'isola natale è quindi fortemente legato alla perdita di uno

⁵ Cfr la poesia *Gita a Tindari* in cui Natale Tedesco vedeva proprio «il topos simbolico dell'isola (propriamente della terra natale [...])», in N. TEDESCO *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito di Quasimodo*, seconda edizione ampliata, Flaccovio Editore, Palermo 2002 [prima edizione La Nuova Italia, 1977], p. 24.

⁶ U. FOSCOLO, *A Zacinto*, vv. 12-14.

⁷ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 257.

⁸ H. MOSCHETTO, «Sarai urlo della mia sostanza»: *le paysage méditerranéen, miroir de la conscience poétique dans l'œuvre de Salvatore Quasimodo*, in «Babel», 30, 2014, pp. 127-141, <https://journals.openedition.org/babel/3893> url consultato il 02/12/2020.

spazio idealizzato, diventato con la distanza e il tempo sinonimo di patria perduta.

Due contemporanei di Quasimodo, due compagni dell'ermesismo, si sono anche loro illustrati con l'espressione di uno spazio insulare. Quasimodo scrive: «In ogni isola si sposta il primo pensiero della mente come ricerca di una nuova natura. Intorno a noi c'è acqua. Una rottura desiderata con la terra, un incontro con ciò che è al di là del nostro giorno»⁹. Proprio nel momento in cui il giovane Quasimodo – esiliato volontariamente prima a Roma, poi a Milano, dopo un breve soggiorno a Firenze, dove nel 1930 pubblicò la prima raccolta, *Acque e terre* – entra nella carriera letteraria e contribuisce all'affermazione di una nuova estetica poetica, Ungaretti aveva già scritto *L'isola*, nel 1925, poi inserita in *Sentimento del tempo* nel 1933. Il poeta alessandrino utilizza elementi del mito e della tradizione letteraria per descrivere un paesaggio insulare indeterminato e non autobiografico, e questo elemento costituisce la differenza con la descrizione quasimodiana di un'isola rimpianta ma prima realmente vissuta. L'isola di Ungaretti emerge a poco a poco da una serie di analogie, come uscita da una *rêverie* del fauno di Mallarmé (si ricordi che il fauno mallarmeano si trova precisamente sui «bords siciliens» di una quieta palude). Lo spazio insulare che la poesia di Ungaretti evoca, però, non ha alcuna corrispondenza geografica, come in Foscolo o Quasimodo, l'isola è un luogo poetico interiore, un rifugio, mitico e isolato, ossia un'isola mentale che si potrebbe materializzare nella ricerca del «paese innocente»¹⁰. Lo spazio insulare appare, in modo molto più allusivo, anche nell'opera del salernitano emigrato a Firenze Alfonso Gatto. La sua prima raccolta, considerata un altro

⁹ S. QUASIMODO, *A colpo omicida e altri scritti*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1977, p. 35.

¹⁰ Il paesaggio evocato da Ungaretti in realtà corrisponde alla campagna nei pressi di Tivoli che egli percepisce come un rifugio. Il vocabolo «isola» assume quindi un significato altamente metaforico, luogo della solitudine benché non insulare: M. PREGLIASCO, *L'isola di Ungaretti: il giardino del ritorno*, in «Studi Novecenteschi», 14, 34, dicembre 1987, pp. 217-231.

“manifesto” dell’ermetismo, insieme a *Sentimento del tempo e Acque e terre*, si intitola precisamente *Isola* (1932, l’anno della seconda silloge quasimodiana, *Oboe sommerso*). Tuttavia l’isola generica di Gatto appare soprattutto come un luogo mentale, un rifugio senza tempo, un’Arcadia poetica¹¹, mentre la Sicilia sarà un Eden perduto, dalle precise coordinate geografiche, per Quasimodo: «Tutto che mi resta è già perduto. // Nel nord della mia isola e nell’est / è un vento portato dalle pietre / ad acque amate [...]»¹².

Se tutti e tre i poeti hanno contribuito, quasi contemporaneamente, a formulare alcuni elementi di una grammatica ermetica fondati sull’immagine dell’isola, sublimata da una mitologia che trasforma lo spazio fisico e geografico in uno spazio verbale, ritmico e musicale, merita di essere sottolineato il fatto che Quasimodo sia l’unico nato su un’isola reale e ancorato a un’identità insulare. Anche lui condivide con Ungaretti e Gatto la necessità di costituire, attraverso i versi, un altrove mentale, ma Quasimodo è forse più vicino a Foscolo nell’espressione di un sentimento biograficamente vissuto e doloroso della patria perduta. Foscolo piange Zacinto mentre patisce le delusioni di un patriota italiano che si sente tradito, e la condizione di esilio non lo lascerà più, fino alla sua ultima isola, la Gran Bretagna¹³. Quasimodo invece lascia volontariamente la Sicilia per diventare scrittore. L’esilio non è realmente sofferto come una costrizione, ma come una scelta necessaria, come per tanti altri

¹¹ «L’isola è per Gatto la poesia, il limite illimito (oltre la leopardiana siepe) dove regna una “tetriade” onnipresente: madre – luna – mare – morte [...]», afferma Pietro Sarzana in *Antologia della poesia italiana. Novecento*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Tomo primo, Einaudi, Torino 2003 [1999], p. 511.

¹² S. QUASIMODO, *Sulle rive del Lambro*, in *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 111. Sulla Sicilia quasimodiana intesa come immagine etico-estetica: R. CONTARINO, *L’immagine del Sud tra mito e memoria*, in *Letteratura italiana. Storia e Geografia*, vol. III, *L’età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, p. 757.

¹³ Quasimodo dedicherà nel 1966 una poesia alla visita del sepolcro britannico di Foscolo «ancora nell’armatura / dell’esilio», *Nel cimitero di Chiswick*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 247, vv. 12-13.

autori siciliani¹⁴, esso si fa materia per una poesia che trasformerà l'isola perduta in una mitica terra di solitudine e silenzio: «Nell'isola morta, / lasciato da ogni cuore / che udiva la mia voce, / posso restare murato»¹⁵. L'isola quasimodiana permette di trovare uno spazio reale (geograficamente identificabile) e sublimato (perché ripiegato nella propria stilizzazione poetica), inteso come risposta letteraria all'impossibilità di riconoscimento sociale, come d'altronde afferma Ungaretti ne *La pietà*: «E mi sento esiliato in mezzo agli uomini»¹⁶, a cui Quasimodo potrebbe rispondere «Io qui infermo mi destò, / d'altra terra amaro»¹⁷.

Tuttavia non va dimenticato che nella vita e nell'opera del poeta siciliano sia anche presente un'altra isola, benché molto più allusiva, la Sardegna. Per motivi biografici privati la Sardegna diventerà infatti il luogo di residenza e di lavoro per quasi un anno e mezzo. Si tende a trascurare questo periodo cagliaritano¹⁸, collocato tra il trasferimento in Liguria, nel 1931, per lavorare da impiegato al Genio Civile e la partenza per Milano, alla fine del 1934. In Liguria il poeta ebbe una relazione amorosa con la vicina, moglie di un direttore d'orchestra locale. Per evitare lo scandalo Quasimodo venne

¹⁴ Si riportino le parole di Luigi Pirandello tratte da un discorso su Verga tenuto a Catania nel 1920, poi pubblicato su «Il Mondo» il 28 gennaio 1922, col titolo *Il ciclo dei Vinti*: «ognuno è e si fa isola da sè, e da sè si gode – ma appena, se l'ha – la sua poca gioia [...]», ora in *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1965, p. 399. Su questo tema si veda l'articolo di E. PAPA, *Meridionalismo e insularità negli scrittori siciliani contemporanei*, in «Belfagor», 51, 5, 1996, pp. 582-587.

¹⁵ S. QUASIMODO, *In luce di cieli*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 92.

¹⁶ G. UNGARETTI, *La pietà* (1928), in *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969, p. 168, v. 7.

¹⁷ S. QUASIMODO, *Alla mia terra*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 41, vv. 7-8.

¹⁸ Per esempio nella cronologia dell'edizione Mondadori di *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., il periodo sardo viene limitato alla sua più semplice espressione: «1934 (?): Per interessamento del poeta Angiolo Silvio Novaro, accademico d'Italia, ottiene di passare al Genio Civile di Milano, dopo una breve parentesi in Sardegna [...]», p. xciv.

costretto ad andare a Cagliari, dove svolse l'attività di funzionario del Genio Civile dal marzo 1933 alla fine del 1934. Si evoca «[lo] squallido esilio» nella lirica *Sardegna*¹⁹, mentre «La Sardegna per me è un esilio», scrive l'autore all'amico ligure Angelo Taglietto, in una lettera datata del 25 luglio 1934 e oggi conservata nell'archivio del Casinò di Sanremo²⁰. Nonostante il sentimento d'esilio, Quasimodo riuscì a stringere un'amicizia con Giuseppe Susini, poeta e giornalista di Sant'Antioco, a sudovest dell'isola sarda, che sarà oggetto della lirica *Spiaggia a Sant'Antioco*²¹.

Contorni mitici e solitari dello spazio insulare

Lo spazio insulare siciliano evocato nella poesia di Quasimodo è segnato dalla doppia influenza di un passato antico onnipresente e della cultura classica dell'autore. L'identità siciliana ha una componente essenziale ereditata dall'epoca delle colonie greche. Ogni località del sud e dell'est dell'isola – cioè la zona dove Quasimodo nacque e ha vissuto la sua infanzia, tra Siracusa e Messina – testimonia la presenza greca. Inoltre, il poeta, nonostante una prima formazione non letteraria, acquisì una conoscenza approfondita del greco e del latino che gli permise di dedicarsi alla traduzione a partire dalla fine degli anni trenta. La sua versione dei poeti lirici greci gli farà guadagnare fama in tutta Italia dal 1940 in poi. In seguito tradusse le *Georgiche*, l'*Iliade*, l'*Odissea*, le tragedie di Eschilo e la poesia di Leonida di Taranto. La frequentazione degli autori antichi e un suo forte senso di appartenenza ad una tradizione siculo-greca – tanto da trasformare il luogo della propria città natale spostandola dalla modesta Modica a Siracusa, l'antica capitale della Magna Grecia – spiegano la pre-

¹⁹ S. QUASIMODO, *Sardegna*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 91, v. 18.

²⁰ La lettera fu pubblicata da R. MINORE su «Il Messaggero» il 9 settembre 2004. Si veda anche l'articolo di S. DI GIACOMO *Quell'esilio sardo di Quasimodo per un amore tabù* su «La Repubblica», 24 giugno 2008.

²¹ S. QUASIMODO, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 120.

senza di numerose figure mitologiche in diverse poesie che evocano l'isola. Il ricordo delle passeggiate verso l'antico santuario di Tindari, ad esempio, è posto sotto il segno di Eolo, dio del vento, che regna sull'arcipelago siciliano: «Tindari, mite ti so / fra larghi colli pensile sull'acque / dell'isole dolci del dio»²². La figura mitica per eccellenza del viaggio tra le isole, Ulisse, viene citata due volte, prima in *Isola di Ulisse* (con un aspetto quasi onirico)²³, poi in *Sardegna*, attraverso la figura di Polifemo («il solo occhio sulla fronte»)²⁴. A questo proposito, Héloïse Moschetto sottolinea che «il poeta attribuisce all'isola greca di Itaca (e, per estensione, a tutte le isole del Mediterraneo) una genesi mitica risultante da uno scontro cosmico tra acqua e fuoco: “Dal fuoco celeste / nasce l'isola di Ulisse”. L'atmosfera che regna in questi paesaggi è quella di un caos tranquillo e onirico, dove “nell'aria immota tuonano meteore” (*Insomnia, in Erato e Apollion*)»²⁵.

L'area insulare descritta nelle prime tre sillogi dell'autore (pubblicate tra il 1930 e il 1936) somiglia alla Sicilia lasciata per un esilio volontario, alla Sicilia dell'infanzia di Quasimodo, ma una Sicilia che spesso perde ogni suo riferimento temporale e geografico. L'isola si fa spazio emblematico nell'evocazione di un Eden perduto o di una terra lontana dalle contingenze del reale. L'isola quasimodiana, rispetto alle isole poetiche di Ungaretti e Gatto, assume però un altro connotato, il sentimento di perdita e l'espressione di un'ansiosa nostalgia legata all'esperienza biografica. Questa amara nostalgia, fertile per la poesia, è alla base di un'operazione letteraria di mitizzazione dello spazio insulare negli anni trenta della produzione²⁶, dando vita a un'immagine della Sicilia immobile, silenziosa e primordiale. Di-

²² Ivi, *Vento a Tindari*, pp. 10-11.

²³ Ivi, *Isola di Ulisse*, p. 89.

²⁴ Ivi, *Sardegna*, p. 91, vv. 9-10.

²⁵ H. MOSCHETTO, “Sarai urlò della mia sostanza”: *le paysage méditerranéen, miroir de la conscience poétique dans l'œuvre de Salvatore Quasimodo*, cit.

²⁶ Su questa nostalgia dello spazio insulare: M. R. CHIAPPARO, *Transfiguration de l'île dans la poésie de Salvatore Quasimodo*, in *Les écritures poétiques de l'insularité*, a cura di M. Trabelsi, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2005.

verse fonti direttamente derivate dalla mitologia classica rafforzano così l'operazione che tende a sublimare l'isola e ad allontanarla dalla realtà o addirittura dalla memoria, poiché ogni riferimento autobiografico troppo esplicito sarà sfumato, soprattutto nelle edizioni rivedute della silloge *Acque e terre* dopo il 1930²⁷. Bisognerà aspettare le *Nuove poesie*, nel 1938, e il volume antologico *Ed è subito sera*, nel 1942, per trovare poesie che si riferiscono a episodi precisi della vita dell'autore in Sicilia. Ciò nonostante, il riferimento assoluto all'antichità greca costituisce un elemento fondamentale per rendere l'isola astratta: «ivi la latomia l'arancio greco / feconda per gl'imenei dei numi»²⁸, si legge in una poesia della quarta silloge, in cui si nota un uso lessicale particolarmente ricercato, atto a sublimare una forma di mitizzazione dello spazio in direzione atemporale. Inoltre, questa terra insulare primordiale, prima evocata come rifugio letterario di fronte all'esilio, e geograficamente sublimata, viene anche riconosciuta, oltre all'origine biografica del poeta, come l'origine della sua vocazione, come egli stesso scriverà in una raccolta della metà degli anni Cinquanta, inserita in una brevissima e ultima sezione di *Il falso e vero verde* intitolata *Epigrammi. A un poeta nemico* – che ha forti connotazioni metapoetiche, poiché Quasimodo si rivolge con virulenza a un collega del nord, probabilmente Montale. Il materiale autobiografico si esplica nell'evocazione delle rive meridionali della Sicilia, luoghi mitici dove il giovane Salvatore scoprì la poesia:

Su la sabbia di Gela colore della paglia
mi stendevo fanciullo in riva al mare

²⁷ La revisione della prima silloge ha generato un gruppo di poesie ormai inserite nella sezione «Poesie di *Acque e Terre* (1930) non ripubblicate» del volume *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., pp. 1029-1958. A questo proposito Michele Tondo parla dell'«eliminazione dell'eccesso di autobiografismo» come «necessità di oggettivare l'esperienza nella parola», in M. TONDO, *Salvatore Quasimodo*, Mursia, Milano 1970, p. 16.

²⁸ S. QUASIMODO, *Cavalli di luna e di vulcani*, in *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 118, vv. 23-24.

antico di Grecia con molti sogni nei pugni
 stretti e nel petto. Là Eschilo esule
 misurò versi e passi sconsolati
 [...]»²⁹

L'insularità, intesa al contempo come senso di appartenenza e condizione stessa della scrittura, si fonda in questo caso su prestigiosi riferimenti antichi attraverso una forma di assimilazione. Il poeta siciliano, in esilio a Milano, si paragona ad Eschilo in esilio, così come in seguito troverà un alter ego poetico nella figura di Leonida di Taranto a cui dedicherà il suo ultimo libro, un'antologia commentata pubblicata nel 1969. Ma questa rimane un'insularità vissuta da lontano perché Quasimodo non lascerà mai Milano dopo la sua sistemazione in Lombardia, alla fine degli anni Trenta, quando tornò da Cagliari. Come in un amore lontano – quasi *de lonh* –, il legame affettivo con la Sicilia si prova solo a distanza, geograficamente dalla Lombardia e culturalmente attraverso riferimenti antichi e mitici. Nella stessa poesia (*A un poeta nemico*) la dimensione mitica e quasi leggendaria della vocazione alla poesia su una spiaggia di Gela, un tempo percorsa da Eschilo, viene immediatamente controbilanciata dall'affermazione di un concreto orgoglio meridionale, esibito come un'arma destinata a ferire con le parole il poeta visto come un nemico, e per estensione gli italiani del Nord. L'ironica invettiva di Quasimodo, evidenziata dall'uso del vocativo, dimostra che accanto alle sue fonti classiche, egli difendeva una forma personale di meridionalismo: «Uomo del Nord», lancia al nemico, ricordandogli che nel gioco della longevità il Sud potrebbe vincere. In questa poesia l'insularità fa tutt'uno con la questione meridionale, particolarmente acuta negli anni cinquanta.

Lo spazio insulare delle prime poesie di Quasimodo è quindi uno spazio senza tempo, immobile, con contorni tracciati dagli elementi

²⁹ Ivi, *A un poeta nemico*, p. 189, vv. 1-5.

primordiali di una natura eterna, come dimostrano le prime strofi di *Cavalli di luna e di vulcani*:

Isole che ho abitato
verdi su mari immobili.

D'alghè arse, di fossili marini
le spiagge ove corrono in amore
cavalli di luna e di vulcani³⁰.

I termini che si riferiscono alla terra, al vegetale, all'acqua³¹ e all'aria sono ricorrenti, essi definiscono le coordinate di un rifugio che permette al poeta esiliato di crearsi con le parole un'isola mitica identificata a quella della propria infanzia³². Nondimeno, le persone, i paesi, le azioni sono assenti dalle poesie degli anni trenta che descrivono una Sicilia mentale, anche se facilmente riconoscibile perché le sue piante e i luoghi evocati hanno una corrispondenza con la realtà geografica, per esempio i toponimi come la necropoli di Pantàlica, o le Latomie di Siracusa, nonché i nomi di certi fiumi. Quest'isola sarà descritta nel 1945, proprio per questa ragione, come un «eliso»³³ dove l'io non può più rifugiarsi quando il mondo ha appena subito un trauma. La poesia *Isola*, del 1932, dimostra questi mitici contorni del rifugio:

Io non ho che te
cuore della mia razza

³⁰ Ivi, *Cavalli di luna e di vulcani*, p. 118, vv. 1-5.

³¹ Sull'elemento acquatico quasimodiano: Y. GOUCHAN, *Éléments pour une poétique de l'eau dans l'œuvre de Quasimodo*, Université de Lorraine janvier 2013, <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01438439>, url consultato il 30/11/2020.

³² Sul rapporto fra la memoria dell'isola e il mito: M. TONDO, *Salvatore Quasimodo*, cit., p. 26.

³³ S. QUASIMODO, *Giorno dopo giorno*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 129, v. 5.

Di te amore m'attrista,
 mia terra, se oscuri profumi
 perde la sera d'aranci,
 o d'oleandri, sereno,
 cammina con rose il torrente
 che quasi n'è tocca la foce.

Ma se torno a tue rive
 e dolce voce al canto
 chiama da strada timorosa
 non so se infanzia o amore,
 ansia d'altri cieli mi volge,
 e mi nascondo nelle perdute cose³⁴.

La creazione di uno spazio insulare mitico non porta però il poeta a una forma di consolazione. Al contrario, l'evocazione costantemente ripetuta di un paesaggio primordiale sublimato si risolve nel silenzio e fa provare una solitudine che potrebbe appartenere a questo tipo di sentimento evocato da un neologismo caro ad alcuni autori siciliani contemporanei, come Gesualdo Bufalino³⁵, "l'isolitudine", la condizione provata dall'isolano-esule quando pensa alla propria terra³⁶. A questo proposito Natale Tedesco aveva giustamente osservato che «[n]ell'opera di Quasimodo il tema dell'isola ha, dunque, la sua fondazione nella condizione d'esiliato che il poeta vive e testimonia nelle sue motivazioni e figurazioni diverse»³⁷. In due poesie consecutive del 1936 si trova l'immagine dello spazio mitico ma ghiacciato dell'isola:

³⁴ Ivi, *Isola*, p. 60.

³⁵ G. BUFALINO, *L'isola nuda*, in *Saldi d'autunno*, Bompiani, Milano 1990, p. 7.

³⁶ Su "l'isolitudine" in Quasimodo: H. MOCHETTO, "*Et dans l'air immobile tonnent les météores*". *Poétique des signes dans l'œuvre de Salvatore Quasimodo*, cit., pp. 31-33 e R. CASTELLI, *Quasimodo e il sentimento della solitudine*, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, p. 324.

³⁷ N. TEDESCO, *L'isola impareggiabile*, cit., p. 16.

Sale soavemente a riva
 dopo il gioco con numi,
 un corpo adolescente :
 [...]
 Ride umano sterile sostanza³⁸.

Poi, nella seconda, l'analogia tra l'io lirico e un airone morto in mezzo a una palude:

Nella palude calda confitto al limo,
 caro agli insetti, in me dolora
 un airone morto.

Io mi divoro in luce e suono;
 battuto in echi squallidi
 da tempo a tempo geme un soffio
 dimenticato³⁹.

Un'altra poesia del 1936 mostra che il rifugio dell'isola costituito dalla parola poetica si risolve nell'angoscia dell'esilio: «Nell'isola morta, / lasciato da ogni cuore / che udiva la mia voce, / posso restare murato.»⁴⁰

La condizione di esilio non provoca solo un ritiro nell'isola edenica, bensì diventa anche una fonte di angoscia, poiché la nostalgia dell'io lirico non trova risposta che in una circolarità segnata da una forma di solipsismo che lo stesso autore definirà, nell'ultimo suo periodo ermetico, con l'espressione «peccatore di miti»⁴¹, colui che ha commesso il peccato di mitizzare la sua isola dimenticandone la materialità geografica e autobiografica. Dopo gli anni '40

³⁸ S. QUASIMODO, *L'Anapo*, in *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 82, vv. 6-8 e 19.

³⁹ Ivi, *Airone morto*, p. 84, vv. 1-7.

⁴⁰ Ivi, *In luce dei cieli*, p. 92, vv. 15-18.

⁴¹ Ivi, *Peccatore di miti*, ultima poesia di *Erato e Apollion*, p. 98.

la rappresentazione dell'isola viene invece modificata senza rotture o negazioni ma durante un lungo passaggio dalla comunione *con* lo spazio alla comunicazione con le persone *nello* spazio⁴².

Un'altra dimensione più "sociale" dell'isola

L'anno 1938 vide la pubblicazione di un'antologia dell'autore che comprendeva sia la definizione dell'ermetismo quasimodiano – con la prefazione di Macrì, *Poetica della Parola* – sia i primi segni di una poesia che accettava di confrontarsi con il reale, almeno di uscire dai limiti mitici dello spazio insulare silenzioso e immobile delle precedenti tre raccolte. Dal punto di vista biografico, avvenne una svolta nella vita personale del poeta in quel periodo: infatti dal 1936 Quasimodo aveva una relazione extraconiugale con la danzatrice Maria Cumani, di cui avrà un figlio nel 1939. Al contempo, il tema dell'isola si ritrova in una poesia autobiografica che evoca una sorta di Ulisse moderno che anela a lasciare la sua terra, di cui si sente stanco, mentre la sua compagna, incinta del loro figlio, gli chiede di restare. In questo caso l'isola è uno spazio allegorico poiché il poeta che scrive viveva a Milano; l'insularità non si confonde più con la Sicilia natale ma acquista ormai la valenza di un altrove, mentre la dimensione del reale è stilisticamente palesata dall'uso del discorso diretto per riferire le parole della compagna che risponde in modo laconico al sogno di fuga:

E dissi all'amata che in sè agitava un mio figlio,
e aveva per esso continuo il mare nell'anima:
«io sono stanco di tutte quest'ali che battono
a tempo di remo e delle civette

⁴² Gérard Genot aveva segnalato: «Nous verrons donc le poète passer des choses aux hommes, aspirer d'abord à la communion comme moyen de connaissance, puis à la communication comme moyen d'échange», in G. GENOT, *Quasimodo ou la quête du dialogue*, in «Revue des Études italiennes», 3, juillet-septembre 1966, p. 269.

che fanno il lamento dei cani
 quando è vento di luna ai canneti.
 Io voglio partire, voglio lasciare questa isola».
 Ed essa : «O caro, è tardi, restiamo»⁴³.

Questa poesia presenta uno spazio meno metaforico e più concreto, come se l'isola stesse gradualmente diventando viva. La Sicilia di Quasimodo tra gli anni trenta e quaranta trova una dimensione umana e animale, una materialità che la allontana parzialmente dalla mera stilizzazione, anche se persistono certi contorni mitici. Si confrontino per esempio il «cuore delle malvagio cariatidi rovesciate / nell'erba», in *Strada di Agrigentum*, e più avanti nella stessa lirica la «gola / del carradore che lentamente si arrampica / sulla collina al chiaro di luna / in mezzo al mormorio degli ulivi saraceni»⁴⁴. Elementi della storia millenaria e mitica dell'isola si uniscono a dettagli più realistici. L'isola, pur conservando la sua connotazione iniziale di Eden perduto, subisce ora una lenta operazione di superamento dell'assoluto facendosi anche spazio geografico occupato e percorso da uomini, animali, dal movimento della vita, e persino dalla questione sociale.

Nella poesia *Che vuoi, pastore d'aria?* Si trova per esempio la mescolanza tra un mitico «richiamo dell'antico / corno dei pastori» e la favolosa «acqua fra i piedi dei fanciulli / di pelle uliva» (mentre alcuni anni prima la figura del fanciullo veniva evocata immersa in un'atmosfera mitica: «Sale soavemente a riva, / dopo il gioco coi numi / un corpo adolescente»)⁴⁵, poi alla fine della stessa lirica un'immagine che sembra tratta dal film *La terra trema* di Visconti (del 1947-1948): il «grido basso / dei pescatori che alzano le reti»⁴⁶. Se la Sicilia delle *Nuove Poesie* rimane uno spazio lontano, segnato da una cultura eterna (le «rive dell'infanzia omerica / il libeccio sull'isola /

⁴³ S. QUASIMODO, *L'alto veliero*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 110, vv. 11-18.

⁴⁴ Ivi, *Strada di Agrigentum*, p. 102.

⁴⁵ Ivi, *L'Anapo*, p. 82, vv. 5-7.

⁴⁶ Ivi, *Che vuoi, pastore d'aria?*, p. 104, vv. 1-2, 6-7 e 12-13.

funebre a luna meridiana»⁴⁷, essa prende tuttavia vita anche come un corpo materiale che vibra di movimenti, canti, grida di uomini e gridi di animali. In effetti, ci sono molti uccelli in queste poesie, come in *Ride la gazza, nera sugli aranci*, una lirica che potrebbe essere considerata emblematica di questa materializzazione dello spazio insulare attraverso il suono e il cromatismo.

Un confronto tra due poesie dedicate all'isola in due momenti diversi dell'opera quasimodiana illustra perfettamente questa materializzazione: *Isola* del 1932 e *Nell'isola* del 1966⁴⁸. La prima ha un titolo perfettamente in sintonia con la sintassi ermetica, priva di determinazioni, nella purezza del sostantivo, mentre l'articolo determinativo nel titolo della seconda, rinforzato dall'articolazione con la preposizione, sfuma una connotazione assoluta. La prima lirica termina con l'angoscia del ritiro («e mi nascondo nelle cose perdute»)⁴⁹, mentre la seconda offre una descrizione della vita sull'isola, attraverso il lavoro degli uomini, in particolare l'evocazione dello sforzo e della fatica:

È marzo a spaccati celesti,
 l'uomo esce dal suo letto di frasche
 e va in cerca di pietra e di calcina.
 [...]

 Operaio e architetto è solo,
 l'asino porta macigni, un ragazzo
 li rompe e ne stacca scintille. Lavora
 tre quattro mesi prima del vischio
 dell'afa e delle piogge, alba e crepuscolo⁵⁰.

⁴⁷ Ivi, *Sera nella valle del Masino*, p. 113, vv. 12-14. Ma più avanti nella stessa lirica si sentono gridare le donne che urlano ai morti (v. 15).

⁴⁸ Su questa contrapposizione: N. TEDESCO, *L'isola impareggiabile*, cit., pp. 90-92.

⁴⁹ S. QUASIMODO, *Isola*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 60, v. 12.

⁵⁰ Ivi, *Nell'isola*, p. 252, vv. 8-20. Si veda A. GUASTALLA, *Il muro metafisico e la siepe quasimodiana. Nell'isola di Salvatore Quasimodo*, in "Nell'antico

È chiaro in questo esempio che la dimensione etica e sociale ha segnato la poesia dell'autore sin dalla fine della seconda guerra mondiale, benché l'alone mitico sia ancora presente, poiché dopo l'evocazione dell'opera dei muratori siciliani nel tempo presente l'autore orienta il discorso verso l'eternità dell'opera degli uomini che hanno plasmato la Sicilia al tempo dei greci, degli svevi, degli spagnoli o degli arabi: «le mani anonime e ornate / di sigilli»⁵¹.

È spesso attraverso il confronto dialettico tra lo spazio insulare perduto e sublimato e lo spazio di residenza effettiva che la poesia di Quasimodo evoca la Sicilia dalla Lombardia. Per motivi professionali e familiari l'autore aveva scelto di rimanere a Milano fino alla fine della sua vita, senza necessariamente voler tornare sulla sua isola per trascorrere la vecchiaia. Il *nostos* quasimodiano rimase senza soluzione di ritorno. La Lombardia funge effettivamente da contrappunto dialettico – quindi da elemento antagonista e complementare – a una Sicilia osservata da lontano. Sin dalla raccolta *Nuove poesie* i toponimi lombardi appaiono di fronte all'affermazione del legame affettivo iniziale con l'isola natale. In *Sulle rive del Lambro*, ad esempio, un quadro notturno riunisce l'evocazione della Brianza e la memoria della Sicilia geografica: «Nel nord della mia isola e nell'est / è un vento portato dalle pietre / ad acque amate [...]»⁵². Lo spazio insulare non è più solo un rifugio dell'esule divenuto continentale bensì diventa anche un serbatoio di immagini e ricordi che permettono al poeta di affermare una sua visione del mondo e dell'umanità.

Nel decennio 1949-1958 il poeta aspira a «rifare l'uomo»⁵³, senza

linguaggio altri segni". Salvatore Quasimodo poeta e critico, in «Rivista di letteratura italiana», xxii, 1-2, a cura di G. Baroni, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003 [prima in "...un dono in forma di parole". Studi dedicati a Giuseppe Savoca, a cura di A. Sichera-M. Paino, Agorà, La Spezia 2002, pp. 279-294].

⁵¹ *Nell'isola*, cit., vv. 25-26.

⁵² S. QUASIMODO, *Sulle rive del Lambro*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 111, vv. 24-26.

⁵³ *Id.*, *Poesia contemporanea* (1946), in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 273.

rinunciare a una forte letterarietà, il che rende la poesia di Quasimodo di quel periodo a volte contraddittoria tra un tono civile umanistico e un'elegia intrisa di riferimenti classici. Va ricordato che alla fine degli anni '40 in Sicilia – ottenuto lo statuto speciale nel 1950 – esisteva un rinnovato desiderio di autonomia, mentre la popolazione contadina, organizzata dai sindacati e dai partiti di sinistra, occupava terre incolte e chiedeva allo Stato una riforma agraria⁵⁴. È in questo contesto che Quasimodo scrisse una delle poesie forse più famose sulla sua isola, *Lamento per il Sud*. Il testo presenta una Sicilia al contempo eterna e realistica, contemplata da un Nord nebbioso. Molti sono gli elementi già evocati nelle poesie precedenti, come i pastori che soffiano nelle loro conchiglie, il percorso dei carri dei contadini, i carrubi, nonché elementi del presente storico e sociale che testimoniano lo stato di abbandono di una periferia della Penisola, come la malaria o le rivolte contadine. Inoltre, l'isola non è più considerata un rifugio edenico ma una patria perduta, simile a quella che ogni esiliato ha lasciato: «Ma l'uomo grida dovunque la sorte d'una patria. / Più nessuno mi porterà nel Sud»⁵⁵. Una contrapposizione simile tra Nord e Sud⁵⁶, più forte perché assume accenti polemici, si può leggere in una poesia della metà degli anni '50, *A un poeta nemico*. Oltre all'intenzione polemica contro un altro poeta, Quasimodo contrappone allo spazio insulare, sotto il segno della Magna Grecia, un generico Nord che vorrebbe ignorare il Sud: «Uomo del Nord, che mi vuoi / minimo o morto per tua pace, spera»⁵⁷. L'ironia del poeta siciliano culmina quando afferma che la nonna paterna compierà presto cent'anni, segno di

⁵⁴ Si veda per esempio la rappresentazione di questi movimenti in alcuni disegni e quadri di Renato Guttuso tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50.

⁵⁵ S. QUASIMODO, *Lamento per il Sud*, in *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., pp. 147-148, v. 13.

⁵⁶ Cfr B. VAN DEN BOSSCHE, *Nord e Sud nella poesia di Quasimodo*, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, pp. 141-147.

⁵⁷ S. QUASIMODO, *A un poeta nemico*, in *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 189, vv. 7-8.

longevità lanciato al poeta settentrionale. Dietro la polemica s'intravede l'orgoglio meridionale fondato sul sentimento di appartenenza a una cultura prestigiosa (Eschilo aveva già camminato sulla stessa spiaggia di Gela)⁵⁸.

La poesia di Quasimodo ha trattato lo spazio insulare da una metropoli del Nord, e questa distanza gli ha permesso di stabilire una riflessione lirica ed etica molto personale sulla Sicilia. Se una delle funzioni della poesia quasimodiana fosse di iscrivere nel paesaggio verbale un paesaggio umano, a sua volta dipendente da un paesaggio naturale, un'espressione coniata dal filosofo Vladimir Jankélévitch potrebbe illustrare il caso di questo rapporto del poeta con l'isola secondo la memoria di una «geografia patetica», basata su una «topografia mistica»⁵⁹. Ciò implica la creazione attraverso la scrittura di un immaginario spaziale a partire da una realtà geografica, prima filtrata dalla reminiscenza, con un effetto doloroso provocato dalla lontananza (il «dolore attivo» evocato nel discorso *Una poetica*, del 1950), poi articolata con una sofferenza di natura più universale per la condizione dei meridionali, condizione che il poeta ritroverà nel Messico degli anni '60 e nella comunità nera di Harlem, per la sua ultima silloge *Dare e avere*.

⁵⁸ Sull'identità mitica in Quasimodo: H. MOSCHETTO, "Entra nella mente/ un dialogo con l'al di là": Porosité des frontières et construction identitaire dans l'œuvre de Salvatore Quasimodo, in *Mosaïque des frontières dans la littérature italienne contemporaine*, a cura di Jean-Igor Ghidina, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2018, pp. 123-145.

⁵⁹ V. JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974, p. 341.

Alberto Granese

CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ
NELLA POESIA DI QUASIMODO

Il drammatico gioco delle parti, insieme con lo scambio, a volte sorprendentemente paradossale, tra la sostanza e l'apparenza, la realtà e la finzione, ha sempre attratto l'immaginario quasimodiano, sensibile allo scorrimento dialettico di tipo eracliteo tra essere e non-essere, *thanatos-athanatos*, visibile-invisibile, vero-falso¹. La

¹ *Thànatos Athànatos* è il titolo di una lirica di *La vita non è sogno* (1946-1948): S. QUASIMODO, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, Milano 1983⁶ (1971¹), p. 158. (Questo volume sarà citato, nel testo e nelle note, con la sigla: Q., seguita dal numero della pagina). *Visibile, invisibile* è il titolo della prima poesia e della prima sezione di *La terra impareggiabile* (1955-1958): Q., pp. 196-197; *Il falso e vero verde* è il titolo della terza lirica, della prima sezione e di tutta la raccolta di poesie del 1949-1955: Q., pp. 161-162, 168. Già la critica aveva rilevato queste «coppie di opposizioni tipiche del suo mondo interiore», definendole, appunto, «antinomie della vita, nessi dialettici» (G. FINZI, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*: Q., XXXII).

situazione tipica, in cui è possibile avvenga questo inatteso e repentino ribaltamento, è quella rappresentata nei versi finali di *Quasi un madrigale*:

*E l'uomo che in silenzio s'avvicina
non nasconde un coltello fra le mani
ma un fiore di geranio*².

Lì dove si credeva fosse uno strumento di morte, si scopre invece un simbolo di vita: *un fiore di geranio*; così come è possibile – per un *oscuro sortilegio della terra* – che

*anche fra le tombe di macerie
l'erba maligna solleva il suo fiore.
(19 gennaio 1944)*³

Se non si tiene presente questa ispirazione di natura essenzialmente ossimorica, allora si dovrà ammettere che, nella *Terra impareggiabile*, «dizioni gnomiche», notizia di cronaca, mito, «vicenda esemplare» non riescono a fondersi in maniera persuasiva e che, soprattutto nella sezione *Dalla Grecia*, «la memoria erudita occupa troppo spazio [...] l'immagine resta decorazione [...] il fatto antico che Quasimodo cerca di resuscitare a nuova ammonizione resta troppo spesso arido schema, rievocazione archeologica»⁴. Al contrario, la notizia che *un generale ha innalzato a Eleusi / una torre di cemento e piombo*, data nei primi due versi di *Eleusi*, non è un fatto di cronaca recente, esibito solo per rendere meno erudita la memo-

² Da *La vita non è sogno* (Q., 155).

³ Da *Giorno dopo giorno* del 1947 (Q., 129).

⁴ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Quasimodo tra mito e realtà*, in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Milano 1969 e 1975, pp. 399, 401. Il saggio di Bàrberi Squarotti era stato pubblicato in «La situazione», 1958, 6, poi in ID., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano 1961 e 1967. Per la sezione *Dalla Grecia* in *La terra impareggiabile*: Q., 215-224.

ria storico-letteraria della seconda parte della lirica. Quell'orologio della torre, *che batte di notte / le cifre dei misteri*, anticipa, infatti, l'enigmatico colloquio di Eschilo con le sacre ombre d'oltretomba (*Ecate lunare*) e, quindi, i due momenti, l'evento cronachistico e l'evocazione mitica, non rimangono due poli irrelati, ma si comportano come due accadimenti contestualmente organici, gravitanti intorno a un unico centro ispirativo, che è metaforicamente costituito dall'ambigua espressione tratta dal grande tragico greco e posta, proprio come un'allusiva e significativa chiave di lettura, ad epigrafe dell'intera silloge poetica⁵.

Sempre nella stessa sezione *Dalla Grecia* è possibile riscontrare questa dialettica di nuclei ispirativi antitetici anche in altre liriche: il ricordo, squisitamente erudito, del Minotauro mugghiante nel labirinto e dei *sensi di Pasifae (Minotauro a Cnosso)*, proiettato nel tempo mitico e in-finitamente meta-storico della *Grecia di prima della Grecia*, è il naturale e aurorale antecedente, nella sua labirintica e tortuosa sensualità, del contemporaneo *mercato / d'Hiràklion confuso e sporco d'Oriente*, che si offre alla inquieta curiosità del turista (Q., 223). Così pure, per il poeta che, *Seguendo l'Alfeo*, cerca *dissonanze ... qualcosa di più della perfezione, il venditore d'acque arzille* – il quale

ride
vicino alla fonte con due statuette
votive umide di muffa

(Delfi)

– si trova a suo agio (dissonante, e perciò meglio che perfetto) in compagnia di Febo, che *alza l'arco e scocca dritto al tendine* (Q., 219, 221). Inoltre, *lo scoppio d'una polveriera turca*, che (*nel centro del Partenone*) *guastò l'armonia dei volumi (Di notte sull'Acropoli)*, e l'antica reggia di Agamennone (*Micene*), divenuta

⁵ Il verso 886 (*Dico che i morti uccidono i vivi*) dalle *Coefore* di Eschilo è posto come epigrafe di *La terra impareggiabile* (Q., 193). Per *Eleusi*: Q., 224.

*covo di briganti sotto il monte
Zara di sasso non scalfito
di radici a strapiombo su burroni
sghebbi,*

si inseriscono – soprattutto il secondo evento con la sua scenografia terremotata, mossa, espressionisticamente asimmetrica – nel *continuum* tragico di una comune storia umana, fatta di violenza e di sangue (Q., 217, 218). Ancora oggi essa dura; anche come modulo ripetuto dai poeti. Una volta vide, come protagonisti, gli Atridi: il *furore funebre di Elettra* (la creatura-simbolo del dialogo ininterrotto con la morte, come la stessa *Elettra* di Sofocle, da lui tradotta nel 1954),

*che nutrì per dieci anni con l'occhio
del sesso il fratello lontano
al matricidio;*

Oreste, il cui *viso scomparve senza / maschera d'oro*; Cltemestra, *la moglie del soldato assente*; e, come scena, la loro reggia, la *casa di crisi*, in cui si dipanò l'*invenzione del delitto*.

In questo senso la poesia *Notizia di cronaca* (Q., 212) – in cui chi ha indicato, negativamente, una nuda «notizia di giornale» (Bàrberi Squarotti); chi ha letto, positivamente, come nell'ultimo Montale, uno «stimolante ... dettato spoglio e sottovoce, quasi afono»⁶ (specialmente nei versi iniziali:

Claude Vivier e Jacques Sermeus,

⁶ P. V. MENGALDO, *Salvatore Quasimodo*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Id., Milano 1978 e 1981, p. 589. Per l'altra citazione, cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Quasimodo tra mito e realtà*, in *Quasimodo e la critica*, cit., p. 398. Per un bilancio complessivo dell'opera e della poetica quasimodiana, cfr. *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. Finzi, Atti del Convegno nazionale di studi (Messina, 10-12 aprile 1985), Bari 1986.

*già compagni d'infanzia d'alti muri
in un orfanotrofio, freddamente
a colpi di pistola, senza alcuna
ragione uccisero due amanti giovani
su un'auto ferma al parco di Saint-Cloud)*

– si pone certamente come «dissonante» nei confronti della letteratissima sezione di liriche *Dalla Grecia*, ma non come una contraddizione che crei fratture all'interno di un centro ispirativo, coerente nel rappresentare la storia come dominio della violenza.

La storia, infatti, dall'*invenzione del delitto*, nella mitica reggia degli Atridi, fino al *delitto / da pochi soldi*, perpetrato dai due giovani *compagni d'infanzia*, ha conosciuto la violenza ancora più terribile della guerra: *i morti abbandonati nelle piazze* (*Alle fronde dei salici*); il *campo di morte* (*Auschwitz*); gli *imbuti di fanghiglia bollente*, nell'*inferno* dell'idrogeno che *brucia / la terra* (*Ancora dell'inferno*), già sperimentati con l'atomica sul Giappone, ma che potranno diventare segni inconfondibili di una non improbabile conflagrazione nucleare totale, immaginata come incubo onirico, come visionaria e apocalittica liberazione delle energie contratte e inconscie del male, anche con effetti di teatralizzazione barocca, dall'accesa fantasia di Quasimodo⁷. È il cosiddetto “giorno dopo”, la moderna apocalisse, quando

*il fuoco
è un vischio sui crani dei cavalli,
negli occhi umani*

e a noi morti / voi morti direte nuove tavole / della legge (*Ancora dell'inferno*), risvolto terrificante della scienza del XX secolo, di quella stessa *intelligenza laica* dell'uomo, che, *senza mai riposare* e

⁷ I tre momenti diversi, a cui le liriche appartengono (rispettivamente: *Giorno dopo giorno*, 1947; *Il falso e vero verde*, 1954; *La terra impareggiabile*, 1958: Q., 127, 184, 211), sono le “spie” di questa “costante” nell'ispirazione quasimodiana.

senza timore, procede all'esplorazione e alla conquista pacifica dello spazio attraverso i satelliti artificiali,

*altri luminari uguali
a quelli che giravano
dalla creazione del mondo.*

(*Alla nuova luna*, Q., 227)

Pertanto, le due liriche, *Ancora dell'inferno* e *Alla nuova luna*, vanno lette in controcanto, proprio per il contrappunto tematico-stilistico che le caratterizza. Vi sono le contraddizioni di una stessa epoca: la nostra. La *civiltà dell'atomo* è anche quella in cui vive il contorsionista, che

*afferra come un cane
un fazzoletto sporco
con la bocca,*

(*Quasi un epigramma*, Q., 213)

mentre *la macchina / che stritola i sogni*, azionata da un *gettone*, non potrebbe scongiurare i mostruosi *funghi di fumo* (*In questa città*), né le devastanti fiamme sui cavalli, animali-simbolo di una civiltà passata, arcaica, preindustriale e preatomica, destinata ad essere distrutta. Il gesto innaturale del contorsionista, i cavalli con i crani cosparsi di fuoco, la cui apocalittica immagine sembra quasi rievocare quella del vento *acceso / nelle criniere dei cavalli* (*Strada di Agrigentum*), la macchina stritolatrice di sogni sono tutte metafore di un'immane e comune sofferenza (Q., 210, 211, 102).

Questa sofferenza, nel secondo periodo della poesia quasimodiana, è anzitutto sofferenza del "corpo", che trova la sua immediata espressione nel corpo della "parola". Se la "prima" parola del poeta, quella della sua fase strettamente ermetica, era parola liquida, la "seconda" parola, quella della produzione del dopoguerra, è essenzialmente parola-corpo. Eppure, non si tratta di due momenti, se non antitetici, del tutto diversi. Il suo esordio lirico, infatti, con *Acque*

e terre (1930) conteneva *in nuce* queste due potenzialità che, prima ancora di essere elementi naturali elementari, sono forze psichiche originarie, forme interne dell'immaginazione. Questa matrice, bipolare ma unica, spiega la sostanziale continuità di Quasimodo, pur nell'inevitabile trasformazione di motivi e forme a contatto con una realtà storica profondamente mutata.

La *terra impareggiabile*, la Sicilia greca di Aretusa e di Galatea, fatta rivivere dai miti delle *Metamorfosi* di Ovidio⁸, non è solo quella primaverile – con le *raffiche che la natura prepara sottoterra e la prima schiuma sulle piante (Oggi ventuno marzo)* – o quella estiva con le *spine dei fichidindia / sulla siepe, il fischio dei merli, la frutta dura di semi / viola e ocra (Un'anfora di rame)*; non è solo la *terra dipinta* – per usare una suggestiva espressione di Alfonso Gatto, emblematica della dimensione mitopoietica, dell'affabulazione in cui gli ermetici meridionali calavano la loro patria del Sud –⁹, la *terra dei carri / rossi di saraceni e di crociati, sotto una luna rossa e verde (Che lunga notte)*; ma è anche quella rovinosa del

*vento
che macchia e rode l'arenaria e il cuore
dei telamoni lugubri*

(Strada di Agrigentum)

e del *mormorio afoso, immobile (Tempio di Zeus ad Agrigento, Q., 199, 202, 173, 176)*.

È la *terra lontana, nel sud, / calda di lacrime e di lutti, lì dove le donne*

*nei neri scialli
parlano a mezza voce della morte,
sugli usci delle case,
(A me pellegrino, Q., 138)*

⁸ Cfr. S. QUASIMODO, *Dalle Metamorfosi di Ovidio*, Milano 1959.

⁹ Cfr. A. GATTO, *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Milano 1969.

dove si trascinano *morti / in riva alle paludi di malaria*, mentre

*i suoi fanciulli tornano sui monti,
costringono i cavalli sotto coltri di stelle,
mangiano fiori d'acacia lungo le piste
nuovamente rosse, ancora rosse, ancora rosse.*

(*Lamento per il Sud*, Q., 149)

È, infine, la terra del duro lavoro, di quei muratori *tutti uguali, piccoli, scuri / in faccia*, dei quali

*ogni tanto qualcuno precipita
dalle impalcature e subito un altro
corre al suo posto;*

(*Il muro*, Q., 209)

una terra, in cui non esistono l'*armonia dei volumi*, né l'*armonia scenica*, né l'*olimpica perfezione*, ma solo *dissonanze*, contrasti drammatici tra elementi solari ed elementi notturni, tra oscurità dionisiaca e chiarezza apollinea, proprio come nell'antica Grecia, che non fu solo – e Quasimodo ne era convinto – luminosa serenità mediterranea.

Testo esemplare della disponibilità quasimodiana «al dialogo più che al monologo», alla «poesia drammatica», come «elementare “forma” di teatro», a un linguaggio, che condensa un «continuo processo drammatico pieno di domande e di risposte», è la poesia *Laude* (compresa nel *Falso e vero verde*), perché in posizione centrale e di cerniera tra *Dialogo* della raccolta precedente (*La vita non è sogno*) e le liriche di quella immediatamente successiva (*La terra impareggiabile*). «Questa è veramente l'ora X di Quasimodo, il momento conclusivo della sua caccia rischiosa: la metamorfosi – appunto – della sua poesia»¹⁰. Nel «rinnovato ritmo narrativo

¹⁰ G. PAPARELLI, «*Humanitas*» e poesia di Quasimodo, in ID., *Humanitas e Poesia*, Napoli 1973, p. 256. Il saggio era stato già pubblicato in «Letterature moderne», XI (1962), 6. Si veda, poi, nello stesso volume, *Quasimodo e la critica*

della sacra rappresentazione», nel clima di «crudezza» e di «terrore verbale», nel «linguaggio plebeo»¹¹, in cui si sviluppa il tema della laica «Passione»

*(E perché, madre, sputi su un cadavere
a testa in giù, legato per i piedi
alla trave?*

dice il figlio alla madre; e questa: *Sempre abbiamo sputato sui cadaveri, / figlio*, invocando una medievale legge del taglione), in quella esasperata e grottesca gestualità, dunque, certamente non sarebbe facile ritrovare la prima “maniera” del poeta, che si era ripiegato narcisisticamente ad auscultarsi, riflettendo ossessivamente solo su di sé, come in autoerotica contemplazione.

Nel Quasimodo, infatti, di *Ed è subito sera* (1942) predomina un martellante «mi» riflessivo: oggi *m'assali, e tu mi predi, mi hai posto / amaro pane a rompere (Vento a Tindari); piegato hai il capo e mi guardi, mi supera la luce (E la tua veste è bianca); mentr'io mi piego e secco / e sul mio viso tocco la tua scorza (Albero, Q., 10-11,13, 14)*. Si potrebbe naturalmente andare avanti nella registrazione di questa alta frequenza di monemi egotistici da *Acque e terre* (1930) a *Òboe sommerso* (1932), ad *Erato e Apòllion* (1936), fino a buona parte delle *Nuove poesie* (1936-1942), in cui pure ha inizio la sintassi prosastica quasimodiana. Come trattenuto, oltre la dimensione simbolica, in una sfera puramente immaginaria, in cui risulta ancora tenace l'immedesimazione speculare tra il “sé” e il reale, il poeta trasferisce la “libido” autoerotica delle sue pulsioni profonde direttamente sui significanti, in posizione di rilievo rispetto ai livelli semantici, almeno in questa fase della produzione poetica. In fondo la stessa

(pp. 201-224), già pubblicato nel «Baretti», II (1961), 7; in «Inventario» (Milano 1961) e in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, cit., pp. 261-282. Per le citazioni precedenti sulla forma «dialogica» della poesia, cfr. S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia* (1953), in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano 1967, p. 40.

¹¹ Ivi, p. 256.

Lettera alla madre (La vita non è sogno), pur nel suo apparentemente familiare impianto colloquiale, se paragonata alla concretezza drammatica, al tono asciutto e controllato della lirica *Al padre (La terra impareggiabile)*, rivela un manierato autocompiacimento vittimistico, soprattutto nel narcisistico *topos* del figlio-poeta, *povero, così pronto di cuore, che fuggì di notte con un mantello corto / e alcuni versi in tasca* (Q., 159) per andare a ingrossare «l'ondata melodica dell'emigrazione meridionale»¹².

La forte spinta antilirica e oggettivizzante della composizione dialogata *Laude* (Q., 181-182) ha chiare ascendenze drammatiche medievali: da Jacopone, dalla riscoperta attualità del suo potente realismo¹³, a Villon, come appare evidente, ancor meglio, nella seconda variante – una stesura manoscritta datata «notte del 16 febbraio 1953» – i cui versi risultano più ricchi di particolari allucinanti e macabri rispetto alla redazione definitiva (Q., 908). È comunque l'incontro con un poeta di *Thànatos*, Leonida di Taranto, che ha arricchito di nuovi strumenti espressivi l'ispirazione tanatologica quasimodiana¹⁴. Nei suoi epigrammi gli sembrò di trovare anticipate «molte ragioni oscure, fatali, gli impulsi sul genere dello Jacopo Ortis foscoliano», essendo Leonida «poeta dell'esilio interiore oltre che reale», la cui «dimensione macabra fa pensare a Villon, alle veglie punitive del '600 nelle quali la morte ha un plastico rilievo», alle componenti ossianiche della poesia foscoliana, frequentemente individuate e sottolineate da Quasimodo¹⁵.

Il riferimento «alle veglie punitive del '600» non può non richiamare alla mente le rappresentazioni funebri dell'età barocca e soprattutto la forzatura espressiva del loro linguaggio drammatico

¹² E. SANGUINETI, *Introduzione a Poesia del Novecento*, a cura di id., Torino 1969, p. XXXV.

¹³ Il saggio quasimodiano su *Jacopone da Todi* è del 1958 (*Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 164-173).

¹⁴ «Poeta di Thanatos», non di Eros, lo definisce, infatti, M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli 1970, p. 60.

¹⁵ S. QUASIMODO, *Leonida di Taranto*, Manduria 1969, pp. 40-41, 50.

che poi sarà tipica dell'espressionismo linguistico del primo Novecento. Di tali elementi formali è tramato anche il tessuto dell'oratoria funebre quasimodiana, della sua solenne eloquenza funeraria, tutta pervasa dalla amplificazione retorica del senso della fine, della rovina, della catastrofe. Il sincretismo di elementi di ascendenza biblica e di derivazione giovannea (la traduzione del *Vangelo secondo Giovanni* è del 1945), di elementi orfici e ctonii, provenienti dalla frequentazione dei poeti dell'arcaicità ellenica, la lettura attenta, condotta con la sensibilità moderna di un lettore che ormai conosce Baudelaire, degli epigrammisti dell'*Antologia palatina* e soprattutto di Leonida, l'influsso del gusto neoclassico e preromantico per il sepolcro e la rovina, mediato naturalmente da Foscolo e da Leopardi, sono alla base, non solo dell'oratoria funebre del poeta, ma anche della sua epigrafia sepolcrale¹⁶.

Che egli ebbe un'acuta sensibilità per il lamento funebre appare evidente in un passo significativo della sua recensione (1955) alla rappresentazione dell'*Ecuba* di Euripide, interpretata dalla celebre attrice greca Katina Paxinou: «Le monodie di Ecuba non sono letterature del dolore; sono lamenti affettuosi ai morti, che le donne del Sud non ignorano. [...] Abbiamo udito un pianto cantato da Katina Paxinou: un canto terribile e pieno di tenerezza [...] le nostre orecchie sono conchiglie troppo preziose per poter ascoltare

¹⁶ Per questo aspetto si vedano alcune liriche, tra le quali: *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto* (Q., 105), *Scritto forse su una tomba* (Q., 137), *Epitaffio per Bice Donetti* (Q., 161), *Nemica della morte* (Q., 166), *Vicino a una torre saracena, per il fratello morto* (Q., 175), *Ai quindici di piazzale Loreto* (Q., 183), *Epigrafe per i caduti di Marzabotto* (Q., 231), *Epigrafe per i Partigiani di Valenza* (Q., 232). L'anno successivo alla traduzione del *Vangelo secondo Giovanni*, Quasimodo tradusse *La Bibbia d'Amiens di Ruskin, introdotta da Proust* (Milano 1946, poi 1971). Il suo impegno fu anche rivolto, «nel tempo dell'occupazione nazista in Italia, alla letteratura religiosa di redenzione» (C. F. GOFFIS, *La poesia di Salvatore Quasimodo nella luce della «Bibbia di Amiens»*, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, I, Salerno 1988, p. 571).

urli e lamenti»¹⁷. A parte il riferimento alle «donne del Sud», che allude al persistere nella civiltà contadina meridionale del lamento funebre¹⁸, Quasimodo nelle sue riflessioni sulla tragedia euripidea, scritte (1962) mentre ne portava a termine la traduzione, sottolinea come Ecuba, la barbara nemica della Grecia fatta rivivere dalla *pietas* di Euripide, sia non solo il simbolo della *mater* dolorosa in lutto, ma anche della donna-cagna, che si richiama alla truce legge del taglione (proprio come la madre di *Laude*) ed è, perciò, non «povera o infelice», ma «temeraria»¹⁹.

In questo senso l'alta frequenza di alcuni *topoi* lessicali, propri della lamentazione funebre, nella poesia quasimodiana (soprattutto da *Giorno dopo giorno* in poi) – come *grido*, *urlo*, *lamento*, *ululo* e altri termini collegati alla stessa fascia semantica – è in funzione di una forzatura parossistica della voce umana per conseguire effetti di violento coinvolgimento fonico-acustico, oltre che visivo, del lettore, in cui – a parte le ascendenze più dirette su Quasimodo della poesia ispano-americana da Lorca a Neruda – furono maestri i poeti e pittori dell'espressionismo quando rappresentarono il grido contratto e primordiale delle loro creature²⁰.

Di qui, in alcune liriche, il manierismo timbrico, il gioco delle analogie foniche, degli echi interni, delle iterazioni martellanti e ossessive, delle dissonanti percussioni ritmiche, degli *enjambements*, funzionali alla propagazione dell'onda sonora, per tradurre in

¹⁷ S. QUASIMODO, *Ecuba di Euripide*, in ID., *Scritti sul teatro*, Milano 1961, pp. 316-317.

¹⁸ In *Maratona*, una lirica della sezione *Dalla Grecia* di *La terra impareggiabile* (1958), Quasimodo evocerà il «lamento delle madri», «il grido delle viscere popolane» (Q., 222). Si ricordi, inoltre, che, proprio in quegli anni, De Martino realizzò uno studio-rapporto («Società» X, 1954, 4) sul lamento funebre dell'area antropologica lucana (cfr. E. DE MARTINO, *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera 1975, pp. 135-145).

¹⁹ S. QUASIMODO, *Ecuba di Euripide*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 101. Il poeta conclude il saggio ricordando l'Ecuba di Dante, «trista, misera e cattiva», che «forsennata latrò sì come cane», a causa del suo immenso dolore.

²⁰ Per la traduzione quasimodiana delle *Poesie* di P. NERUDA: Torino 1952.

linguaggio sequenze drammatiche attraversate da una concitata gestualità, specie nell'evocazione di scene di massa:

*Avete finito di battere i tamburi
a cadenza di morte su tutti gli orizzonti
dietro le bare strette alle bandiere²¹;
migliaia di donne spinte fuori
all'alba dai canili contro il muro
del tiro a segno o soffocate urlando
misericordia all'acqua con la bocca
di scheletro sotto le docce a gas;*
(Auschwitz, Q., 185)

*vilipendio dei ladroni
presi fra i rottami e giustiziati al buio
dalla fucileria degli sbarchi.*
(Al padre, Q., 203)

Sono parole listate a nero, il cui chiaroscuro mono-cromatico (*colore di pioggia e di ferro*, Q., 154) è accentuato dall'enfaticizzazione gestuale, dall'amplificazione acustico-vocale, che tende come a debordare oltre i limiti definiti e circoscritti della struttura segno-scritturale, provocando un'intensa sinestesia fonico-visiva, tale da lasciare un'eco vibrante, una scia sonora ancora in tensione.

Il descrittivismo del primo Quasimodo, la cui originaria tendenza (volta non tanto all'evocazione analogica quanto all'immersione del soggetto lirico nella natura) era ingegnosamente riuscita a ricantare l'*obscurisme* del "secondo tempo" ungaricano, si trasforma nell'acceso cromatismo e nell'accentuato gusto timbrico della sua nuova poesia retorico-manieristica, ispirata all'impegno civile e politico fin dalla seconda metà degli anni Quaranta, non per influsso della pur eccellente traduzione dei lirici greci (tuttavia rimasta un'esperienza isolata), ma per suggestione del primo grande tragico di Grecia e

²¹ *Anno Domini MCMXLVII* da *La vita non è sogno* (Q., 156). Successivamente il poeta compose l'omonimo oratorio in un atto (Milano 1960).

del massimo poeta d'Inghilterra. Ed Eschilo, infatti, rappresenta un incontro fondamentale nell'itinerario artistico quasimodiano, un polo di ispirazione prepotente, che trova il suo riscontro dialettico nell'altro polo, altrettanto forte e significativo, della tragedia di William Shakespeare.

Già in una lettera d'amore del 1936 a Maria Cumani un ver-so del *Prometeo* di Eschilo (*Sapevo già tutto, e volli peccare*) è da lui ricordato alla donna proprio in riferimento alla nascita della sua poesia e del suo amore per l'arte: «Lo sapevo quando cominciai ad amare la poesia che per essa avrei sofferto e fame, e patimenti della carne, e uragani dello spirito»²². La traduzione delle *Coefore* (1949) – eseguita subito dopo quelle dell'*Edipo re* (1946) e di *Romeo e Giulietta* (1948) – costituì una tappa decisiva in un momento in cui si andava consolidando la struttura dialogico-drammatica della sua poesia del dopoguerra, anche sotto la spinta di una costante attenzione, non solo al testo teatrale, ma alla vita dello spettacolo nel suo insieme, che – come al principe Amleto – gli sembrò il vero, autentico «specchio dei problemi» di una determinata società²³.

Di Eschilo Quasimodo dice che «soltanto i poeti potevano rileggerlo e valutarne la grandezza» e che il suo «continuo colloquio» con l'oltretomba, la sua partecipazione alle «sacre rappresentazioni» dei misteri eleusini fanno supporre che, proprio nelle *Coefore*, «nel fuoco delle invocazioni agli dèi sotterranei, troveremo gli elementi di qualcuno di quei canti misteriosi»²⁴. Di qui la scelta di questa tragedia all'interno della trilogia eschilea, la cui traduzione anticipa solo di pochi anni quella del *Macbeth* di Shakespeare (1952). Nelle

²² S. QUASIMODO, *Lettere d'amore a Maria Cumani*, Milano 1973, pp. 35-36.

²³ *Teatro come specchio di problemi* (Milano 1985) è, infatti, il titolo di una raccolta di articoli che documentano la sua intensa attività di recensore e che già erano stati ordinati e pubblicati dal poeta stesso: cfr. S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, cit.

²⁴ S. QUASIMODO, *L'uomo di Eschilo*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 89, 85-86. Si vedano anche le finissime e acute osservazioni di O. MACRÌ, *La poesia di Quasimodo*, Palermo 1986, pp. 203-213.

sue fosche vicende sembra ancora aleggiare il sinistro fato della stirpe degli Atridi, poiché, se lady Macbeth ricorda Clitemestra, le streghe shakespeariane, quali primordiali sostanze che materializzano la proiezione inconscia di inconfessabili desideri, non sono poi tanto dissimili dalle greche erinni, che, come cupi rimorsi, perseguitano il matricida Oreste.

È allora nella *Terra impareggiabile* che la musa eschilea diventa centrale, né si riduce alla sola rievocazione della giovanile iniziazione ai misteri eleusini: Quasimodo immagina che il poeta greco si sia rivolto alle divinità inferie (*Ecate lunare*) con le stesse parole che la figlia di Agamennone pronunzia, nelle *Coefore*, sulla tomba del padre: *Che c'è di bene, / che c'è privo di male*²⁵. Dinanzi alle angosciose domande di Elettra sull'invincibilità del male e l'inevitabilità della violenza, gli anapesti di risposta della corifea invitano la supplice a intravedere che da questo dolore possano nascere, non funebri lamenti, ma un lieto peana²⁶. Anche per Quasimodo è possibile – come si è visto – l'*oscuro sortilegio*, per cui *fra le tombe di macerie / l'erba maligna solleva il suo fiore* (19 gennaio 1944): nel saggio, infatti, su *L'uomo di Eschilo* (1942), il poeta ha scritto che il protagonista dell'*Oresteia* rappresenta «sulla scena l'uomo “nuovo” obbediente alle leggi primitive del sangue, alla tradizione religiosa, ma già pensoso e che già dubita che si possa raggiungere una giustizia pacificatrice con lo *ius cruoris*»²⁷.

Il Quasimodo che si sente esule non è tanto l'«Ulisse» foscoliano, quanto l'«Oreste» eschileo, l'uomo «nuovo», sì «obbediente alle leggi primitive del sangue», ma anche l'«uomo del tempo, quello che prepara ... la democrazia», l'«uomo giusto ... che ha operato secondo

²⁵ Da *Eleusi* (Q., 224). I due brevissimi versi quasimodiani traducono un solo breve verso di Eschilo (il verso 337 della tragedia), che Elettra pronuncia nel primo episodio.

²⁶ Cfr. ESCHILO, *Coefore*, 340-345.

²⁷ S. QUASIMODO, *L'uomo di Eschilo*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 86-87.

la legge» e si oppone «al fato con la ragione e il suo sentimento»²⁸. Sono proprio tutte queste espressioni, con cui il viene definito l'eroe tragico greco, che si possono leggere in controluce come la proiezione dell'arduo compito, impostosi dal poeta in quegli anni, o anche del ruolo, impropriamente assegnatogli da chi credeva di scorgere in lui il vate di una nuova e significativa svolta epocale. Il suo vero e più autentico talento portava però Quasimodo nella direzione e nel perimetro culturale, che si è cercato di individuare e configurare all'interno del sistema poetico novecentesco.

²⁸ Ivi, pp. 87, 89.

Marina Paino

SABA, ULISSE E IL VIAGGIO PER MARE

Nel continuo tentativo di costruire una narrazione di sé, Umberto Saba intesse (nel *Canzoniere* così come nelle *Scorciatoie*, in *Storia e cronistoria* fino ad *Ernesto*), una propria personale mitografia esistenziale e poetica, all'interno della quale la figura di Ulisse gioca un ruolo assai rilevante, tutt'altro che di superficie, ma che si radica, anzi, nel sentire più profondo e intimo dell'autore. Ulisse è l'eroe del viaggio per mare, di un'erranza come cifra identificativa di una vita, dell'allontanamento da Penelope e Telemaco, dolorosamente privati della sua presenza; Ulisse è l'uomo di cui si attende il ritorno che forse però, in un tempo ormai estraneo alla sacralità dei miti, può anche non avvenire. L'Ulisse evocato da Saba è infatti tanto colui che torna quanto colui che parte, che prende il largo dalla terra (luogo concreto e presente) alla volta dell'azzurro delle onde e del cielo, spazio ideale di una vita libera da gravami e sofferenze.

L'ombra di questo Ulisse triestino, e del ruolo da lui incarnato, si proietta così – neanche troppo indirettamente - sulle acque che occupano in modo costante i versi della poesia sabiana, si confonde a tratti con esse, amplificando la propria presenza simbolica (legata ai motivi della partenza e del ritorno) appunto attraverso l'immagine del mare che è innegabilmente un protagonista assoluto dello scenario del *Canzoniere*: di continuo i componimenti di Saba fanno riferimento al mare, il quale si mostra da ogni scorcio di strada, da ogni porta o finestra aperta, in ogni circostanza lieta o triste che lega l'autore alla sua città natale. Geograficamente non meno che semanticamente la lirica sabiana si 'affaccia' sul mare di Trieste, da cui si salpa verso indefiniti altrove e che offre ad un tempo potenziali approdi per sperati *nostoi*, e che nel segno di tale ambivalenza è parte integrante del paesaggio dell'anima del poeta. All'interno di questa insistita rappresentazione di lidi, moli e coste è possibile individuare un significativo insieme di liriche in cui il mare sabiano è direttamente associato alla presenza di imbarcazioni, con le vele mosse da quel vento imprevedibile che costituisce un altro tratto assolutamente distintivo della città sabiana: sono l'emblema di un andar lontano propiziato dall'aria e dall'acqua, di una fuga libertaria costantemente vagheggiata nelle trame della raccolta, con un anelito verso ciò che sembra interdetto che rievoca in più luoghi testuali proprio il fantasma ulissiaco.

Tra i tanti accenni sparsi qua e là nei suoi versi non meno che nelle prose, di queste vele riempite di vento che si allontanano «più al largo» Saba in particolare parla espressamente in una delle più celebri e antologizzate liriche del *Canzoniere*, raccolta e posta a chiusura della sezione *Mediterranee* (1945-'46) e intitolata appunto all'eroe omerico:

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
coperti d'alghe, scivolosi, al sole

belli come smeraldi. Quando l'alta
marea e la notte li annullava, vele
sottovento sbandavano più al largo,
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore¹.

Il navigare al largo, nella terra di nessuno, appartiene al ricordo giovanile dell'autore («Nella mia giovinezza...») così come alla sua condizione esistenziale presente («Oggi il mio regno...»), coincide addirittura *tout court* con essa, in un processo identificativo che non ne fa di certo un elemento semantico qualunque nel sistema lirico del poeta.

L'intitolazione del componimento ad Ulisse, figura chiave dell'immaginario parentale e lirico di Saba, contribuisce indubbiamente a dare spessore semantico ai versi, facendo sì che, proprio attraverso la maschera dell'eroe, il motivo della navigazione, ed in particolare di quella a vela affidata ai venti, intercetti in qualche modo gli assi cruciali delle trame profonde del *Canzoniere*, si metta nella scia di essi, in un intreccio di temi e significati che, sulla scorta di tali legami testualmente documentati, rende tutt'altro che marginale nell'economia complessiva della raccolta il ricorso metaforico sabiano al veleggiare sul mare come immagine che tiene insieme la vastità utopicamente affrancante tanto delle onde quanto del cielo. Quest'ultimo, non meno che il mare, si impone del resto nell'immaginario del *Canzoniere* come spazio dell'andar lontano rispetto a chi al contrario è condannato al restare, e nella rappresentazione lirica di tale spinta all'evasione accoglie ripetutamente fughe di uccelli da gabbie e finestre, non meno che il fondante involarsi del pallone 'paterno' dalle mani materne nel III sonetto di *Autobiografia* («di

¹ U. SABA, *Il Canzoniere*, ora in *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 1988, p. 556.

mano ei gli sfuggì come un pallone»). In tal senso il riferimento alle imbarcazioni che si allontanano sull'acqua con le vele proiettate come ali verso il cielo costituisce una spia simbolica non trascurabile nell'immaginario sabiano, esplicitamente legata attraverso il componimento di *Mediterranee* poc'anzi citato alla personalissima rielaborazione del mito del personaggio omerico: di entrambe queste rappresentazioni poetiche, tra loro strettamente interconnesse, è possibile seguire le tracce lungo le trame dell'opera del triestino per poi ricondurle ad un discorso unitario in cui partenze e ritorni si fanno specchio di un sofferto romanzo familiare incessantemente rinarrato per tutta una vita.

Quell'Ulisse triestino

In più luoghi della sua opera in versi e in prosa Saba fa esplicito riferimento al viaggiatore per eccellenza della mitografia occidentale, e anche da autocommentatore dei propri versi non manca di segnalarlo all'interno di *Storia e cronistoria del Canzoniere*, moltiplicando così ad arte i passaggi da lui dedicati all'eroe dei poemi omerici². Nessun cenno esplicito viene significativamente espresso dal poeta a proposito della caratterizzazione ulissiaca da lui fatta della figura paterna del III sonetto di *Autobiografia*, personaggio «astuto» che «andò sempre pel mondo pellegrino» e che «più d'una donna [...] ha amato e pasciuto»³, ma l'ipoteca di quella neanche troppo nascosta assimilazione si proietta indirettamente sulle apparizioni

² La presenza del mito di Ulisse nella poesia sabiana viene analizzata da diverse prospettive all'interno del numero doppio monografico, *Saba extravagante*, che la «Rivista di letteratura italiana» (2-3, 2008) ha dedicato al poeta in occasione del cinquantesimo anniversario della morte: cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Entello e Ulisse*, ivi, pp. 69-76; F. STRAZZI, «Ulisse al declino». *Il trasporto di Saba*, ivi, pp. 155-159; E. MEZZETTA, *Eroi nel 'Canzoniere'. Oreste, Ippolito, Ulisse tra ritorni e partenze*, ivi, pp. 189-194; G.A. CAMERINO, *Saba. I luoghi del ritorno*, ivi, pp. 369-374.

³ U. SABA, *Il Canzoniere*, cit., p. 257.

successive del protagonista dell'*Odissea* nell'opera di Saba, legandone la presenza alla dimensione più intima dell'autobiografia in versi romanzzata dal triestino.

Il primo riferimento all'ombra di Ulisse nelle trame del *Canzoniere* compare all'interno della terza delle *Tre poesie alla mia balia*⁴, poste ad apertura della sezione 'psicanalitica' del *Piccolo Berto*, in cui viene rievocato il drammatico allontanamento della balia ad opera della madre, rea di aver inflitto al figlio una separazione dolorosa come quella da lei subita ad opera del padre. Lo scenario è quello familiare sabiano per eccellenza con una figura amata che «va via» e la sofferenza di chi resta, in un ambiguo gioco di ruoli in cui ad andare via (come il padre) è l'adorata balia e a patire l'abbandono e la sofferenza è l'io lirico, tragicamente legato al destino del fantasma materno («Si frange / per sempre un cuore in quel momento»). Dopo quarant'anni, il poeta «esperto / di molti beni e molti mali» cerca ancora pace nel conversare con la sua nutrice, la quale nell'ultimo verso del componimento lo esorta tuttavia a 'tornare' dalla moglie che lo aspetta, sua camuffata Penelope («È tardi. Torna da tua moglie, Berto»). Nei versi della lirica il nome di Ulisse non compare, ma l'eroe viene apertamente chiamato in causa dall'autore nel commento di *Storia e cronistoria*:

«Esperto di molti beni e di molti mali»: Saba pensava, probabilmente, ad Ulisse. Ma Ulisse andava a conversare colla dea Circe, e non con la sua nutrice. (Sebbene...) Saba in queste poesie ricorda, un poco, un uomo intento a costruire per sé (non per un suo figlioletto) un aquilone, con mani estremamente abili e adoperando un materiale prezioso. O che si lasci sorprendere montato sopra una seggiola, a liberare di là delle bolle di sapone⁵.

Ulisse, la nutrice che «va via», l'eros rappresentato dalla maga Circe, appartengono al mondo di quel padre gaio e leggero, volato

⁴ Cfr. *ivi*, p. 407.

⁵ U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, ora in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001, p. 267.

via come un pallone (in una forma di libertà 'aerea' richiamata nel brano di *Storia e cronistoria* dalle immagini dell'aquilone spinto dal vento e delle bolle di sapone fluttuanti nell'aria). A questa altezza cronologica, ogni possibilità di fuga affrancante sembra tuttavia totalmente interdetta ed è infatti la stessa balia-Circe ad esortare questo improvvisato Ulisse a tornare dalla consorte, con un movimento di segno inverso rispetto a quello compiuto dall'ulissiaco personaggio paterno involatosi e sfuggito dalle mani materne. Il *Piccolo Berto* è del resto un corpus lirico concepito all'insegna di un andare indietro (al tempo dell'infanzia) dal quale emerge tra le righe l'anelito ad altri sperati *nostoi*: all'interno della silloge, ad ogni partenza corrisponde infatti un ritorno, con una dinamica in cui l'allontanamento viene concepito come temporaneo, nonché doloroso per chi resta e per chi va, in quanto comunque sottoposto alla logica dell'abbandono di chiara marca materna e non certo a quella di evasione e scommessa con la vita di stampo paterno.

E tutto questo ha a che fare per Saba con il suo personale mito di Ulisse, come dimostra testualmente l'aperta similitudine con il personaggio omerico esplicitata nei versi di *Partenza e ritorno*, appartenenti anch'essi al *Piccolo Berto*; il bambino è stato allontanato dalla sua amata nutrice ma poi a lei ritorna:

Alla sua cara Itaca Ulisse
non ebbe forse un più lieto ritorno
del mio, di Berto in via del Monte. Il giorno
era sereno fulgido; modello
rimasto in me d'ogni bel giorno, immagine
viva parlante di felicità⁶.

La storia è sempre la stessa con l'accento positivo ancora posto sul ritorno e non sulla partenza, ed è, anzi, in virtù di ciò – secondo il commento di *Storia e cronistoria* – che i versi assumono valenza

⁶ U. SABA, *Il Canzoniere*, cit., p. 423.

universale perché «rendono la gioia di un felice ritorno, che chiunque, a meno che non sia proprio uno sciagurato, o un mostro, può trovare, almeno una volta, nella propria storia individuale»⁷. Ulisse viene evocato dunque nel nome del *nostos* e l'identificazione di Berto con l'eroe coincide chiaramente con una rappresentazione lirica propiziatrice di un altro ritorno, come a prefigurare un diverso esito della vicenda paterna, in un'idealizzazione di essa alla quale concorre un preciso versante del mito ulissiaco. In *Storia e cronistoria*, l'autore precisa altresì che, in questo componimento, dal ricordo di Ulisse «prende ala il finale»⁸, richiamando nuovamente in causa la dimensione aerea e affrancante costantemente coincidente nel *Canzoniere* con la fuga paterna e già allusivamente evocata nel commento alla terza delle *Tre poesie alla mia balia* attraverso i riferimenti all'aquilone e alle bolle di sapone.

La dimensione paterna legata nel III sonetto di *Autobiografia* all'immagine ulissiaca dell'uomo pellegrino per il mondo e amato da tante donne, ovvero ad una figura chiaramente idealizzata e caratterizzata attraverso i simboli del viaggio e dell'eros (sovrapponibili a quello di una libertaria leggerezza), resta all'altezza del *Piccolo Berto* ancora sullo sfondo, messa in ombra da istanze di riparazione più che di emulazione di quella fuga.

La presenza di Ulisse all'interno del *Canzoniere* scandisce tuttavia un progressivo cambio di prospettiva nell'appropriazione del mito da parte di Saba, il quale nei versi della sezione *Parole* spinge per la prima volta l'identificazione con l'eroe fino all'esplicita intitolazione di un breve componimento al personaggio omerico:

O tu che sei sì triste ed hai presagi
d'orrore – Ulisse al declino – nessuna
dentro l'anima tua dolcezza aduna
la Brama
per una

⁷ U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 275.

⁸ *Ibidem*.

pallida sognatrice di naufragi
che t'ama?⁹

Particolarmente interessante l'autocommento che a distanza di diversi anni dalla composizione della lirica il poeta affida alle pagine di *Storia e cronistoria*:

La breve poesia "Ulisse", una delle più brevi di tutto il *Canzoniere* e nella quale riecheggia il motivo della "Brama", offre al lettore quello che "preso in sé" e forse – nel senso italiano della parola – il più "bel verso" di Saba: «pallida sognatrice di naufragi». Ulisse al declino è il poeta stesso. Nella figura di quell'astuto greco, egli si è più volte (non sappiamo se a torto o a ragione; probabilmente più a torto che a ragione) "eroicizzato". (Vedi anche quella che, fino ad oggi, è la sua ultima poesia: il componimento omonimo che chiude *Mediterranee*)¹⁰.

L'io lirico si rivolge al se stesso Ulisse vecchio e in declino, e lo esorta e si esorta a rispondere alle sollecitazioni di Eros; il Saba che si commenta in terza persona dichiara apertamente il richiamo di questi versi alla lirica *La brama*, la propria ripetuta identificazione con «l'astuto greco» (astuto come il padre del III sonetto di *Autobiografia*), il legame del componimento con quello omonimo che chiude *Mediterranee*, mentre mette in evidenza l'occorrenza in questa poesia del suo verso in assoluto più bello, riferito ad una lei che sogna naufragi: il naufragio è consustanzialmente legato al mito ulissiano del viaggio¹¹ e agli incontri dell'eroe con figure femminili espressione di Eros, e presuppone in ogni caso un andar lontano, e non un ritorno, che curva in modo diverso l'immagine di questa nuova apparizione dell'itacese nella lirica sabiana. Il richiamo alla

⁹ U. SABA, *Il Canzoniere*, cit., p. 439.

¹⁰ U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 287.

¹¹ Cfr. V. DI MARTINO, «Alla sua cara Itaca Ulisse». *Viaggi e naufragi nel 'Canzoniere' di Saba*, «Sinestesia», 16, 2018, pp. 79-95.

poesia *La brama* appartenente alla sezione *Cuor morituro* (1925-30), dall'angolazione prospettica della seconda metà degli anni 40 in cui vede la luce *Storia e cronistoria*, va anche messo in correlazione con la particolare lettura che il commentatore di sé fa di quella lirica di molti anni prima, in cui i toni dolenti e malinconici (di fatto ammessi dal poeta-cronista che parla di debiti nei confronti di Leopardi e del wagneriano risveglio di Tristano)¹² sembrano restare oscurati dietro alcuni versi del componimento (di segno ben diverso) da lui messi espressamente in rilievo:

La brama di cui parla Saba è la brama carnale; essa accompagna l'uomo dalla nascita alla morte, non gli dà pace né tregua. Il poeta ne soffre e, al tempo stesso, le è grato. È solo per essa che vede

gente andare e venire,
alte navi partire,
del vasto mondo farsi
... sola una cosa...

riconosce insomma in lei l'antico Eros che unifica il mondo¹³.

I versi citati dall'autore della *Cronistoria* raccontano non di stasi ma di movimento, di partenze di navi per mare, del vasto mondo, che egli riconnette alla forza vitale di Eros. Viaggi come quelli di Ulisse, magari destinati al naufragio, ma comunque simbolo di un'erranza libertaria.

Significativamente Ulisse torna a riaffacciarsi nei versi di Saba all'interno delle poesie di *Mediterranee*, dal titolo già evocativo di mare e di miti, con l'eroe dell'Odissea che compare nella lirica intitolata proprio *Mediterranea* a sottolineatura di una centralità complessiva di Ulisse in questo tardo manipolo lirico. L'identificazione dell'io poetico con il personaggio omerico resta ambigua, così

¹² Cfr. U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., pp. 225-226.

¹³ Ivi, p. 226.

come confusa resta la dinamica tra il qui e l'altrove rappresentata nei versi, che associano ancora una volta la presenza dell'eroe al mare lontano e alla seduzione femminile:

Penso un mare lontano, un porto, ascose
vie di quel porto; quale un giorno v'ero,
e qui oggi sono, che agli dèi le palme
supplice levo, non punirmi vogliano
di un'ultima vittoria che depreco
(ma il cuore, per dolcezza, regge appena);
penso cupa sirena
– baci ebbrezza delirio –; penso Ulisse
che si leva laggiù da un triste letto¹⁴.

La lontananza e il laggiù appartengono tanto al poeta quanto a questo Ulisse, verosimilmente ormai vecchio al pari di quello già rappresentato in *Parole*, ma che continua ad inseguire Eros come spinta vitale. Saba non è altro dall'Ulisse da lui rappresentato, come testimoniano, sempre all'interno di *Mediterranee* le liriche dedicate al giovane Federico Almansì e intitolate emblematicamente *Tre poesie a Telemaco*: Saba si ama in Federico, e ama in Federico il figlio che lui non era stato per quel padre lontano, per quell'Ulisse col quale ora cerca di identificarsi, riservando al giovane amico il ruolo di Telemaco che un tempo era stato il suo.

Riveste quindi un significato profondo il fatto che la lirica conclusiva di *Mediterranee* sia intitolata proprio ad Ulisse ed esprima un forte anelito del poeta all'erranza per mare, con le vele riempite di vento e sbandanti, magari insidiate dagli scogli, ma libere nel cielo e nell'azzurro delle acque, in un andare non più tentato dal tornare.

¹⁴ U. SABA, *Il Canzoniere*, cit., p. 541.

Veleggiare tra terra, cielo e mare

Il componimento in cui l'io lirico-Ulisse resta lontano dal porto (in questa che è una delle tante reiterazioni dell'impossibile *nostos* che costellano il *Canzoniere*), scandisce l'ultima occorrenza del motivo della navigazione a vela nella raccolta, che, a segnare la rilevanza di questo particolare semantico, si era aperta – come è noto – sulla lirica *Ammonizione*, in cui l'immagine mortifera del «nuvolo rosato» che si sfalda in cielo veniva presentata proprio come veleggiante nell'azzurro, pronto a scolorare alla stregua del giovane nel tempo destinato alla morte («Cangi tue forme e perdi / quel fuoco veleggiando; / ti spezzi e, dileguando, / ammonisci così: // Tu pure, o baldo giovane, / cui suonan liete l'ore, / cui dolci sogni e amore / nascondono l'avel, // scolorerai, chiudendo / le azzurre luci, un giorno; / mai più vedrai d'intorno / gli amici e il patrio ciel»)¹⁵.

È appunto questo un chiaro esempio del legame sotterraneo che il motivo del veleggiare intrattiene nell'immaginario sabiano con i nuclei semantici forti del poeta, che nel caso della lirica che apre il *Canzoniere* sono *ab initio* rappresentati contrastivamente dalla fluttuante leggerezza della nuvola nel cielo e, insieme, dalla voce di Thanatos, la voce di una vita vocata al dolore che nel sistema poetico dell'autore triestino è chiaramente riconducibile all'ipoteca del fantasma materno¹⁶. Il motivo del veleggiare compare del resto da subito, sin dalla prima lirica della raccolta, perché legato da sempre al vissuto del poeta, immagine a lui familiare da bambino cresciuto in una città di mare, una memoria antica e quindi radicata, come

¹⁵ Ivi, p. 17.

¹⁶ Sull'ipoteca esercitata dal mondo materno e dalla cultura ebraica nell'opera sabiana cfr. l'imprescindibile volume di M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 19892. Per un approfondimento della dialettica tra immaginario materno e paterno nella scrittura di Saba ci permettiamo di rimandare a M. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Olschki, Firenze 2009, alla cui impostazione ermeneutica è riconducibile anche il presente studio.

dimostrano i riferimenti presenti in tanti componimenti del primo volume del *Canzoniere*.

In *Dopo la tristezza*, ad esempio, il poeta, da una «povera osteria» del porto, vede un bastimento con due alberi e si ricorda di un disegno fatto da bambino («L'anima mia [...] / con occhi nuovi nell'antica sera / guarda [...] un bastimento, di che il vecchio legno / luccica al sole, e con la ciminiera / lunga quanto i due alberi, è un disegno // fanciullesco, che ho fatto or son vent'anni»)¹⁷: l'io lirico guarda ciò che gli sta davanti e, mentre guarda, dice (al tempo presente) che quella realtà davanti ai suoi occhi «è», coincide, cioè, con un'antica fantasia fanciullesca relativa alla navigazione, in una sovrapposizione tutta sabiana tra l'oggi e il ricordo d'infanzia la quale si realizza significativamente, sulla soglia tra terra e mare, attraverso l'immagine dell'imbarcazione bialbero.

E sempre nell'ambito di questa commistione tra presente adulto e passato fanciullo, nella celebre lirica *Il fanciullo appassionato* il poeta si ricorda, ricorda se stesso, in quel fanciullo che sta intento «all'ombra / d'una vela, ove già la riva è sgombra». Questo riferimento alla vela, presente nel *Fanciullo appassionato* offre lo spunto per una prima considerazione legata al fatto che il fanciullo all'ombra della vela, non è in mare, ma a terra; sta sulla terraferma, mentre le altre barche sono partite (la riva è infatti sgombra), in una rappresentazione che riconduce proprio «all'ombra della vela» il motivo prettamente sabiano dell'alternativa tra il restare a riva o abbandonarsi alle onde¹⁸, dicotomia all'interno della quale si racchiude semanticamente, nei versi del *Canzoniere*, l'alternativa tra il mondo paterno (ovvero il *côté*

¹⁷ U. SABA, *Il Canzoniere*, cit., p. 98.

¹⁸ Per un esempio esplicito cfr. la lirica *Glauco*, collocata tra le prime della raccolta, e in cui l'amico, contrassegnato dalla libertaria 'azzurrità' sin nel nome, gli dice: «Umberto, ma perché senza un diletto / tu consumi la vita, e par nasconda / un dolore o un mistero ogni tuo detto? / Perché non vieni con me sulla sponda / del mare, che in sue azzurre onde c'invita? / Qual è il pensiero che non dici, ascoso, / e che da noi, così a un tratto, t'invola? / Tu non sai come sia dolce la vita / agli amici che fuggi, e come vola / a me il mio tempo, allegro e immaginoso» (ivi, p. 25).

di quel padre, «astuto» come Ulisse e pellegrino per il mondo) e il mondo materno monoliticamente ancorato al dolore ebraico. Come ad esplicitare questa alternativa tra il restare e l'andare per mare, nella lirica che segue a ruota *Il fanciullo appassionato*, intitolata *Il molo*, Saba vede nel molo San Carlo il luogo a lui «più caro e fido», spazio di solitudine posto al confine tra il qui e il sogno (ancora una volta infantile) di una partenza a bordo di un veliero, puntualmente seguita da un lieto ritorno:

Vedo navi il cui nome è già un ricordo
d'infanzia. Come allor torbidi e fiacchi
– forse aspettando dell'imbarco l'ora –
i garzoni s'aggirano; quei sacchi
su quella tolda, quelle casse a bordo
di quel veliero, eran principio un giorno
di gran ricchezze, onde stupita avrei
l'accolta folla a un lieto mio ritorno¹⁹.

È ancora una volta il *nostos* di chi prima è andato via, di chi è partito pellegrino per il mondo e che poi ritorna, in una chiara ritualizzazione della dinamica ulissica tanto cara a Saba; ma nella lirica il poeta precisa subito però che neanche per questa gioia del ritorno lascerebbe quel luogo per lui identitario («Non per tale un ritorno or lascerei / molo San Carlo, [...] / così ben profundate ho le radici nella mia terra»), trasformando così ad un tempo il molo e il veliero, che forse parte forse non parte, in simboli liminari tra il paterno e il materno.

Nel primo volume del *Canzoniere*, sostanzialmente debitore del *côté* materno (con la sola effettiva eccezione della sezione *Cose leggere e vaganti*), dopo un'esplicita citazione intratestuale, all'interno di un'altra lirica, del mortifero veleggiare dell'incipitaria *Ammonizione* (con una chiara ripresa: «Sognavo, al suol prostrato, un bene antico. /

¹⁹ Ivi, p. 117.

Ero a Trieste, nella mia stanzetta. / Guardavo in alto rosea nuvoletta / veleggiar, scolorando, il ciel turchino. / Ella in aere sfacevasi; al destino / suo m'ammonivo in una poesietta»²⁰, la chiusa del primo volume, apertosi su quel luttuoso abbandono ai venti della «rosea nuvoletta», è ancora su una vela. La situazione dichiarata sin dal titolo di questa lirica (*In riva al mare*), posta da Saba in posizione conclusiva della parte iniziale del *Canzoniere*, riporta ad un preciso contesto: il poeta è solo sulla spiaggia, dice di essere al culmine del dolore umano, di essere pieno d'angoscia, per poi volgere lo sguardo verso il mare:

Passò una barca con la vela gialla,
che di giallo tingeva il mare sotto;
e il silenzio era estremo. Io della morte
non desiderio provai, ma vergogna
di non averla ancora unica eletta,
d'amare più di lei io qualche cosa
che sulla superficie della terra
si muove, e illude col soave viso²¹.

Nell'economia semantica complessiva del primo volume, la vela che naviga sul mare e lo tinge del proprio colore si fa simbolo e suggello di un asfittico rispecchiamento narcisistico del poeta (ricorre nei versi pure il motivo parimenti narcisistico del viso), fanciullo invecchiato eternamente agganciato al mondo materno, ovvero ad una prigionia esistenziale di cui la genitrice che «della vita tutti sentiva i pesi» è l'interprete privilegiata²². La presenza della vela intercetta così

²⁰ Ivi, p. 176.

²¹ Ivi, p. 220.

²² Questa lettura indirettamente materna del componimento conclusivo del primo volume del *Canzoniere* è allusivamente avallata dal Saba di *Storia e cronistoria* che a proposito della conclusione della lirica cita quel Petrarca cantore di Laura (cfr. U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 186) da lui chiaramente interpretato in più luoghi delle prose alla luce di un forte complesso edipico: «nelle

ancora una volta gli snodi più intimi del sentire sabiano, compare in associazione ad essi, spia antica di un immaginario formatosi su quella città liminare tra mare e terra.

Sempre all'interno di questa stessa area di riferimento, l'attacco del secondo tempo del *Canzoniere* con la lirica *Il canto di un mattino* sembra rispondere in controcanto di segno opposto alla chiusa del primo volume:

non so se in sogno o vegliando, ho veduto,
 quasi ancor giovanetto, un marinaio.
 La gomena toglieva alla colonna
 dell'approdo e oscillava in mar la conscia
 nave, pronta a salpare.
 [...] a un tratto, balzò nella nave;
 chiara soave rimembranza in me²³.

Questa risposta intratestuale alla fissità di *In riva al mare* è dunque nel segno della partenza di una barca che ancora ondeggia sul lido, mentre il poeta vede in quel giovinetto-marinaio pronto ad alzare le vele una ideale e forse impossibile proiezione di sé, o meglio, nel consueto gioco sabiano tra presente e ricordo del passato, una soave rimembranza che è dentro di lui («in me»), che fa intrinsecamente parte di lui. Restare e andare si confermano come due poli centrali della rappresentazione sabiana, ripetutamente agganciata al motivo della vela e semanticamente divisa tra la tentazione di una dolorosa permanenza di ascendenza materna (di radici profondate nella sua terra il poeta parlava nei versi del *Molo*) e l'aspirazione ad una libertaria e vitalistica erranza di matrice paterna e ulissiaca.

Sintomatica e su questa stessa linea è anche la presenza della vela in una delle liriche più dolenti del secondo volume, una delle più commentate dal Saba commentatore di sé, la già citata *La brama*,

profondità inaccessibile (infantili) dell'anima del poeta, era sua madre; era *la donna che non si può avere*» (IDEM, *Scorciatoie e raccontini*, in *Tutte le prose*, cit., p. 12).

²³ U. SABA, *Il Canzoniere*, cit., pp. 225-226.

in cui il poeta racconta significativamente di un amico a lui caro, «triste fra i tristi» e che «gioie non ha», il quale passa tempo «a colorir sue tele» e «sopra vi pinge vele / nel sole»: la vela dipinta non va veramente nel mare, è bloccata sul foglio, dipinto non a caso da un alter ego sofferente e lontano dai piaceri della vita; su quegli stessi fogli, l'infelice giovane sognatore ricordato da Saba raffigura indistintamente «tramonti sulle rive del mare e a bordo», mentre il poeta, più concretamente ancorato al reale e ad una sorta di intima interdizione al viaggio, vede da terra «gente andare e venire, / alte navi partire»²⁴. Le partenze sembrano non appartenere all'io lirico e ai suoi doppi, e in tale ottica risulta particolarmente interessante la circostanza (poc'anzi presa in esame) che il più tardo collegamento tra questa lirica e il componimento di *Parole* intitolato a Ulisse coincida con una parziale 'reinterpretazione' di *La brama* all'insegna dell'andar per mare, del vasto mondo e della forza di Eros²⁵.

Nella verità della lettera dei versi a questa altezza cronologica la stimolante e vitale partenza verso l'ignoto delle onde sembra non essere consentita, se non appunto nella speranzosa e propiziatrice alterazione del ricordo messa ad esempio in campo nella precedente *Il canto di un mattino* dove però la rimembranza cantata dal poeta non era 'di sé' ma era più sfumatamente e ambiguamente 'in lui'.

In questa dicotomia semantica non sorprende di certo la presenza della vela nella sezione più contrastiva del *Canzoniere*, quella di *Preludio e fughe* in cui la grafia tonda e quella corsiva danno evidenza alle voci discordi che parlano all'animo del poeta. È già dalla prima fuga che il motivo della navigazione si impone nelle parole della voce vitale e positiva, quella in corsivo, la quale, sin dai primi versi e in contrapposizione con la tristezza della voce dolente («La vita, la mia vita, ha la tristezza / del nero magazzino di carbone [...] / Nero / come là dentro è nel mio cuore»), fa riferimento proprio al mare e agli alberi delle navi:

²⁴ Ivi, pp. 322-323.

²⁵ Cfr. U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 226.

*Io vedo,
per oltre alle sue porte aperte, il cielo
azzurro e il mare con le antenne.
[...] È bello
il cielo a mezzo la mattina, è bello
Il mar che lo riflette²⁶.*

La voce in corsivo vede oltre il chiuso interno dell'antro nero, guarda verso il cielo e il mare su cui si stagliano gli alberi delle imbarcazioni e, più avanti, torna ancora a fare esplicito riferimento alle vele in navigazione così come alle navi in porto («*e in mare le antiche vele e le ormeggiate navi*»). La voce della vita ha fatto sua l'area della navigazione e della vela e il motivo ritorna del resto con forza anche nella quinta fuga della sezione, in cui questa voce vitale e positiva è essenzialmente individuata con quella della giovinezza e della primavera. Le parole affidate a questa voce parlano quasi esclusivamente di un contesto marino all'interno del quale essa si muove con naturale confidenza sopra «una barca alla ventura andante»:

*Amo i paesi strani,
i mari azzurri d'isole fioriti,
[...]
Se un'isola è tra quelle, cui nessuna
nave approdava, ad essa io voglio giungere,
ad essa dare il mio nome [...]
Che importa a me degli scogli? Non amo
chi pericoli accenna; altro non amo
che me sulla mia barca, e quel richiamo
che si rispecchia nell'onda, che l'onda
allunga giù fino ai porti²⁷.*

²⁶ U. SABA, *Il Canzoniere*, cit., p. 368.

²⁷ Ivi, pp. 374-375.

Anche da *Preludio e fughe* emerge così chiaramente come quello della vela e della navigazione non sia nel *Canzoniere* un motivo tra i tanti, ma si riveli in più occasioni testuali una chiara cartina di tornasole del dissidio fondante sabiano, quello – come diceva il poeta - tra introversione ed estraversione, tra la vita e il dolore, il dissidio di un cuore dal nascere in due scisso, un dissidio dalle radici antiche e affondate nel romanzo familiare e che il poeta torna ad esemplificare con il ricorso alla navigazione anche all'interno del III volume, ed in particolare nel trittico tutto familiare intitolato *Tre poesie a Linuccia*: il poeta lega dunque alla metafora della navigazione anche colei che gli ha permesso di farsi padre, facendone una sorta di proprio doppio e confermando questo motivo come parte della propria memoria più vivida:

In fondo all'Adriatico selvaggio
 si apriva un porto alla tua infanzia. Navi
 verso lontano partivano. Bianco,
 [...] un fumo
 usciva dopo un lampo e un rombo. Immenso
 l'accoglieva l'azzurro, lo sperdeva
 nella volta celeste. Rispondeva
 guerriera nave al saluto, ancorata
 al largo della tua casa che aveva
 in capo al molo una rosa, la rosa
 dei venti.
 Era un piccolo porto, era una porta
 aperta ai sogni²⁸.

Rivolgendosi a Linuccia il poeta fa di quel porto che si affaccia sul mare di un Adriatico selvaggio il simbolo di un'infanzia ancora aperta a tutto e soprattutto ai sogni. Il poeta parla di navi che salpavano verso un indefinito 'lontano' mentre l'immenso azzurro

²⁸ Ivi, p. 551.

accoglieva i segnali di quella partenza. È questa, nell'immaginario sabiano la cifra del sogno di una vita, l'allontanamento nel mare alla ricerca di una dimensione diversa dell'esistenza, quella dal poeta simbolicamente personificata nella figura di Ulisse e nell'immagine del padre gaio, leggero e vagante per il mondo, libero e senza colpa come un bambino, sfuggito di mano alla madre come un pallone libratosi nell'azzurro.

Muscetta ha definito Saba un disperato Telemaco costantemente alla ricerca di un Ulisse che non tornava più dalla sua Penelope²⁹. Non è allora privo di significato il fatto che proprio nella lirica che chiude *Mediterranee* intitolata ad Ulisse il motivo della vela e della navigazione compaia emblematicamente per l'ultima volta nel *Canzoniere*. Il poeta che nel primo volume associava il veleggiare a Thanatos e, confinato sulla spiaggia o sul molo del porto, vedeva le vele e le navi soltanto da lontano, e che nel *Piccolo Berto* evocava il mito di Ulisse come mito del ritorno, è ora per mare e non pensa a tornare in porto; le parole della lirica *Ulisse* richiamano direttamente quelle della voce della quinta fuga, come se il poeta si fosse ormai identificato con quella voce di vita. Lui che aspettava il ritorno di Ulisse si è fatto Ulisse in prima persona, dopo aver vissuto in sé, nella terra di mezzo del II volume e nella drammatizzazione di *Preludio e fughe*, il dissidio delle due voci in lui discordi. L'identificazione col mito dell'eroe navigatore gli permette di vivere in qualche modo il sogno, quel sogno che il porto di Trieste apriva all'infanzia di Linuccia e prima ancora alla sua. È ora però il sogno di un adulto, consapevole delle insidie e degli inganni della vita. Le vele sbandano verso il largo, gli scogli affiorano e scompaiono, simbolo di una terra di nessuno comunque agognata dal poeta³⁰. È il sogno adulto

²⁹ Cfr. C. MUSCETTA, *Introduzione* a U. SABA, *Antologia del Canzoniere*, Einaudi, Torino 1963, p. XII.

³⁰ Stefano Carrai sottolinea come la lirica concluda significativamente anche la storia dell'ulissismo sabiano, in quanto ultima poesia in cui compare nel *Canzoniere* un chiaro riferimento all'eroe omerico (cfr. S. CARRAI, *Saba*, Salerno editrice, Roma 2017, pp. 198-200). In realtà, a conferma del forte legame di questo

di un liberatorio affrancamento da un radicamento troppo sentito, spesso rivendicato ma per lui anche soffocante e doloroso: è il sogno del poeta del *Canzoniere*, un sogno affidato a quelle vele che senza certezze e tra le mille insidie dell'esistenza cercano di spingersi, finalmente lontano dal porto, nel mare aperto, in un altrove fuori dal mondo, distante da Itaca e forse anche da Trieste.

personaggio-mito con il romanzo familiare di Saba, il nome di Ulisse ritornerà di sfuggita, ma non certo casualmente, all'interno di *Ernesto* e in particolare in un passo in cui il protagonista associa la figura dell'uomo, suo amante, a quella dell'eroe («Più tardi, quando lesse con rapimento l'*Iliade* di Omero nella traduzione del Monti, doveva dare alla figura fisica di Ulisse i tratti fisici dell'uomo», UMBERTO SABA, *Ernesto*, in *Tutte le prose*, cit., p. 546).

Giuseppe Palazzolo

1947: IL RITORNO DI ULISSE

Nell'arco cronologico del neorealismo proposto da Maria Corti, il 1947 spicca come anno archimedeo, notevole per la «produzione torrenziale» che la studiosa elenca in una lista impressionante per quantità e varietà: «*Cronache di poveri amanti* di Pratolini, *Spaccanapoli* di Rea, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, *Il compagno di Pavese* [...], *Il cielo è rosso* di Berto, *L'oro di Napoli* di Marotta, *Prologo alle tenebre* di Bernari, *Dentro mi è nato l'uomo* di Del Boca (dicembre 1947), *La parte difficile* di Del Buono ecc.»¹. Sempre nel 1947 Giacomo Debenedetti² registra il divorzio che si è consumato

¹ M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, p. 27.

² Si tratta del discorso letto a Perugia alla settimana dello scrittore nel settembre del 1947 e pubblicato poi sulla rivista «Janus Pannonius» nell'ottobre-dicembre dello stesso anno, quindi in volume: G. DEBENEDETTI, *Personaggi e destino*, in

in letteratura tra l'uomo e il suo destino, e nella conseguente divaricazione tra l'epica della realtà – che scommette su un accordo tra il personaggio e il mondo da giocarsi sul tavolo della lingua – e l'epica dell'esistenza – che riconosce invece l'assurdo di una condizione umana rimasta orfana del padre – propone di ripartire da «quel primo vero romanzo dell'Occidente, che è l'*Odissea*», la cui vicenda condensa in questi termini:

Quella è la storia di un uomo che la guerra ha strappato al più prevedibile e naturale corso del suo destino, e costretto agli eccidi e agli inganni. Ma ora Ulisse deve tornare a casa: non occorre dire quale espansiva portata di simbolo sia racchiusa nell'umano desiderio dell'eroe: tornare a casa, tornare alla sua isola. L'isola, a rigore di simbolo, è il luogo dove l'uomo deve condursi per trovare se stesso, mettersi d'accordo col proprio destino. Ma frattanto, lungo l'itinerario di Ulisse, il destino ha disseminato ogni genere di proposte, le più diverse, fascinose e folli: Circe, Nausica, Calipso, i Lotofagi, il Ciclope, le Sirene: tutti i temi, se volessimo rileggere l'*Odissea* in chiave esistenzialista, di «scelta» e di «progetto», con la loro inseparabile angoscia. Come troverà Ulisse la sua giusta via? Gli tocca di compiere la discesa all'inferno, la sgomentevole *Nekuia*. Nel paese cimmerico, luogo senza consolazioni, dove Ade ha le proprie sedi, sulle rive del fiume che non si riattraversa, Ulisse celebra un atroce rito sacrificale, chiama col sangue le ombre dei trapassati che dormono nella morte, allontana con la spada quei defunti, teste senza forza che vorrebbero accorrere al sangue per udire e parlare cose vane (le «mosche» direbbe forse Sartre), perfino la propria madre tiene lontana, sebbene alla sua vista gli occhi si riempiano di lacrime. Finalmente gli appare, con lo scettro d'oro, Tiresia di Tebe che pronunzia l'oracolo del ritorno. Questa *Nekuia* è veramente il cardine narrativo dell'*Odissea*. La sorte del racconto e il destino dell'eroe fanno perno su di lei. Poema e

Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo, a cura di F. Brioscchi, Il Saggiatore, Milano 1977, pp. 110-132.

protagonista sono dovuti passare per quella prova. Fin dalle origini, l'epica indicava quale coraggio le occorra per assolvere il suo compito di rivelare destini³.

Se Pin del *Sentiero dei nidi di ragno* è un Telemaco abbandonato dal padre marinaio che ha le alate movenze del dionisiaco fanciullo divino⁴, Ulisse della *Parte difficile*⁵ è un reduce stanco, fratello letterario del Belacqua dantesco e del russo Oblomov. La gioia del ritorno si muta presto nell'apatia, la famiglia si rivela estranea, luogo di tensioni più che di affetti. Fatica a trovare posto in una realtà che non lo sopporta e all'interno della quale non trova alcuno stimolo positivo. La scrittura e l'impegno politico vengono affrontati senza convinzione, mute sirene prive di fascino. Le finzioni e gli inganni della famiglia, con i suoi riti e il malcelato fastidio nei suoi confronti, lo costringono a un ulteriore camuffamento, eccessivo e quindi rivelatore. La morbosa relazione con la cognata, moglie di un fratello ancora prigioniero, è l'ulteriore passo verso il gorgo della crisi, che precipita nell'omicidio della donna in uno squallido albergo a ore. L'autore capovolge, con un procedimento sottile ma persistente, il modello ulissiano, per disegnare la parabola di un personaggio che, nel clima del neorealismo, eredita la tradizione degli inetti primonovecenteschi per innestarla all'interno di una

³ Ivi, p. 128.

⁴ Raccogliendo le suggestioni di Cesare Pavese e di Furio Jesi, riconosce l'appartenenza di Pin all'archetipo dionisiaco e alla dimensione liminare dei riti di passaggio I. CROTTI, *Italo Calvino. Il mito come paradigma interpretativo, in Il mito nella letteratura italiana*, IV, L'età contemporanea, a cura di M. Cantelmo, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 443-457. Nello stesso volume Franca Linari riscontra nella scrittura narrativa di questo periodo un movimento pendolare tra Ulisse e Orfeo: F. LINARI, *La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta. Tra Ulisse e Orfeo*, ivi, pp. 459-502.

⁵ Ora si può leggere in O. DEL BUONO, *La parte difficile*, in Id., *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, I, Isbn, Milano 2010, pp. 123-277, con l'introduzione di Guido Davico Bonino.

disperante uscita dalla catastrofe della guerra, impietosa diagnosi dell'impossibile ritorno alla normalità.

Nello stesso scorcio di anni Saba aveva messo a fuoco il suo «Ulisse al declino»⁶ nella raccolta *Mediterranee*, del 1945-46. Smessi i panni del figlio in cerca del padre, il poeta si ritrova in Ulisse, mentre riserva al giovane Federico Almansì il ruolo di Telemaco (*Tre poesie a Telemaco*), uniti nel comune sentimento di sofferenza vitale e di desiderio di consolazione: «Tutti portiamo della vita il peso, / in ogni luogo, in ogni tempo nati» (*Quasi una favola*); «Penso che i versi sono belli. E forse, / l'ombra inseguendo, troverai un corpo. / Un dolce corpo ti consolerà» (*Appena una citazione*). A suggerire la raccolta mediterranea, e di fatto a chiusura anche dell'edizione ampliata del *Canzoniere* del 1948, è posta la lirica che sancisce la definitiva adesione al fantasma ulissiano – e quindi alla paterna eranza⁷, alla partenza senza meta né ritorno – da parte dell'io lirico. Tessere lessicali e cadenze metriche di matrice foscoliana collaborano nel disegnare un inquieto vagare verso il mare aperto, in cui lo smarrimento è, più che rischio, destino:

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
coperti d'alghe, scivolosi, al sole
belli come smeraldi. Quando l'alta
marea e la notte li annullava, vele
sottovento sbandavano più al largo,
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno. Il porto

⁶ L'espressione è ritagliata dalla poesia *Ulisse* nella sezione *Parole* (1933-1934): U. SABA, *Il Canzoniere*, in Id., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1988, p. 439.

⁷ Coglie e sviluppa questo aperto sbilanciamento verso il polo paterno di stampo ulissiano M. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Olschki, Firenze 2001, in particolare alle pp. 241-244.

accende ad altri i suoi lumi; me al largo
 sospinge ancora il non domato spirito,
 e della vita il doloroso amore. (*Ulisse*)

Ancora nel 1947 un altro Ulisse vede la luce, da uno che cerca di smarcarsi dall'etichetta di ortodossia realista confermata dalla pubblicazione nello stesso anno del romanzo *Il compagno*: è l'Odisseo dei *Dialoghi con Leucò* di Pavese. Lo stesso autore, nella presentazione in terza persona all'opera, scrive infatti:

Cesare Pavese, che molti si ostinano a considerare un testardo narratore realista, specializzato in campagne e periferie americano-piemontesi, ci scopre in questi *Dialoghi* un nuovo aspetto del suo temperamento [...]. Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge. Ha smesso per un momento di credere che il suo totem e tabù, i suoi selvaggi, gli spiriti della vegetazione, l'assassinio rituale, la sfera mitica e il culto dei morti, fossero inutili bizzarrie e ha voluto cercare in essi il segreto di qualcosa che tutti ricordano, tutti ammirano un po' straccamente e ci sbadigliano un sorriso. E ne sono nati questi *Dialoghi*⁸.

Il movimento della scrittura pavesiana, inscritta all'interno dei motivi fondanti del 'partire' e del 'tornare', trova naturalmente nella figura di Odisseo un centro di attrazione costitutivo, che oltre a riemergere carsicamente in maniera esplicita in tutta la sua opera, dalle poesie ai saggi, si rivela un modello che esercita costantemente il suo potere allusivo⁹.

⁸ La presentazione è riprodotta anche nelle edizioni successive. Cito da C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, a cura di A. Sichera e A. Di Silvestro, introduzione di A. Sichera, Mondadori, Milano 2021, p. VI. I corsivi sono nel testo.

⁹ Rendono conto di questa centralità ermeneutica le osservazioni penetranti di A. SICHERA, *Il ritorno del mito, il tempo dell'altro: l'Ulisse di Pavese*, in «Rivista di letteratura italiana», 2017, 1, pp. 107-120.

La radicale differenza dell'Odisseo di Pavese, rispetto ai tanti Ulisse della tradizione letteraria moderna in Italia, consiste essenzialmente nel ritorno a Omero, inteso non come occasione dell'ennesima riscrittura, magari filtrata attraverso il modello dantesco, ma quale recupero del fondamento originario, da cui hanno preso vita le successive narrazioni e trasfigurazioni. Ne *La poetica del destino* (datato 13 gennaio 1950), affermerà chiaramente che la lettura dei grandi classici della letteratura greca e latina ha come scopo l'ampliamento del «complesso dei rapporti umani (“i destini”, “la città”) di quella dottrina dello schema mitico, della contemplazione atemporale dell'esperienza, che sinora era parsa concernere soltanto lo stato infantile della memoria, la formazione di certi universali simboli naturalistici»¹⁰. Alla genesi dei *Dialoghi* collaborano Platone, Luciano, Leopardi certamente, ma in primo luogo Omero. A precedere e sostenere l'architettura dell'opera è l'attenta lettura del testo greco: Odisseo non diventa l'ennesima maschera dell'autore, ma viene restituito ai suoi caratteri originali, rivissuti con rispetto e intensa partecipazione. Che la vicenda dell'eroe greco sia una delle matrici profonde della scrittura dei *Dialoghi* è confermato dal fatto che il dialogo più antico, *Le streghe* – secondo i manoscritti iniziato il 13 dicembre 1945 – ha come protagonista, assente, proprio Odisseo, ricordato nel dialogo tra Circe e Leucotea. La precisa tessitura dei capitoli ci rivela dell'altro. Oltre alle *Streghe*, infatti, il figlio di Laerte ritorna anche nell'*Isola*, questa volta *in praesentia*, a confronto con la ninfa Calipso: nella breve introduzione al dialogo, il narratore scrive, con apparente noncuranza, che «tutti sanno che Odisseo naufrago, sulla via del ritorno, restò nove anni sull'isola di Ogigia, dove non c'era che Calipso, antica dea». Non sfugga l'apparente errore dei nove anni al posto dei sette: insieme all'anno passato con Circe – e ricordato nelle *Streghe* – vengono completati così in verità i dieci anni del *nostos*, ma l'orizzonte della

¹⁰ C. PAVESE, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 311.

vicenda viene significativamente condensato nell'incontro con le due divinità. Inoltre tra i due dialoghi, disposti nella posizione 16 e 18, si incunea il colloquio tra Virbio e Diana: Virbio non è altri che Ippolito, disceso nell'Ade e poi riportato in vita – ma a un'esistenza priva di affetti, pallido simulacro – da Diana. L'allusione alla catabasi odissaiaca è celata, ancora una volta, nella premessa: «Per gli antichi l'Occidente – si pensi all'*Odissea* – era il paese dei morti». La piccola *Odissea* di Pavese è così perfettamente delineata, attraverso uno *hysteron proteron* – che richiama lo stesso svolgimento narrativo del modello maggiore, con la lunga anafora dei libri IX-XII – che mette in prima posizione la reclusione nell'isola di Calipso, quindi l'accenno dissimulato alla *Nekyia* del *Lago*, e infine la rievocazione da parte di Circe. Il primo di questi dialoghi è caratterizzato da una forte sospensione temporale: l'ipotesto omerico è chiaramente il libro V, nel quale Ermes giunge all'isola di Ogigia per comunicare a Calipso la decisione degli dèi di permettere al Laerziade di lasciare l'isola per fare ritorno a casa. Il fato degli dèi olimpici è però escluso dalla drammatizzazione pavesiana. La tensione dialettica del dialogo si sviluppa esclusivamente tra Calipso e Odisseo. Entrambi guardano all'orizzonte dell'isola, ma con disposizione d'animo profondamente diversa. La presunta beatitudine della dea è in realtà la quieta accettazione del presente: «immortale è chi accetta l'istante. Chi non conosce più un domani». La figlia di Atlante, che l'Odisseo omerico definisce δολέσσα, insidiosa, δεινὴ θεός, dea tremenda, apparteneva a quelle antiche civiltà preelleniche sconfitte e sostituite dall'avvento delle divinità olimpiche, garanzia della vittoria del *logos* sul caotico informe del primitivo. Dell'antico potere non rimane ormai nulla, anche il ricordo tende a svanire:

CALIPSO: [...] Quello che è stato e non sarà mai più. Nel vecchio mondo degli dèi quando un mio gesto era destino. Ebbi nomi paurosi, Odisseo. La terra e il mare mi obbedivano. Poi mi stancai; passò del tempo, non mi volli più muovere. Qualcuna di noi resi-

sté ai nuovi dèi; lasciai che i nomi sprofondassero nel tempo; tutto mutò e rimase uguale; non valeva la pena di contendere ai nuovi il destino. Ormai sapevo il mio orizzonte¹¹.

Simile a un sonno, questo tempo eterno è stato interrotto solo dall'avvento di Odisseo, che, come in un sogno, si è rivelato alla dea; la partenza dell'eroe rappresenterebbe il risveglio, la morte: «CALIPSO: [...] è un lungo sogno cominciato chi sa quando e tu sei giunto in questo sonno come un sogno. Temo l'alba, il risveglio; se tu vai via, è il risveglio. [...] Temo il risveglio, come tu temi la morte»¹². Calipso, che voleva rendere immortale Odisseo, è stata resa mortale da lui, ha compreso la necessità della condivisione, anche dello stesso silenzio che prima riempiva le sue giornate. Odisseo registra lucidamente il cambiamento sopraggiunto: «ODISSEO: ma anche tu che sei stata signora di tutte le cose, hai bisogno di me, di un mortale, per aiutarti a sopportare. CALIPSO: È un reciproco bene, Odisseo. Non c'è vero silenzio se non condiviso»¹³. Calipso usa tutti gli argomenti per provare a trattenere l'eroe, gli ricorda che la freccia del tempo non può cambiare di senso, che «ritrovare quel che si è perduto è sempre un male. Il passato non torna»¹⁴; ma l'uomo è consapevole che la temporalità in cui è iscritto il suo destino è un dono prezioso, non una condanna da scampare. E così, mentre l'orizzonte dell'isola è per Calipso il rifugio rassicurante entro il quale obliare il ricordo dell'antica potenza, per Odisseo è il limite che attiva il desiderio del ritorno, del recupero della relazione sorgiva con il luogo d'origine, con la casa, con la donna amata e con il figlio: anche se mutata, stravolta dal correre degli anni, l'isola potrà sempre essere riconosciuta, perché, conclude l'eroe, «quello che cerco l'ho nel cuore, come te»¹⁵.

¹¹ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 102.

¹² Ivi, p. 103.

¹³ Ivi, p. 102.

¹⁴ Ivi, p. 103.

¹⁵ Ivi, p. 104.

Nell'altro dialogo – *Le streghe* – il passaggio di Odisseo presso l'isola Eea è ricordato dalla stessa Circe e segue da vicino il dettato omerico del libro X. Sono rispettati i fatti principali, la trasformazione dei compagni di Odisseo in animali, lupi o porci, l'arrivo dell'eroe e la sua resistenza al magico incantamento della dea, il soggiorno presso la dimora di Circe e poi lo struggimento, il desiderio del ritorno, e il terribile annuncio della discesa nell'Ade. Al pari di Calipso, anche Circe è «un'antica dea mediterranea scaduta di rango», come recita il breve preambolo, e rappresenta la parte ferina, bestiale del numinoso. Ha provato a spiegarlo a Odisseo, «perché la bestia è più vicina a noi altri immortali che non l'uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria»¹⁶. Si sente il Nietzsche della *Seconda considerazione inattuale* in questo riferimento alla felicità dell'animale senza memoria, determinato esclusivamente dai suoi bisogni primordiali, non separato dal mondo. È questa l'origine del sorriso degli dèi, «di noi che sappiamo il destino», perché il destino è l'eterna ripetizione dell'identico, l'indistinto flusso vitale del nutrirsi e copulare. Ma non è questa l'immortalità che tenta l'uomo greco: la sua dimensione esistenziale è fatta dalla relazione, dall'attesa e dal ricordo. E dal nome: il nome che ha dato al cane Argo che forse ancora lo attende e che sarà – lo sa il lettore dell'Odissea omerica – il primo a riconoscerlo; il nome di Penelope, la donna amata, con la quale affrontare la varietà degli accadimenti umani con la serietà e il riso, con il completo coinvolgimento emotivo, e non con il sorriso a-patico degli dèi. È invece la dea a cedere alla mortalità. La maga, che confessa a Leucò che «nessuna di noi dee ha mai voluto farsi mortale, nessuna l'ha mai desiderato» anche se «qui sarebbe il nuovo, che spezzerebbe la catena»¹⁷, per una sera diventa mortale, prende il nome di Penelope, e quella «fu l'unica volta che senza sorridere fissai in faccia la mia sorte e abbassai gli occhi». Solo a partire dalla novità di questa relazione, che non è animalesca soddisfazione ma contatto autentico

¹⁶ Ivi, pp. 114-115.

¹⁷ Ivi, p. 114.

con l'altro, con il vissuto dei suoi ricordi, Circe può comprendere l'essenza stessa dell'umano e la sua radicale differenza con l'universo imperturbabile del divino. A partire dall'amore per «un cane, una donna, suo figlio, e una nave per correre il mare» l'uomo può accettare il «ritorno innumerevole dei giorni»¹⁸, che non è destino, ma è l'imprevisto verso il quale avanzare confidando nei legami dei fatti e delle parole. Odisseo piange alla notizia della discesa nell'Ade non per paura, ma perché «l'ultimo viaggio gli era imposto dal fato, era una cosa già saputa», mentre la vita è affrontare l'imprevisto, come nel gioco degli scacchi insegnato a Circe, un gioco «tutto regole e norme ma così bello e impreveduto, coi suoi pezzi d'avorio. Lui mi diceva sempre che quel gioco è la vita. Mi diceva che è un modo di vincere il tempo»¹⁹. Il passaggio di Odisseo ha toccato la dea, che ha compreso la possibilità di una diversa immortalità, fondata non in una eternità indifferenziata, ma bensì nella tenacia del ricordo, nella relazione che lascia una traccia indelebile nel cuore anche nel tempo dell'assenza, della mancanza, della rottura. «CIRCE: L'UOMO mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati. LEUCOTEA: Circe, anche tu dici parole. CIRCE: So il mio destino, Leucò. Non temere»²⁰.

Proviamo a raccogliere le fila del discorso. La lettura del poema omerico, e più in generale del mito, da parte di Pavese avviene in una tensione di profondo ingaggio esistenziale. La ricerca dell'umano, che emerge dalla dialettica con l'alterità radicale del divino, è il principale scenario di interrogazione. Ma è una ricerca che avviene all'interno della cornice ermeneutica dell'incontro, della confidenza, dello scambiarsi parole. Calipso e Circe rappresentano le divinità mediterranee che precedono la razionalizzazione olimpica, ma anche l'elemento femminile con cui si può instaurare un contatto, condividere il cibo e l'amore. Non sono, in ultima analisi, l'in-umano

¹⁸ Ivi, p. 116.

¹⁹ Ivi, p. 117.

²⁰ Ivi, p. 118.

di Polifemo, che infatti viene espunto dalla narrazione pavesiana; l'orrore della violenza, l'angoscia verso il fondo oscuro dell'essere non mancano negli altri *Dialoghi*, ma nel dittico odissiano si avverte la volontà di sostenere con il canto tenue della poesia il versante positivo dell'umano. Ed è l'uomo che trova nel ricordo, nel nome, nella relazione, la ragione profonda del proprio essere.

Nello stesso 1947 un altro Ulisse era stato chiamato in causa all'interno di una tragica inchiesta antropologica: ed era, è chiaro, il protagonista di uno dei capitoli più intensi di *Se questo è un uomo* di Primo Levi. La *Nekyia* che Pavese aveva aggirato viene attraversata da Levi fino in fondo, fino al fondo dell'inferno secolarizzato del lager dove prende corpo l'Ulisse dantesco del canto XXVI dell'*Inferno*. È bene richiamare la cornice entro la quale si svolge questo recupero: Levi viene scelto dal Pikolo, il fattorino-scritturale del campo, l'alsaziano Jean, per andare a prendere la marmitta di cinquanta chili contenente il rancio. Si tratta di percorrere un chilometro in relativa libertà, e il tempo può essere impiegato per parlare senza destare sospetti, raccontarsi la vita prima, al di fuori del campo, le famiglie, le letture, gli studi. È a questo punto che Jean esprime il desiderio di imparare l'italiano e Levi si propone come insegnante, e il canto di Ulisse viene posto a fondamento della lezione. Il modello ermeneutico che si viene a configurare, però, è distante da quello di Virgilio e Dante. Non c'è una vera separazione di ruoli. Levi prova a spiegare che cos'è la Divina Commedia, la distribuzione dell'*Inferno*, la legge del contrappasso, la funzione dell'allegoria, ma Jean collabora, «ammira la bizzarra similitudine della lingua», suggerisce «il termine appropriato per rendere "antica"»²¹. In seconda battuta bisogna considerare che l'operazione compiuta da Levi nel lager non è una rilettura dell'Ulisse dantesco, ma una rievocazione, un recupero memoriale: le atroci contingenze della storia hanno costretto l'uomo a ritornare ad antiche modalità di fruizione, così simili e nello stesso tempo tanto diverse da quelle presenti al momen-

²¹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, ora in Id., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, 2 voll., Einaudi, Torino 1997, I, p. 108.

to aurorale della genesi del poema omerico. In uno dei suoi ultimi scritti, *I sommersi e i salvati*, Levi ha distintamente riconosciuto e delineato queste coordinate:

A me, la cultura è stata utile; non sempre, a volte forse per vie sotterranee ed impreviste, ma mi ha servito e forse mi ha salvato. Rileggo dopo quarant'anni in *Se questo è un uomo* il capitolo "Il canto di Ulisse": è uno dei pochi episodi la cui autenticità ho potuto verificare [...] perché il mio interlocutore di allora, Jean Samuel, è fra i pochissimi personaggi del libro che siano sopravvissuti. Siamo rimasti amici, ci siamo incontrati più volte ed i suoi ricordi coincidono coi miei: ricorda quel colloquio, ma, per così dire, senza accenti, o con gli accenti spostati. A lui, allora, non interessava Dante; gli interessavo io nel mio conato ingenuo e presuntuoso di trasmettergli Dante, la mia lingua e le mie confuse reminiscenze scolastiche, in mezz'ora di tempo e con le stanghe della zuppa sulle spalle. Ebbene, dove ho scritto «darei la zuppa di oggi per saper saldare "non ne avevo alcuna" col finale», non mentivo e non esageravo. Avrei dato veramente pane e zuppa, cioè sangue, per salvare dal nulla quei ricordi, che oggi, col supporto sicuro della carta stampata, posso rinfrescare quando voglio e gratis, e che perciò sembrano valere poco.

Allora e là, valevano molto. Mi permettevano di ristabilire un legame col passato, salvandolo dall'oblio e fortificando la mia identità. Mi convincevano che la mia mente, benché stretta dalle necessità quotidiane, non aveva cessato di funzionare. Mi promuovevano, ai miei occhi ed a quelli del mio interlocutore. Mi concedevano una vacanza effimera ma non ebete, anzi liberatoria e differenziale: un modo insomma di ritrovare me stesso²².

Bisogna tenere sempre presente questo *frame*: nell'inferno del lager la parola di Dante giunge in soccorso non perché attivi assurdi

²² P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, ora in Id., *Opere*, cit., II, pp. 1100-1101.

parallelismi²³, ma in quanto aiuta a stabilire relazioni e a ritessere identità in costante rischio di smarrimento. In ultima analisi, consente all'uomo di ritrovare sé stesso.

Dal naufragio della memoria pochi versi emergono, ma sono versi preziosi, che rilucono di insospettabili rivelazioni. «Viene a galla qualche frammento non utilizzabile: "... la piéta / Del vecchio padre, né 'l debito amore / Che doveva Penelope far lieta..." sarà poi esatto? ... Ma misi me per l'alto mare aperto»²⁴. Il «mare aperto» sollecita subito il ricordo della libertà, di «dolci cose ferocemente lontane», ma la memoria cede nuovamente e Levi è costretto a narrare in prosa «il temerario viaggio al di là delle colonne d'Ercole», mentre un altro verso affiora: «... Acciò che l'uom più oltre non si metta». Solo nel lager, ammette il narratore, si accorge dell'identità dell'espressione con il precedente «misi me», sul quale si era soffermato per metterne in evidenza la forza e l'audacia. È come se nella catastrofe la poesia rivelasse la verità dei suoi significati, e nella concentrazione del momento, fortunatamente sottratto all'abbruttimento del luogo, l'uomo ascoltasse per la prima volta. Levi si rende conto, così, che la proibizione riguarda proprio l'impulso di Ulisse, ma non rende partecipe Pikolo di questa sua scoperta, urge fermarsi all'orazion picciola:

Ecco, attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho bisogno che tu capisca:

Considerate la vostra semenza:

Fatti non foste a viver come bruti,

Ma per seguir virtute e conoscenza.

Come se anch'io la sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono²⁵.

²³ Cfr. L. PERTILE, *L'inferno, il lager, la poesia*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. VII, 2010, pp. 11-34.

²⁴ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 108.

²⁵ Ivi, p. 109.

L'invito all'attenzione rivolto all'ascoltatore è un vero e proprio *Shemà* – e ricordiamo che con questo titolo la poesia che apre l'edizione del 1947 verrà inclusa nella raccolta *Ad ora incerta* del 1984 – l'appello rivolto all'uomo affinché si ponga in ascolto orante della parola di Dio. «Come lo squillo di tromba, come un sorso di vino caldo»²⁶, aveva scritto originariamente nel dattiloscritto l'autore. La sostituzione nella stampa va decisamente nella direzione di creare, attorno alle parole di Dante, l'attesa di una rivelazione. Il senso originario del testo viene così frainteso, mistificato, stravolto? A questo proposito Boitani, uno dei più sensibili e acuti indagatori delle infinite metamorfosi di Ulisse ha scritto che la verità di questa comprensione scaturisce dalle circostanze estreme in cui si sviluppa e «contro questa verità non c'è filologia, non c'è ricostruzione del contesto originario del poema dantesco che tengano. È l'uomo nella storia che dà un senso al testo poetico»²⁷. Si può concordare con questa lettura, ricollegandola con quella cornice ermeneutica che avevamo indicato all'inizio, e che viene confermata dal commento successivo del narratore: «Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene». L'edizione del 1958 viene significativamente ampliata: «O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle»²⁸.

Nell'*hic et nunc* del campo Levi ha provato la tenuta della poesia. Ma il tempo sta scadendo, la cucina si avvicina, bisogna arrivare alla conclusione. Mentre altri versi danzano nella memoria – «la terra lagrimosa diede vento», dal canto III – si giunge alla visione del naufragio:

²⁶ Ricavo queste informazioni dalle *Note* al testo all'edizione citata, p. CLXIII.

²⁷ P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, ora in ID., *Il grande racconto di Ulisse*, il Mulino, Bologna 2016, p. 393.

²⁸ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 110.

Tre volte il fe' girar con tutte l'acque
 Alla quarta levar la poppa in suso
 E la prora ire in giù, come altrui piacque...

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo «come altrui piacque», prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui²⁹.

La comprensione del finale del canto è di un'importanza capitale. Essa travalica l'esistenza stessa. Qual è il senso riposto nell'espressione «come altrui piacque», che potrebbe dare una risposta all'esserci nel lager, all'essere del lager? In una nota all'edizione scolastica di *Se questo è un uomo* Levi commenta che

all'autore pare di intravedere una conturbante analogia fra il naufragio di Ulisse e il destino dei prigionieri: l'uno e gli altri sono stati paradossalmente "puniti", Ulisse per aver infranto le barriere della tradizione, i prigionieri perché hanno osato opporsi a una forza soverchiante, qual era allora l'ordine fascista in Europa. Ancora: fra le varie radici dell'antisemitismo tedesco, e quindi del Lager, c'era l'odio e il timore per l'"acutezza" intellettuale dell'ebraismo europeo, che i due giovani sentono simile a quella dei compagni di Ulisse, e di cui in quel momento si riconoscono rappresentanti ed eredi³⁰.

²⁹ Ivi, pp. 110-111.

³⁰ La prima edizione scolastica, edita nella collana Einaudi «Lecture per la scuola media» nel 1973, presenta un fitto apparato di note. Si cita dalla seconda edizione (1976) riportata nella Grande Letteratura Italiana Einaudi in Cd-Rom

Si tratta di una possibile spiegazione che, con la cautela determinata dal pubblico a cui si rivolge, prova a chiudere un interrogativo inquietante. Ma 'comprendere', cioè abbracciare con lo sguardo della mente, l'altrui disegno è davvero possibile? O non sarebbe, forse, la stessa *libido sciendi* dell'Ulisse dantesco? Si può 'considerare' la semenza dell'uomo, e 'considerare' se questo è un uomo, «che lavora nel fango / che non conosce pace / che lotta per mezzo pane...», ma si possono 'comprendere' le ragioni del naufragio, della distinzione tra i sommersi e i salvati? L'opera e la vita di Primo Levi sono state attraversate incessantemente da questa domanda. Nel capitolo di *Se questo è un uomo* la babele di lingue che annuncia la zuppa di cavoli e rape non lascia spazio per l'interrogazione. Un ultimo verso suggella il canto: «Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso».

Dall'applicazione di Pavese e Levi al racconto di Ulisse sono scaturite due letture che hanno, almeno, un aspetto in comune: impegnano l'esistenza stessa dell'uomo, coinvolgono le domande di senso che lo radicano nel proprio tempo, cercano di risalire al nucleo pulsante del mito dove si cela la parola che salva.

Ettore Catalano

LETTURA DEL DIALOGO *LE STREGHE* DI CESARE PAVESE

Scritto tra il 13 e il 15 dicembre 1945, il dialogo tra Circe e Leucòtea (Leucina nella prima stesura della minuta) presuppone, in realtà, un terzo personaggio, quell'Odisseo omericamente preavvertito del pericolo rappresentato dalla maga e perciò consapevole della strategia da mettere in campo per salvare sé e i compagni. Circe, come suggerisce malignamente Pavese, "sapeva da tempo che nel suo destino sarebbe entrato un Odisseo" (teniamo presente l'articolo indeterminativo *un* riferito ad Odisseo, vedremo poi che ci servirà ricordare un simile particolare): la bella maga mette perciò in piedi e sapientemente allestisce "una recita", fingendo di non sapere quello che già sa sul comportamento dell'eroe greco. Da qui quel "recitato" consapevole del dialogo nel quale entra, in modo determinante, anche il terzo personaggio (muto ma ricorrente e più volte citato da Circe) rappresentato da Odisseo.

Tuttavia, a me piace rileggere il modello omerico attraverso il

velo affascinante di Borges, il quale, in una raccolta poetica del 1964 (*El otro, el mismo*), gli dedica una folgorante composizione intitolata *Odissea, libro vigesimo terzo*. È indispensabile rileggerla:

Ormai la spada di ferro ha compiuto
Quanto doveva, è fatta vendetta;
Ormai i dardi crudeli e la lancia
Hanno versato il sangue dei perversi.
Contro il volere di un dio ed i suoi mari
Tornato è Ulisse al regno e alla regina
Contrastando col suo volere un dio,
I grigi venti e la furia di Ares.
Nell'amore del letto condiviso
Dorme l'illustre regina sul petto
Del re; ma ora dov'è l'altro, l'uomo
Che nelle notti e nei dì dell'esilio
Errava per il mondo come un cane,
Dicendo a tutti: il mio nome è Nessuno?

Per poterla comprendere dobbiamo rifarci alle parole dello stesso Borges quando lo scrittore argentino teorizza la radice irrazionale e magica del linguaggio poetico, un misterioso gioco di scacchi che opera in modo esitante e temerario, con la medesima strategia dialogica della maga Circe, ora seduttiva, ora ingenuamente perversa, ora sprezzante e ora aperta alla disillusione dell'imbarazzante sconfitta. E allora capiremo, sempre per dirla con Borges, che la sorte dello scrittore è davvero strana: "in un primo tempo è barocco, vanitosamente barocco, ma col passare degli anni può attingere, se le stelle sono favorevoli, non la semplicità, che non è niente, ma la modesta e segreta complessità".

Genialmente, Borges sembra trascrivere, nella prima parte del componimento il passo omerico e ricalcare la consueta fisionomia dell'eroe guerriero e conquistatore, mentre nella seconda parte dentro l'Odisseo-Ulisse omerico si rivela un altro Odisseo-Ulisse, del tutto differente dal primo: un uomo che ha errato per anni smarrendo

di fatto la sua identità, tanto da rinominarsi *Nessuno* davanti alle minacce del ciclope. E allora: chi è veramente Odisseo-Ulisse-Nessuno? La risposta non c'è e qui ci immergiamo (ecco l'importanza dell'articolo indeterminativo) nelle profondità di un racconto mitico nel quale l'ambiguità e la polisemanticità governano pienamente e dove l'intertestualità allusa da Pavese sembra svolgere un suo inquietante ruolo.

Dicevamo, dunque, un dialogo in cui c'è un invitato di pietra, un interlocutore cui ripetutamente si allude e di cui si discute, il vero co-protagonista della "recita" che la maga sta allestendo. Tale dialogo, nelle indicazioni lasciate da Pavese, era stato prima rubricato, come indice tematico, nella "intangibilità", più tardi "uomo intangibile" (e perciò i concetti vanno riferiti al protagonista muto e assente e non alle due dialoganti) e poi, nell'indice del 5 aprile 1946 "ironia", e in quello del 12 settembre 1946 "salvezze umani e dèi in imbarazzo". Se riflettiamo sull'indicazione "ironia" alla luce di alcune indicazioni pavesiane contenute nel *Mestiere di vivere*, troveremo che con "ironia" potremmo anche intendere "sospetto verso la parola".

Leggiamo il passo: "Da noi l'elocuzione si fa casta e scarna, trova il suo ritmo in qualcosa di ben più segreto che non le voci delle cose, quasi ignora se stessa e, se dobbiamo dir tutto, è parola a malincuore. Quest'è la nostra inquietudine: sospetto verso la parola che è al tempo stesso unica nostra realtà".

Parola a malincuore, sospetto verso la parola: concetti e forme di una inquietudine profonda, di un disagio intellettuale ed esistenziale che, mentre legge, simula, dissimula e tace l'oggetto stesso della sua ricerca. Ne nasce una strategia del raccontare che da Vico eredita il senso "araldico" (facoltà di vedere dappertutto dei simboli) che è innanzitutto senso dell'interpretazione: "non i fatti interessano, ma che siano nascosti e si possa svelarli". Dunque l'antinaturalismo come premessa e la strategia del raccontare per afferrare la superstizione, il selvaggio, dargli un *nome, conoscerlo*. Così mentre nei *Dialoghi* gli dèi sanno-vedono magico-razionalmente e con distacco, gli uomini lo fanno con dolore e risolvono il conflitto in creazione, dando nomi.

Vorrei ricordare che era stato già Italo Calvino a segnalare nei *Dialoghi* una narrazione di tipo antinaturalistico, nella quale Pavese adagiava un paganesimo cupo e fondo (non alla Levi), sempre Calvino parlava di Luciano rinviando alla sua paratassi e soprattutto sottolineava i *Dialoghi* come racconti fantastici, collocandoli ben dentro le linee della ricerca narrativa pavesiana.

Abbiamo detto che a dialogare sembrano in due, la maga Circe e Leucòtea, poi nel dialogo chiamata Leucò dalla maga. Lasciando da parte il pettegolezzo che addita in Leucò una indicazione di persona reale (Bianca Garufi), mi piacerebbe semmai seguire il suggerimento di Secchieri, quando parla della trasfigurazione ipocoristica di Leucòtea in Leucò quale ipostasi del bianco della pagina come luogo originario della parola letteraria assunta in tutta la sua precarietà e provvisorietà. Tuttavia è nella mitologia greca che possiamo rinvenire piste interessanti: scopriamo, infatti, che Leucòtea era originariamente Imo, figlia di Cadmo e di Armonia, vendicativa sposa di Atamante, al punto da spingerlo, con l'inganno, a sacrificare i figli avuti dalla prima moglie Nefele. Il sacrificio fu impedito dall'intervento di un ariete dal vello d'oro dono di Ermes: da ciò nacque il vendicativo risentimento di Atamante nei confronti di Leucòtea, salvata a sua volta dall'intervento di Dioniso e dello stesso Zeus, che la divinizzò come la dea bianca, appunto Leucòtea. Altre versioni della leggenda dicono che Leucòtea, per intervento congiunto di Afrodite e di Dioniso, venne accolta tra le Nereidi, divenendo protettrice dei naviganti e dei marinai durante le tempeste e in tale veste soccorse Odisseo naufrago, portandolo verso l'isola dei Feaci (forse di questo particolare tenne conto Pavese ponendola come interlocutrice di Circe, in un dialogo che aveva al suo centro un uomo che entrambe le dee avevano conosciuto, sia pure in modi diversi).

Leucòtea dialogherà poi, nell'opera di Pavese, anche con Ariadne (annunciandole l'arrivo di Dioniso) ne *La vigna*, dicendo che ogni cosa divina è crudele (senza voler giungere a ciò che ne dice Renard, come fantasma e simbolo della struttura dell'opera).

Circe, invece, che nel suo stesso nome reca il legame tra circolo solare e cerchio (da cui trae la forza del suo incantesimo), nella

mitologia greca è accostata, per un verso, per la sua abilità nella tessitura, alle Moire tessitrici del filo del destino, per un altro è legata al mondo infernale, come attestato nell'*Odissea* per le sue raffinate capacità seduttive. Da non dimenticare ancora una circostanza: Circe era sorella di Eèta, il feroce re della Colchide, e Medea, figlia di Eèta, era sua nipote. Alcune versioni della sua leggenda parlano di un figlio avuto da Odisseo, di nome Telegono, che poi uccise il padre (una delle innumerevoli versioni della morte di Odisseo).

Fatte queste premesse (che avvolgono il dialogo pavesiano entro una fitta trama in cui sembra prevalere una consapevole strategia controfattuale di Circe che conosce in anticipo le mosse di Odisseo), cogliamo subito la “battuta” di Circe che parte da un apparente incidente di percorso (una formula sbagliata, un’amnesia) per descrivere poi le movenze del suo primo incontro con Odisseo. Circe già sapeva che sarebbe venuto da lei *un* Odisseo, perché tale era la sua sorte, ma, per un attimo, pensa addirittura di sbarazzarsene rimettendolo sulla nave. Subito si ridestano in lei l’istinto seduttivo e il gioco della recita che la spingono a guardare quasi dall’esterno la scena che ora le tocca recitare nella parte dell’ingenua e della spaventata maga, disorientata dalla spavalda baldanza dell’eroe che presume di poter vincere l’incantesimo grazie alle informazioni ricevute da Ermes. E neppure Circe può dissimulare un brivido di compiacimento pensando che da Odisseo avrebbe potuto trarre uno stupendo maiale, se non addirittura un lupo.

A questo punto, rispondendo a una domanda di Leucò, la maga introduce il tema del destino: gli uomini lo intendono come un decreto voluto dal fato e perciò davanti ad esso non sanno sorridere (come aggiunge Leucò) o scherzare e neppure “sentirsi recitare”, come capita agli dèi. Per gli uomini, la morte è un fascinoso richiamo che dà serietà e senso alla vita come finitezza e proprio perché reca in sé un limite, la vita è senso dato alle cose, nomi, affetti. La morte è meno temibile perché “cosa saputa”, *nome* che copre ciò che non si sa, esorcizzato (ma non mai vinto) proprio perché assunto come limite. Rimbaud diceva che il coraggio di amare la morte rappresentava l’audacia stessa dell’uomo, la sua autentica grandezza “criminale”.

Cesare Pavese, in un altro luogo dei *Dialoghi*, dice: “non sarebbero uomini se non fossero tristi. La loro vita deve pur morire. Tutta la loro ricchezza è la morte, che li costringe a industriarsi, a ricordare e prevedere” (*Il mistero*).

Forse per questo Odisseo rifiuta, congiuntamente, la riduzione ad animale (che non ha coscienza della morte, e dunque di quel finalismo che per l'uomo segna la necessità di una scelta nello spazio intermedio che separa l'inizio dalla fine) e l'innalzamento a dio (che non può conoscere la morte). In altre parole, per l'uomo, il destino sottolinea anche l'accettazione della vita. Qui è come se Leucò citasse il dialogo successivo che si svolgerà tra Calipso e lo stesso Odisseo: la ninfa, antica dea, come la definisce Pavese, aveva già offerto all'eroe il dono dell'immortalità, vale a dire “accettare l'istante che viene e l'istante che va” e Odisseo, dal canto suo, aveva respinto quel dono, perché accettarlo significava non ammettere più l'*illusione*, la ricerca (di un'isola o di una felicità) che poteva anche essere delusa, ma che rappresentava pure l'essenza vitale dell'umanità. E Calipso, non dimentichiamolo, gli aveva pure rammentato quello che Borges aveva intuito in *Odissea, libro vigesimo terzo*: nulla regge all'andare del tempo, le cose che cerchi saranno come il viso di un vecchio, tu sarai un *altro* (“io è un altro” aveva detto Rimbaud), le tue parole avranno un senso altro.

Leucò tenta poi di essere più avida nelle domande e chiede a Circe: “Dimmi, cara, ti è molto piaciuto con lui?”. Circe risponde dichiarando altro, affermando che gli dèi non sono neppure sfiorati dal desiderio di farsi mortali e perciò sottilmente ammette che quel “desiderio” mai provato potrebbe far scattare qualcosa, ma quando Circe pensa di aver spiegato a Odisseo perché la bestia è più vicina agli dèi che l'uomo (nella bestia non c'è memoria e il sesso è mera copula senza “nome”) si sente rispondere che l'uomo, invece, dà un nome a tutte le cose e a tutti gli esseri, anche ai cani (Odisseo accenna infatti all'omerico Argo, cane che lo attende a Itaca).

Tuttavia, ciò che Odisseo non seppe mai comprendere fu il *sorriso* degli dèi. Non è cosa facile spiegare che cosa sia questo *sorriso*: una congettura accettabile deve mettere in campo Esiodo e il mito

di Pandora. Offeso per il furto del fuoco perpetrato da Prometeo, Zeus medita “agli uomini tristi sciagure” e inventa un male “e di quello tutti nel cuore si compiaceranno, il loro male circondando d’amore”. A questo punto Esiodo scrive: “Così disse e rise il padre di uomini e dèi”. Il dono avvelenato, come si sa, è rappresentato da Pandora “pena per gli uomini che mangiano pane”. Così agli uomini, malgrado gli avvertimenti di Prometeo, piovvero fatiche e mali (la vendetta di Zeus attraverso Pandora) e solo rimase loro la Speranza. Zeus, dunque, *ride* perché non può comprendere, da immortale, la tragicità del destino umano, l’irriducibile volontà di farsi del male (e amarlo) che caratterizza gli uomini. Come aveva già detto un autore caro a Pavese, Karl Kerényi (studioso della storia delle religioni e del mito come modalità di conoscenza, in contatto con Jung e Mann e anche con Walter Otto e le sue ricostruzioni dell’universo religioso greco) la contraddizione dell’umanità risiede nel dilettersi della propria rovina e nell’amare la propria sventura. Ricordiamo che, nella collana viola di Einaudi, promossa proprio da Pavese, gli interessi per Kerényi e per l’ermeneutica del mito risaltano in modo nitido. Pavese era attratto dall’etnologia, dalla filologia arcaica e dalle religioni comparate, con un occhio sempre rivolto a Vico (come testimoniato da una lettera del 22 luglio 1948).

Pandora, la donna dunque, è il dono avvelenato di Zeus: gli immortali ridono o sorridono di questa condizione, gli uomini non possono neppure comprendere una simile reazione, perciò, nel dialogo che ci interessa, Odisseo non può imitare il sorriso di Circe. I nomi che Odisseo dà a Circe altro non sono che il tentativo di “farla mortale”, distinguendo così l’umanità dalla ferinità (se stesso da un lupo o da un maiale) e contemporaneamente illudendosi che dividere il letto con una dea sia qualcosa di simile all’amore per una donna.

Circe, a sua volta, muovendosi all’interno di un simile delicato tema, confessa che le bestie e gli dèi si limitano alla copula senza alcun sentimento, la “coprono” e poi fuggono a rintanarsi, solo l’uomo (per Circe il solo Odisseo) la costringe ad “abbassare gli occhi”, ad accettare, cioè, l’amore come sentimento e il rapporto sessuale, appunto, come un *rapporto*. Pirandello, quando scriverà i *Sei perso-*

naggi in cerca d'autore, facendo parlare la Figliastra, dirà qualcosa di simile a proposito degli occhi: dapprima la donna è aizzosa ed invitante, chiede all'uomo di stringerla tra le braccia, poi chiude gli occhi e suggerisce all'amante: accecati, io son cieca. Così Circe, maga spavalda e dea immortale, abbassa gli occhi, denunciando tutto il suo "imbarazzo" di fronte al mortale. L'uomo sta tutto, come dirà Circe in conclusione, nel "ricordo che porta" e nel "ricordo che lascia": ecco perché quando Odisseo ride parlando della sua infanzia e del destino, il suo riso è intriso di memoria, di ricordi, di nomi. Un'onda, dunque, di umanità che rischia di travolgere il distacco ferino della maga che si fece, per l'uomo Odisseo, *Penelope*, accettando il gioco ambiguo del doppio, delle sovrapposizioni e delle sofferenze patite e inflitte. Odisseo capiva tutto, dunque, ma non poteva comprendere "il sorriso di noi dèi" come afferma Circe. Il mortale trascina la dea nel travolgente e sorprendente gioco del tempo e degli oblii e le mostra che non è l'immortalità a vincere il tempo, ma il ricordo. Per un attimo, la maga si sorprende a dire "parole", poi sopraggiungono l'indefettibilità e la condizione divina, quell'"essere indurito" di cui parla Pavese in una notazione diaristica del 27 gennaio 1946: gli dèi sono ora davvero in imbarazzo. Credevano di poter giocare con gli uomini e col loro destino mortale, ma scoprono ora che la loro realtà divina funziona pienamente solo quando si coniuga con l'autoreferenzialità del mondo olimpico, appunto "realtà piena", come dice Pavese, "soltanto sul piano di quel mondo".

E allora quegli "incontri" perduti (di cui si parla nel conclusivo dialogo *Gli dèi*) altro non sono che la sanzione del fatto che il selvaggio e il divino, come dice Endimione, cancellano l'uomo e che gli uomini non sanno vivere da soli (*La Nube*) a differenza degli immortali, giacché nei mortali dare nomi alle cose evoca un potere assai vicino a quello della creazione, ma da quello differente perché tutto giocato sull'imprevisto e sull'azzardo della comunicazione (*devono* raccontarlo agli altri uomini).

Non c'è dubbio, tuttavia, che qui Pavese rimanga prigioniero della razionalità classica (quella che, appunto, dava nomi alle cose e raccontava il mondo delle parole e della scoperta), quella razionalità

inconsapevole della sua stessa crisi e del silenzio che la attanaglia e può spingerla fino agli abissi del nulla (come capiterà a Weininger, l'autore di *Sesso e carattere*, morto suicida nel 1903 per un attacco di lucidità spirituale, come dirà Karl Kraus). Del resto, evocando Odisseo-Ulisse, è impossibile non riferirsi, intertestualmente, rischiando l'angoscia dell'influenza (Bloom), a Kafka e al suo racconto *Il silenzio delle sirene*. Dice Kafka che le sirene possiedono un'arma più forte del loro canto ed è il loro silenzio. Eppure, un marinaio geniale, ma pur sempre un uomo mortale, Odisseo-Ulisse, evita il loro letale silenzio con mezzi insufficienti e puerili, facendosi legare all'albero della nave o riempiendo di cera le orecchie dei compagni. Si è salvato, Odisseo-Ulisse, con la semplice esibizione della sua natura mortale, esattamente come Odisseo mette in imbarazzo Circe e gli dèi con l'ingenua sua propensione per il "racconto" delle parole. Se vincere il silenzio delle sirene voleva dire, per Kafka, esprimere, senza poterlo praticare, il desiderio di un nuovo rapporto rappresentativo con il mondo e con la realtà, al di là delle macerie dei nomi, verso la prospettiva di un sapere della crisi, per Pavese, incapace di superare il fascino dei nomi (e dunque di elaborare il lutto della razionalità classica e di intendere fino in fondo il carattere sconvolgente della cultura decadente dei primi decenni del Novecento), la prospettiva creativa e memoriale di marca esiodea rappresentava ancora una rivitalizzazione utile a superare (era questa la sua storia di una lunga illusione, come dirà aprendo *La casa in collina*) la cupa violenza della guerra in nome dei "valori" di una cultura che a quella tragedia aveva collaborato, senza comprenderla, e perciò incapace di progettarne un autentico superamento, quella rivoluzione che, in quegli stessi anni auspicherà Elio Vittorini sulle pagine del «Politecnico».

Antonio Prete

ORESTE MACRÌ E *IL CIMITERO MARINO* DI PAUL VALÉRY

Ci sono dei libri ai quali ci affezioniamo non solo per i pensieri e le interiori risposdenze che essi hanno suscitato in noi nel momento della prima lettura, ma anche per il tempo che evocano: tempo della loro scrittura, tempo della nostra relazione con quella scrittura. Uno di questi libri, per me, ha questo frontespizio: Oreste Macrì, *Il Cimitero marino di Paul Valéry*, Sansoni. Nel frontespizio interno, un sottotitolo che in una sequenza definisce la materia: *Studio critico, Testo, Versione metrica, Commento*. Sul fondo della copertina, sotto un piccolo rettangolo di un'illustrazione cimiteriale e marina, le indicazioni editoriali: 1947, G.C. Sansoni editore, Firenze. La firma della composizione, nell'ultima pagina che conclude una *Notizia bibliografica e giustificazione*, reca in corsivo l'indicazione *Parma, ottobre 1946*, seguita dalla sigla del nome dell'autore, O.M.

Ho l'edizione da quando, moltissimi anni fa, la ritrovai su una bancarella. La sua prima lettura mi coinvolse per via della singolare

tessitura di un saggio che non solo introduceva ma in certo modo accerchiava e costellava di erudite note il testo originale, e di quel testo, delle sue ventiquattro sestine, offriva un'ardimentosa ed elegante traduzione metrica. Ma si trattava anche di una traduzione che mostrava l'orizzonte nel quale essa si collocava, cioè la poetica dell'autore, la storia interpretativa del testo, insieme con la sua vicenda compositiva: traduzione ed esegesi congiunte, dunque. Tutto questo accompagnato dalla traduzione di alcune prose, in cui era indicato il terreno sul quale prendeva forma e colore e profumo il mirabile fiore del *Cimitero marino* – cioè le meditazioni affidate da Valéry a scritti come *Ispirazioni mediterranee* – ed era indicato il punto di osservazione che il poeta stesso aveva avuto sul proprio carne una volta compiuto, ovvero uno scritto, *Intorno al Cimitero marino*, che risale al 1933 (Valéry aveva accompagnato, con questo *avant-propos*, l'edizione presso Gallimard, nel 1933, di un "essai" di Gustave Cohen sul *Cimetière*, esito di un corso tenuto dal critico nel 1927-'28 alla Sorbona, cioè appena otto anni dopo la composizione del testo poetico).

Ci sono tornato, in particolare sulla parte del libro di Macrì che espone la versione metrica, quando, dopo la metà degli anni Novanta, a mia volta, mi sono trovato ad affrontare la traduzione del *Cimetière marin*. Traduzione avviata già prima e poi abbandonata, forse per le difficoltà che un testo poetico così diamantino e serrato e insomma intoccabile pone in ogni verso. Era stato un passaggio da Sète, con soste sul porto e visita al cimitero che dalla collina guarda il mare, a riportarmi verso il proposito di riprendere quella sfida. Un soggiorno d'insegnamento a Montpellier, appunto presso l'Università dedicata a Paul Valéry, con alcuni ritorni pomeridiani sul porto di Sète – descritto dal poeta come luogo essenziale per la sua vocazione all'arte – mi aveva persuaso del tutto circa la ripresa del lavoro. Circostanze visive, di geografia per dir così soggettiva, mi avevano dato qualcosa che in qualche modo mi sospingeva verso quell'affrontamento.

Come accade a chi si trova a portare nella propria lingua un classico, nella sua officina alcune delle traduzioni precedenti riappaiono talvolta come soglia da cui differenziarsi, o come linea dalla quale giungono certi suggerimenti sui pericoli da evitare, oppure come modello con cui, in un nuovo tempo, provare a gareggiare. Insomma un testo classico è davanti a te con la sua storia nel tempo, e questa storia è fatta anche di traduzioni. Tra queste, alcune diventano delle presenze con cui occorre fare i conti. Quella di Macrì lo era. Quanto alle altre traduzioni, Macrì nella notizia bibliografica citava quelle in tedesco di Ernst Robert Curtius del '24, di Rainer Maria Rilke del '25, quella spagnola di Jorge Guillèn del '29 e, dopo alcune prime traduzioni italiane, le più recenti, uscite appunto nel 1946, come quelle di Mario Praz, Renato Poggioli, Vittorio Pagano (citata, quest'ultima, nella prima pubblicazione su "Liberale Voce" del 15-30 maggio 1946: sarebbe poi uscita su "L'Albero" nel numero di gennaio-dicembre 1956). Tra l'ultima revisione data da Macrì alla propria traduzione e la versione del suo amico e conterraneo Vittorio Pagano c'è una sintonia temporale. Sarebbero da indagare in proposito convergenze e distanze.

Macrì ricorda nella *Notizia* che la prima redazione della versione risaliva al 1939. Egli aveva fatto circolare questa redazione, non stampata, presso gli amici, presentandola anche all'editore Vallecchi, ma per varie circostanze era rimasta inedita, e sottoposta, come accade, a interventi successivi. La perplessità circa la pubblicazione nasceva dal fatto di avvertire "di avere indovinato il ritmo, la corrente strofica, l'èmpito generale del carne", ma di trovare ancora non trasparente, non definita, la sostanza discorsiva, "la sua struttura logico e psicologico-poetica". Sentiva inoltre che nel tradurre bisognava "non indulgere con assonanze, troncamenti, elisioni", e cercare invece di dare all'endecasillabo una "sonorità profonda e discreta", concatenandolo armonicamente con gli altri versi, e questo "castigando la melodia".

All'origine c'è dunque la ricerca formale del traduttore, il suo sostare incerto sulla soglia della propria lingua, delle sue possibilità

sonore, cercando le soluzioni in direzione musicale. In questo interrogarsi il traduttore richiama gli esempi della tradizione italiana dell'endecasillabo, e questo per non ricalcare il movimento del verso francese, le sue cadenze, che privilegiano la cesura *a minore*. Una preoccupazione che a suo modo segue il cammino compositivo del testo originale. Valéry infatti racconta che l'avvio del *poème* fu una sorta di ossessione musicale da cui fu abitato per un certo periodo: un motivo, "una figura ritmica vuota", o qualche volta "riempita di sillabe vane", precedette insomma la parola, anteriore alla costruzione del verso. Questa figura musicale corrispondeva come misura al *décasyllabe* francese, ma era come se cercasse una sua estensione, passando dal dieci al dodici (agiva l'ombra, qui, dell'alessandrino, verso classico del teatro francese, diffuso anche nella poesia: "notre examètre", lo aveva definito Mallarmé in *Crise de vers*). A un certo punto questa misura di dodici dell'alessandrino, nel corso della prima fase di scrittura del *poème*, dividendosi, prese la forma della sestina, e raddoppiandosi prese l'estensione delle ventiquattro sestine. Una composizione, dunque, che muovendo da quel "dono" – come Valéry stesso definiva l'inizio di una poesia – giungeva, con il "lavoro" compositivo, a dare forma linguistica, pensiero poetico, alla sonorità, alla misteriosa pulsione musicale.

Macrì, stando al suo racconto della traduzione, fa lo stesso cammino: dalla ricerca metrico-sonora alla composizione linguistica complessiva. Del resto era stato proprio Valéry a raccontare, introducendo la propria traduzione della *Bucolica* virgiliana, come il traduttore sia giocato da una sorta di finzione, quella di entrare nel *tempo stesso* della composizione originale (nel caso raccontato da Valéry c'è di più: il traduttore a un certo punto si sorprende, lui anziano poeta e bene esercitato, a suggerire mentalmente al giovane poeta romano di una lontanissima epoca, in quel caso nientemeno a Virgilio, alcune possibili soluzioni, alternative a quelle che lui aveva scelto, per poi svegliarsi da questa pulsione assurdamente correttiva).

Quanto poi al movimento metrico del verso di Valéry, che pur restando decasillabo acquista la potenza del dodecasillabo, Macrì ne esplicita i passaggi e le ragioni, da metricista fine com'era, concluden-

do, dopo una serrata dimostrazione: “Ordunque, la predominanza del quinario nel primo membro ci rivela nel ‘decasillabo’ valerista una *potenza di dodici*, cioè una fortissima clausola e una divisione netta in due membri, sì che il “Décasyllabe” perviene alla misura e alla lunghezza dell’*alessandrino*”.

Quanto alla disposizione critica dinanzi al testo, essa, per Macrì, è una necessità implicita nell’atto del tradurre. Del resto, portare un testo poetico nella propria lingua, è un movimento che richiede un azzardo: è gesto che espropria il poeta di quello che egli ha di più proprio, cioè della sua lingua, e tuttavia è da questo primo azzardo che il traduttore deve muovere per ricomporre nella propria lingua il timbro, lo stile, l’identità, il pensiero poetico del poeta tradotto. In questa difficile opera di *riedificazione* la conoscenza del testo, delle sue pieghe più nascoste, delle sue radici, delle sue tessiture discorsive e metaforiche, del suo *Dichten* (diciamolo con il termine tedesco proprio dei Romantici), è il vero laboratorio del traduttore. Senza questo la traduzione della poesia rischia di piegarsi verso un intendimento solo formale o solo discorsivo, mentre è proprio il nesso tra i due elementi che va tenuto presente, in ogni momento. Ebbene, per il giovane Macrì questa conoscenza congiunta della forma e della poetica, del suono e del pensiero è fondamentale. Ecco un passaggio della *Notizia*: “addivenivo allora al concetto della versione come lettura critica unica e immanente, restando abolito nella forma imitata il *premondo*, cui erano conversi il saggio e il commento”. La versione come lettura critica: un’idea di traduzione che da una parte vuole salvare la classica idea della *traduzione poetica come imitazione* (e tale la intese Leopardi), dall’altra vuole poggiare questa imitazione sulla conoscenza di quel *premondo* – diciamo pure, di quella poetica – che di per sé nel testo tradotto, “imitato” nella nuova lingua, resta nascosta, se non abolita. Come può tale presenza essere richiamata se il verso è già forma, immagine, ritmo? Macrì, continuando la sua annotazione sulla traduzione eseguita, dice: “Si trattava di imitare più che il senso, l’intelligenza del testo”.

Certo, imitare l'intelligenza del testo, muovere da quell'intelligenza del testo verso il nuovo testo poetico che è la traduzione nella propria lingua. Di fatto queste domande suppongono la domanda di fondo di ogni traduttore di poesia, riflesso della domanda di ogni poeta: qual è il nesso tra *fonesi e sema*, tra suono e senso, tra musica e pensiero? Era la domanda che Dante nel *Convivio* compendia nell'espressione "legame musaico", legame inscindibile al punto da rendere vano ogni passaggio in un'altra lingua. Infatti Macrì, nella brevissima nota, dichiara che le annotazioni da lui condotte – peraltro molto fitte e puntuali – al *Cimitero marino*, nascevano dal fatto di voler comprendere "certi nessi fonici e semantici", e questo dietro una sollecitazione che derivava dalla poetica di Eliot, del suo "pensiero sensibile". In pochissime considerazioni, come quelle di Macrì sulla propria traduzione, si possono cogliere, annodate, alcune delle grandi questioni che poi ci saremmo posti a lungo, come traduttori di poesia.

Nelle pause del tradurre, lo studio del poema, dei suoi movimenti, della sua poetica. Uno studio, e un ascolto. L'ascolto di una sinfonia dove tutte le relazioni funzionano. Con questa disposizione Macrì dichiara di aver compiuto il commento. Quanto alle presenze degli altri traduttori del *Cimitero*, Macrì dà rilievo a tre nomi: Alain, Rilke, Guillén. Un filosofo e due poeti (di Guillén Macrì stesso avrebbe poi curato l'opera in traduzione italiana).

Nel libro di Macrì il testo poetico del *Cimitero marino* – originale e traduzione – diventa come il cuore di un corpo che ha i suoi sensi, le sue membra, il suo sguardo: elementi, questi, dai quali si può riandare all'ascolto del battito cardiaco che è la pulsazione del verso. Del resto, Macrì dichiara a un certo punto di aver voluto, attraverso lo studio e la traduzione del *Cimitero marino*, studiare tutta l'opera di Valéry, un'opera compiuta da poco (da qui il titolo della *Prefazione, In morte di Valéry*). Questo per Macrì il compito del commento al *Cimetière*: "il commento servirà a dimostrare la chiarezza fondamentale del poema, la stessa singolare e spericolata

chiarezza del carne foscoliano”. Quanto all’interpretazione più generale del poeta, della sua ricerca, nell’*Introduzione* Macrì da una parte evoca le presenze poetiche che hanno contato per Valéry, presenze che rappresentano una linea di “resistenza al romanticismo” – linea che giunge a Mallarmé, passando da Baudelaire –, dall’altra assegna alla poesia di Victor Hugo un ruolo prossimo a quello di Goethe. C’è questo ruolo sullo sfondo del verso che apre l’ultima sestina: “Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!”. Per il critico, infine, nella poesia di Valéry, sull’ “animula timida pascaliana” prevale un “occhio lucreziano”. La forza del visibile e lo sguardo sull’infinito disperdono, come accade anche in Hugo, “ogni residuo antropomorfo, animistico, metafisico”. Unificare il mondo fisico col mondo psichico, questo era il compito di Valéry. Di un poeta che era un “mystique sans Dieu”, e un umanista senza Dio, mentre cercava, allo stesso tempo, un’armonia in grado di tenere a bada il nulla. Per queste ragioni possiamo dire che la *Jeune Parque* sia il vero compimento della ricerca poetica di Valéry (e qui è la mia lettura del poeta francese a entrare in dialogo con Macrì): la coscienza di sé nel fluttuare del visibile, il tempo-spazio dell’interiorità nel fuggitivo mostrarsi delle apparenze.

La traduzione del testo poetico. Rileggendola, oggi, la traduzione di Macrì sembra tesa tra due pulsioni formali diverse: da una parte quella di tenere la cadenza del primo movimento del verso attraverso degli ictus il più possibile consoni alla tradizione sonora dell’endecasillabo italiano, dall’altra quella di battere la rima secondo modi severi e tradizionali che nulla concedono a ripiegamenti come assonanze o consonanze o rime imperfette o rime alla siciliana. E questo, mentre si tratta di accogliere nel lessico italiano la libertà e chiarezza inventiva dell’originale, senza disperderne la dimensione concettuale. Il risultato è di una prossimità al testo originale non screziata, davvero integra e felice, prossimità che naturalmente trattiene il traduttore al di qua di una propria, timbrica, rispondenza inventiva. Il che è proprio di chi intende il compito del traduttore di

poesia come ricerca di un'imitazione che si ponga in equilibrio, cioè nel punto mediale, tra la stretta adesione al testo e il campo della reinvenzione linguistica. Questo equilibrio garantisce di adempiere con eleganza e misura alla funzione di mediazione verso il lettore che il traduttore ha tra i suoi compiti. Tra i tanti esempi possibili, ecco una sestina, la V:

*Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.*

Come il frutto si fonde nell'ebbrezza,
come l'assenza sua muta in dolcezza,
s'entro una bocca la sua forma muore,
il mio fumo futuro io qui anelo,
e all'anima dissolta canta il cielo
come i lidi si mutano in rumore.

Le pagine del commento seguono, sestina per sestina, il movimento creativo di Valéry, evocando analogie e prossimità con altri versi di altre opere, con passaggi dei classici francesi e italiani, sul fondo di una costante attenzione alle implicazioni filosofiche, in particolare al nesso fisica-metafisica, e alla relazione tra il visibile e l'essere. E tra *physis* e *ethos*. E questo, avendo presenti le cure di Valéry sia verso la "forme pensive" sia verso la "machine de langage". Davvero, i margini ai versi e alle singole sestine via via segnati dal traduttore fattosi commentatore costituiscono le linee di uno studio accurato sull'intera ricerca poetico-filosofica di Valéry. Da questo punto di vista l'esperienza di traduzione poetica del giovane Macrì, già in una sua prima definizione nel '39, poi ripresa e compiuta, diventa espressione dei modi di appropriazione per così integrale

che dell'esperienza di un poeta si andava facendo nella cultura di quegli anni, in particolare nell'area dei fiorentini, tra Luzi, Landolfi, Traverso, Bigongiari ed altri. In effetti le giovanili attenzioni di Luzi a Mallarmé, di Landolfi a Lermontov, di Bo ai poeti e narratori spagnoli, e la forte presenza, tra tutti, di Rilke, delle sue traduzioni, definivano una temperie culturale. Il rapporto dell'ispanista Macrì con il poeta del *Cimitero marino* non è da leggere come un'escursione accidentale ma come una relazione forte che appartiene a una generazione e in particolare ha decise risonanze nell'ambiente fiorentino. Se dopo *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (Vallecchi 1941) si fanno per Macrì frequenti le traduzioni da poeti spagnoli (Machado, Lorca, Salinas, Cernuda, Guillén, Jimenez ed altri) non si attenua l'attenzione alla poesia francese. Del resto, soltanto con lo sguardo rivolto alle forme diverse dell'esperienza poetica, così come si rappresentano in altre lingue e culture, è possibile cogliere in un singolo poeta di una singola lingua la ricchezza e la differenza di rifrazioni formali e di soluzioni espressive.

Mentre scrivo rivedo la figura di Oreste Macrì, minuta e arguta, risento la sua voce negli incontri fiorentini al Vieuxseux, ripenso ad altri incontri, purtroppo radi e casuali, quando lui, vedendomi, mi si rivolgeva con affettuosa ironia nel dialetto di Maglie e io replicavo nel dialetto di Copertino. Non ho avuto occasione di dirgli, negli ultimi incontri fugaci, della mia traduzione del *Cimitero marino*, allora in corso o in via di completamento. Generazioni diverse si sfiorano, incontrano a tratti, qualche volta si interrogano reciprocamente, ma il vero dialogo è quello che accade nella lontananza, di tempo e di occasione, un dialogo che è la scrittura, e il ricordo, a tenere vivo. In questo dialogo asincronico e silenzioso con Macrì altre figure a lui legate sento talvolta che partecipano, dalla loro lontananza. Una di queste è Vittorio Bodini, che non ho conosciuto se non nella sua poesia e nelle sue mirabili traduzioni, e poi quelli della sua cerchia fiorentina che invece mi è accaduto di frequentare, tra questi soprattutto Mario Luzi.

Riapro il *Cimitero marino* nella traduzione di Macrì. Le ventiquattro sestine scorrono in una lingua che accoglie le tonalità solenni e meditative del poeta portandole in un endecasillabo italiano che ha talvolta cadenze teatrali – è poi questa l'allusione all'alessandrino, verso classico del teatro non solo raciniano – e amplificazioni d'eloquenza che subito si spengono nella quiete dello sguardo sul quel che conta, cioè il confronto e le risposdenze tra la morte e la vita. Così la lingua del traduttore ritrova, in perfetta consonanza di dizione con l'originale, la misura giusta tra lo sguardo sul mare, sul suo delirio metamorfico, e la risposta al richiamo della vita, annunciato dal vento che si leva. Un approdo dal poeta e dal traduttore affidato alle due ultime sestine:

Sì! Grande acqua di deliri ornata,
pelle felina e clamide forata
di mille e mille idoli solari,
ebbra di carne azzurra, Idra disciolta,
che a mordersi la coda si rivolta
in un tumulto col silenzio pari,

s'alza il vento! Si tenti ora la vita!
Apre e chiude il mio libro aria infinita,
l'onda da rupi in polvere si leva!
Involatevi, pagine abbagliate!
Onde, rompete in acque rallegrate
questo tetto pecchiato dalla vela!

Franco Contorbia

BENEDETTO CROCE, LA FORMA INTERVISTA
E UN MANCATO INCONTRO CON INDRO MONTANELLI

Colpisce, nella galassia degli studî sull'opera, più che sulla vita, di Benedetto Croce, la iterata, cronica emarginazione di una zona di quel *corpus* che pure a me sembra molto importante: il non sterminato, ma nemmeno esiguo, insieme di pagine di ancipite autorialità riconducibili al genere, o sottogenere, giornalistico supremamente anfibio cui appartiene la forma intervista: genere, si sa, pochissimo amato da Croce, pregiudizialmente diffidente, e non del tutto a torto, nei confronti di una tecnica di comunicazione non sempre agevolmente dominabile dall'intervistato. Attesa la strenua determinazione con la quale per quasi settant'anni Croce ha governato l'ordinamento dei propri scritti, esercitando sul piano editoriale una giurisdizione letteralmente regale, non sorprenderà che nel passaggio dal quotidiano, o dal periodico, al libro le interviste, non importa se e quanto 'volontarie' o preterintenzionali, siano state oggetto, dapprima da parte di Croce, poi dei suoi maggiori bibliografi, Fausto

Nicolini (*L'«editio ne varietur» delle opere di Benedetto Croce. Saggio bibliografico con taluni riassunti o passi testuali e ventinove fuori testo*, Napoli, Banco di Napoli, 1960) e Silvano Borsari (*L'opera di Benedetto Croce. Bibliografia*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1964), di una selezione a dir poco severa. A circoscrivere l'indagine al quinquennio 1945-1950 (grazie al decisivo soccorso di Felicità Audisio, e di Elena Amisano, Andrea Aveto, Marcello Ciocchetti, Teresa Leo, Manuela Manfredini, Margherita Marvulli, Andrea Moroni, Giorgia Passo, Annalisa Pecchioli, Marcello Sabbatino, Paolo Senna, Lina Tavernelli, Francesca Tramma, che ringrazio di cuore), ad almeno sette delle interviste 'escluse' si addice una *approche* non superficiale, che non tenterò. Le elenco di séguito.

1. Nel corso del 1945 Tommaso Martella (Marco Papirio), che nel secondo dopoguerra sarà, sul «Corriere della Sera» e sul «Corriere d'informazione», uno tra i più noti cronisti parlamentari (si pensi ad almeno due suoi libri: *Marco Papirio a Palazzo Madama*, Roma, Edizioni Gielle, 1957; *Senatori in graticola. Storie allegre, ma non sempre, dei padri coscritti repubblicani*, con lettera di Cesare Merzagora all'autore, Roma, Le edizioni del Borghese, 1963), racconta una visita *In casa di Benedetto Croce* su «La Tribuna del Popolo» del 24 maggio 1945.
2. Bruno Romani, colto giornalista di ascendenza bottaiana approdato dopo la caduta del fascismo all'area del Partito Liberale e del suo quotidiano, «Risorgimento Liberale», diretto da Mario Pannunzio, e prossimo redattore capo della «Fiera letteraria», che rinasce dalle sue ceneri l'11 aprile 1946, pubblica su «L'Europeo» di Arrigo Benedetti (I, 7, 16 dicembre 1945, p. 3) *Croce scritto col lapis* (sommario: *Lo vanno a trovare uomini politici per discutere problemi di governo, studenti che vogliono un'indicazione bibliografica, giornalisti che gli domandano con quale marca di sapone si fa la barba, mogli di epurati*).
3. *A cordiale colloquio con Benedetto Croce* si intitola, nella *Cronaca cittadina* della «Nuova Stampa» di domenica 27 ottobre 1946, l'articolo di pi. mar. (Piero Martinotti), redatto in occasione di

un breve *tour* torinese che vede Croce impegnato il 26 ottobre nella sede del Partito Liberale, il 27 al Corso a una manifestazione del partito officiata da Giovanni Cassandro, il 28 al Teatro Carignano, dove legge uno dei saggi più famosi della sua ultima stagione, *La fine della civiltà*, elaborato a luglio per poi pubblicarlo sul n. 6, novembre 1946, dei «Quaderni della Critica» (pp. 1-7; poi in *Filosofia e storiografia*, Bari, Laterza, 1949, pp. 303-312); le *Parole premesse alla lettura del mio scritto sulla «Fine della civiltà»*, invece, sono già a pp. 52-54 di *Due anni di politica italiana (1946-1947)* (Bari, Laterza, 1948).

4. Qualche mese dopo, il «Periodico d'Arte» fiorentino «Il Perseo» (I, 9, 15 marzo 1947, p. 1) ospita, di Giuseppe Troccoli, *Visita a Benedetto Croce*: l'autore (calabrese, scolaro di Michelangelo Schipa, per lunghi anni insegnante a Firenze) evoca un remoto incontro con Croce in occasione di una conferenza su Bernardo Tanucci tenuta a Napoli il 19 aprile 1925 (con il titolo «*Il pensiero politico di Bernardo Tanucci*». Conferenza del sen. Benedetto Croce alla «Società di cultura politica» ne fornisce un ampio regesto il «Roma» del 20 aprile); la definitiva messa a punto dello studio di Croce esce, con il titolo *Sentenze e giudizi di Bernardo Tanucci*, su «La Critica», XXIII, 5 e 6, 20 settembre e 20 novembre 1925, pp. 257-280 e 321-346 (una parziale anticipazione, dal titolo *Un vecchio uomo di stato politico: Bernardo Tanucci*, è sul «Giornale d'Italia» del 16 settembre 1925, poi in *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie seconda, Bari, Laterza, 1927, pp. 15-82), e una ulteriore conversazione, databile al 1938-1939 sulla base di un esplicito riferimento all'allontanamento di Attilio Momigliano dall'Università di Firenze in obbedienza alla legislazione antiebraica.
5. *A colloquio con Benedetto Croce* (sommario: *Soffre per l'ultimo incidente, ma continua a scrivere – Ricordi di Burzio e di Giolitti*) è il titolo di una corrispondenza da Pollone scritta da Paolo Serini per «La nuova Stampa» di martedì 31 agosto 1948, a pochi giorni da un fortunatamente non grave incidente domestico del quale è traccia nei crociani *Taccuini di lavoro*, VI, 1946-1949, Napoli,

Arte Tipografica, 1987 [finito di stampare: settembre 1991], pp. 221-222 (avverto una volta per tutte che i sei volumi dei *Taccuini di lavoro* recano in copertina e a frontespizio la data 1987, ma sono stati distribuiti soltanto nel febbraio 1992; ogni volume ha un diverso finito di stampare, compreso tra il dicembre 1987 del primo e il settembre 1991 del sesto).

6. Un notevole (ancorché, come sempre, smozzicato e in qualche misura preterintenzionale) *vis-à-vis* con Croce vede la luce sul settimanale romano «L'Elefante» (II, 10, 9-16 marzo 1950, p. 7). Ne è autore Domenico Rea (*Una visita a Croce*; occhiello: *Ha compiuto ottantaquattro anni*; sommario: *La vita di don Benedetto è un capolavoro di semplicità: non conta altre avventure oltre quella del pensiero – Quando s'è ammalato s'è presentato a Palazzo Filomarino Padre Lombardi; ma donna Adele Croce non l'ha ricevuto*).
7. Infine, il 30 agosto 1950 è Giovanni Titta Rosa a trasmettere da Sorrento a «La nuova Stampa» un suo *Colloquio con Croce* (sommario: *Il filosofo tra le figliole e il nipotino – Un'antologia dei suoi scritti – Il n. 17 e il timore della jettatura – Arguzie e aneddoti*).

Ricordo, *a latere*, l'inesauribile vena aneddótica dispiegata da uno dei più assidui frequentatori di casa Croce, Alessandro Cutolo, indimenticato protagonista, avanti la storica epifania di Mike Bongiorno, della fase aurorale della televisione italiana con la rubrica settimanale *Una risposta per voi*. Il 25-26 febbraio 1947, per esempio, Cutolo affida alle edizioni del pomeriggio e della notte del «Corriere d'informazione» lo stesso servizio da Napoli con due diversi titoli (*Le 4 figlie di don Benedetto* e *Don Benedetto tra le figlie*), un identico sommario (*Lidia e Alda sono assidue collaboratrici del grande filosofo, oggi ottantunenne*) e due differenti collocazioni in prima pagina, e il 6-7 ottobre ancora al «Corriere d'informazione» l'articolo *Mai si è visto Croce in vesti così eleganti* (né l'uno né l'altro pezzo è a rigore, un'intervista; entrambi sono la descrizione 'rivissuta' di due appuntamenti con Croce, il secondo dei quali condiviso con Erhard Aeschlimann, curatore per Hoepli, nel 1951, insieme

con Paolo D'Ancona, delle *Vite di uomini illustri del secolo XV* di Vespasiano da Bisticci).

Nessuno dei sette articoli elencati è rinvenibile nelle bibliografie di Nicolini e di Borsari. Alla data del 17 novembre 1945, nei *Taccuini di lavoro*, V, 1944-1945, Napoli, Arte Tipografica, 1987 [finito di stampare dicembre 1990], p. 366, si legge: «Visite varie, e tra le altre del conte Gawronski e del Romani, giornalista di Roma» (l'appunto è anche in Benedetto Croce, *Taccuini di guerra 1943-1945*, a cura di Cinzia Cassani, con un saggio di Piero Craveri, Milano, Adelphi, 2004, p. 362; nell'*Indice dei nomi*, a p. 496, Romani figura con il solo cognome). Nei citati *Taccuini di lavoro 1946-1949* (pp. 77-80) Croce dà conto delle giornate trascorse a Torino (26-30 ottobre 1946), ma non della cronaca della «Stampa».

Occorre aggiungere che l'interdizione crociana in materia di interviste non ha patito deroghe neppure in tempi recenti, nonostante la non ordinaria qualità dei risultati conseguiti in tale campo soprattutto da Francesca Castellano, cui si deve la monumentale edizione delle *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)* (Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, 2 volumi), preceduta dai saggi della medesima curatrice *Une heure avec Eugenio Montale: interviste disperse*, in «L'Ellisse», VII, 2012 (numero monografico dal titolo *Interazioni montaliane*, a cura di Silvia Chessa e Massimiliano Tortora), pp. 237-271, e *Montale par lui-même. Interviste, confessioni, autocomentari 1920-1981* (Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016).

In questa luce, appare tanto più eccezionale lo spicco conferito da Croce a uno *specimen*, e quasi un archetipo, giustamente celebre come il colloquio con Renato Serra e Luigi Ambrosini, firmato dal secondo, e non da entrambi, sul «Marzocco» del 4 ottobre 1908, che lo accoglie a p. 3 sotto il titolo *Con Benedetto Croce*. Lasciando impregiudicata, qui e adesso, la ricostruzione degli antefatti della 'sosta' di Croce a Rimini e a Cesena, martedì 8 e mercoledì 9 settembre, al ritorno dal congresso filosofico di Heidelberg, alla quale l'intervista strettamente si collega, mi accontento di osservare che il combinato disposto dei crociani *Taccuini di lavoro* e di una breve

cronaca del settimanale cesenate «il Cittadino» di domenica 13 settembre 1908 consente di fissare con un alto grado di approssimazione la data dell'incontro di Croce con Serra e Ambrosini (e con Giuseppe Gigli e Nazzareno Trovanelli).

L'8 settembre Croce annota: «Ho passato gran parte della giornata a Rimini e ho corretto bozze. Nel pomeriggio sono andato a Cesena, dove ho riveduto molti amici: Gigli, Trovanelli, R. Serra, L. Ambrosini, e altri» (*Taccuini di lavoro*, I, 1906-1916, Napoli, Arte Tipografica, [dicembre] 1987, p. 123); un trafiletto dal titolo *Ospite illustre* è a p. (3) del n. 37 del «Cittadino»: «Martedì sera e Mercoledì mattina fu tra noi Benedetto Croce, reduce dal Congresso filosofico di Heidelberg, che volle gentilmente trattenersi tra noi con gli amici ed i conoscenti che vi aveva lasciati nel suo soggiorno dello scorso anno».

È indispensabile sottolineare che, ad onta della tiepidissima simpatia per le interviste e per i codici che le governano, del referto della «conversazione» Croce serberà, nel corso degli anni, una grata memoria, e non impedirà a Giovanni Castellano di riprendere quel testo, con il titolo *Discorrendo di sé stesso e del mondo letterario*, nella serie prima delle *Pagine sparse* (*Pagine di letteratura e di cultura*, Napoli, Ricciardi, 1919, pp. 198-205), premettendogli la certificazione di una misurata presa di distanze dalle «parole» e dal «tono del discorrere»:

Luigi Ambrosini pubblicò nel *Marzocco* degli 11 ottobre 1908 una conversazione, che, qualche mese innanzi, aveva avuta col Croce in Cesena, in compagnia del Trovanelli, di Renato Serra, e di altri amici.

L'intervista fu stesa dall'Ambrosini e dal Serra, ed è, pel suo pregio letterario, la più notevole che si abbia a proposito del Croce, sebbene né le parole né il tono del discorrere siano punto i suoi, e taluni giudizi, così come sono formulati, non gli appartengano.

Alla lezione delle *Pagine sparse* 1919 si attiene il periodico napoletano «Sulla Corrente», I, 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 90-96 (l'intervista è preceduta, a pp. 89-90, da un 'cappello', a firma La

Direzione, dal titolo *Nova lux*); vivo Croce, *Discorrendo di sé stesso e del mondo letterario* rivede la luce in *Pagine sparse*, Napoli, Ricciardi, 1943, I, pp. 206-213; dopo la sua morte, in *Pagine sparse*, Bari, Laterza, 1960, I, pp. 273-283. In nessuna delle tre sedi successive alla prima viene mai corretto il curioso errore di data in cui Croce è incorso: 11 anziché 4 ottobre 1908.

Del progetto, interessante ma presto *refoulé*, di raccogliere presso Laterza, anche grazie al sostegno di Croce, in un volume dal titolo *Attraverso l'Italia che pensa*, chiaramente inscritto nel solco di *Alla scoperta dei letterati* di Ojetti (Milano, Dumolard, 1895), una serie di dialoghi di Ambrosini con i maggiori intellettuali italiani contemporanei, è traccia in due lettere di Giovanni Laterza a Croce del 4 e del 9 ottobre 1908 (Benedetto Croce-Giovanni Laterza, *Carteggio 1901-1910*, a cura di Antonella Pompilio, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 457-458 e 460), in una di Ambrosini a Serra del 15 ottobre e nella responsiva di Serra (le si veda in Renato Serra, *Mio carissimo. Carteggio con Luigi Ambrosini*, a cura e con uno scritto di Andrea Menetti, Parma, MUP-Monte Università Parma, 2009, pp. 111-112 e 114). Una sola, ma cruciale, citazione dalla lettera di Ambrosini a Serra: «Ti voglio dire che Croce mi scrisse ammirato dell'articolo; e io rispondendogli resi il debito onore alla tua memoria preziosamente fedele. Gli dissi anche che avrebbe fatto cosa molto [la lettera si interrompe in questo punto]» (p. 112). Il libro in questione non verrà mai pubblicato, ma l'intervista del «Marzocco» sarà largamente utilizzata da Prezzolini nella monografia *Benedetto Croce* (con bibliografia, ritratto e autografo, Napoli, Ricciardi, 1909), e specialmente nei capp. I (*Svolgimento spirituale*, pp. 1-32) e III (*Il critico*, pp. 53-65).

In una lettera a Plinio Carli, dai curatori genericamente datata «settembre 1908», Serra scrive: «Se ti capita alle mani la *Stampa*, vedi, nel numero di domani o nel seguente, una conversazione con B. Croce; la firma Ambrosini, ma l'ho raccolta in buona parte, per aver dovuto lui partir di subito, io» (Renato Serra, *Epistolario*, a cura di Luigi Ambrosini, Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, Firenze, Le Monnier, 1934, p. 217); e allo 'spostamento' dell'intervista dalla

«Stampa» al «Marzocco», del quale non è stato verosimilmente informato, è probabile che alluda nella clausola della lettera a Ambrosini del 30 settembre: «E Croce?» (p. 218).

L'anno dopo, recensendo per «La Romagna» (VI, serie III, 5-6, maggio-giugno 1909, pp. 289-292; poi, con il titolo *Il Croce di Prezzolini*, in Renato Serra, *Scritti*, a cura di Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938, II, pp. 265-271; *Notizia sugli scritti di Renato Serra*, di Grilli, a pp. 645-646), dietro il trasparente schermo delle iniziali maiuscole, la monografia di Prezzolini, Serra ribadirà l'attribuzione dell'intervista ad Ambrosini con la consueta *nonchalance*, non esente, forse, da una sorta di controllatissimo autocompiacimento:

A me [...], e ai lettori della «Romagna» può piacere ch'egli abbia tenuto l'occhio, per fermarne le linee, in particolar modo a un'intervista, che fu pubblicata dal nostro collaboratore Luigi Ambrosini, e che riproduceva una conversazione cesenate dello scorso autunno.

Chi vi assisté dice che non dimenticherà per lungo tempo la impressione di quella voce chiara e ferma, come se avesse detto non di sé ma d'un altro, ma vibrante di ardore contenuto, onde gli episodi e i fatti del passato si ordinavano come i momenti vivi di uno sviluppo dialettico e tutto il dramma del pensiero creatore risorgeva nella sua ansia e nella sua ebbrezza: sì che per lunga ora ristretti gli ascoltatori intorno alla voce, che rompeva il silenzio notturno delle strade di Cesena, passeggiando per queste innanzi e indietro, il raggrupparsi e il riordinarsi di quelle ombre che lo splendore del plenilunio disegnava fini e nette sulla polvere candida e sul ciottolato lucente, rendeva a qualcuno assai grata figura di ben altro dialogo e coro... (pp. 290 e 267)

Pur persuaso della legittimità e bontà di un serio lavoro di revisione e reintegrazione della bibliografia di e su Croce, mi limito a offrire in questa sede un piccolo, artigianale contributo intorno a un episodio cronologicamente molto più tardo, relativo a un'in-

tervista che Croce si è rifiutato di concedere, nel 1949, a uno dei protagonisti del giornalismo italiano contemporaneo, che proprio in quell'anno aveva varcato senza particolari tormenti la linea d'ombra dei quarant'anni: Indro Montanelli.

La vicenda è ripercorribile senza eccessiva difficoltà nelle sue puntuali articolazioni in primo luogo alla luce del prezioso volumetto *Benedetto Croce e il «Corriere della Sera» 1946-1952* (a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Fondazione Corriere della Sera, 2010), all'interno del quale è fondamentale il *Carteggio (1943-1952)* intercorso tra Benedetto Croce e il «Corriere della Sera», curato non da Galasso ma da Andrea Moroni (pp. 191-237). Due lettere, la prima di Croce al direttore, Guglielmo Emanuel, datata 2 novembre 1949, la seconda, del giorno successivo, di Emanuel a Croce, detengono uno speciale rilievo:

Ieri sera è venuto il Montanelli, con l'intenzione di avere con me un'intervista. Io non mi lasciai nemmeno vedere e le mie figliole fecero le mie scuse. Ma come io ho la paura degli *intervistatori*, e della loro prontezza a scrivere le cose non viste e le parole non udite, la informo direttamente della cosa. Io sono costretto a ricordarmi, anche troppo spesso, ai lettori italia[ni], ma mi ripugna occuparli con la mia persona (p. 226);

Mi ha divertito la sconfitta che ha inflitto al povero Montanelli che ci aveva fatto un viaggio apposta per l'incontro con lei. Sono sicuro che «nel suo caso» egli si sarebbe ben guardato dall'attribuirle parole non dette o riferire cose non viste. Capisco tuttavia la sua cautela dopo aver letto gli altri incontri del nostro redattore (p. 227).

La sequenza degli *Incontri* montanelliani ha inizio sul «Nuovo Corriere della Sera» l'8 maggio 1949 con il profilo di *Einaudi*, che occupa la prima posizione in *Pantheon minore (Incontri)* (Milano, Longanesi, [settembre] 1950, pp. 9-15), e non entra nell'«edizione» dell'opera designata, sul cofanetto che la contiene, come «completa

e definitiva» (*Gli incontri*, Milano, Rizzoli, 1961). Immediatamente anteriore al 1° novembre 1949 è il davvero imbarazzante profilo del capomafia Calogero Vizzini (*Don Calò*, in «Il nuovo Corriere della Sera», 30 ottobre 1949, poi a pp. 279-285 di *Pantheon minore*, ma non in *Gli incontri* 1961). Di Montanelli Croce non fa parola nei citati *Taccuini di lavoro 1946-1949*. Del suo mancato interlocutore è degna di attenzione una testimonianza emersa a più di cinquant'anni di distanza, quando Montanelli era morto da due, sul «Corriere della Sera» del 22 luglio 2003 (sull'argomento ritorna quattro giorni dopo, nella sua rubrica *Fisimario napoletano*, Ruggero Guarini, *Perché Benedetto Croce rifiutò quell'intervista a Montanelli*, in «Corriere del Mezzogiorno», 26 luglio 2003; poi, con il titolo *Perché Croce non ricevè Montanelli*, in *Fisimario napoletano*, prefazioni di Raffaele La Capria e Francesco Durante, Milano, Spirali, 2007, pp. 95-97): sotto il titolo complessivo *L'eredità di Indro? Una lezione di stile* (occhiello: *Ricordo del grande giornalista a due anni dalla scomparsa*; sommario: *Il diario d'Africa fu paragonato alle pagine di Kipling – I reportage in Spagna lo resero un «vigilato speciale»*) sono disposti un articolo di Gaetano Afeltra; un piccolo box dal titolo *L'omaggio degli amici* (occhiello: *A Fucecchio*); una lettera da Napoli del 5 novembre 1949, conservata a Fucecchio presso la Fondazione Montanelli-Bassi, collocata sotto il titolo *Montanelli: «Don Benedetto non mi volle incontrare»* (occhiello: *La lettera inedita*); uno stralcio (*I consigli ai giovani colleghi: possiamo permetterci un unico arbitrio*; occhiello: *Lui e il mestiere*) del volume *Come si scrive il «Corriere della Sera». Dentro il quotidiano tra storia e attualità*, a cura di Francesco Cevasco e Demetrio De Stefano, Milano, BUR-Fondazione Corriere della Sera, 2003 (sotto il titolo *A futura memoria. Le mie tre regole*, a pp. 9-10 sta la versione ridotta della risposta a una lettrice di Milano, Elena Maccone, pubblicata, con il titolo *Il mestiere di scrivere? Ecco tre regole d'oro* nella rubrica *La stanza di Montanelli* del «Corriere della Sera», 30 aprile 1997, e in *Le stanze. Dialoghi con gli italiani*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 169-171); un altro box, dal titolo *L'archivio, i restauri e un premio dedicato a Colette* (occhiello: *La Fondazione*).

Indirizzata «a un destinatario non specificato (forse Ida Borletti)», la lettera di Montanelli non è ignota a Sandro Gerbi e a Raffaele Liucci, che la segnalano a p. 262 nota 33 del primo dei due tomi che ripercorrono la biografia di Indro Montanelli: *Lo stregone. La prima vita di Indro Montanelli*, Torino, Einaudi, 2006; il secondo è *Montanelli l'anarchico borghese. La seconda vita 1958-2001*, Torino, Einaudi, 2009); nella nuova edizione in un solo volume (Milano, Hoepli, 2014), che prende il titolo *Indro Montanelli. Una biografia (1909-2001)*, il cenno è a pp. 218 e 229 nota 33: giusta la divisione dei compiti illustrata nell'*Avvertenza* a *Lo stregone* (p. VII), la congettura si deve a Liucci. Si veda anche Renata Brogini, *Passaggio in Svizzera. L'anno nascosto di Indro Montanelli*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 142 e 197 nota 106.

La lettera (o minuta di lettera?), rinvenuta alla Fondazione Montanelli-Bassi di Fucecchio, merita di essere riprodotta per intero:

Napoli, 5 novembre '49

Appena giunto a Napoli, feci una telefonata a Croce. Mi rispose la moglie, e io la pregai di chiedere al senatore se potevo vederlo. Essa lo consultò e poi mi rispose a suo nome che mi aspettava per la sera alle nove e mezzo.

Alle nove e mezzo andai. Mi ricevettero, molto imbarazzate, le due figliole – Alda e Lidia, credo – per dirmi che Don Benedetto non si sentiva molto bene... aveva un gran mal di testa... Le interruppi subito: «No, dissi, Don Benedetto sta benissimo. Solo, non vuol vedermi perché ha immaginato che venivo per scrivere un "Incontro" con lui, il che gli dispiace». Le due signore confermarono. «Bene – feci subito io –, non ne siano imbarazzate perché devo loro confessare che ciò mi toglie un gran peso dal cuore. L'"Incontro" mi era imposto dal mio direttore, ma io non lo facevo volentieri perché ci sono tre persone, in Italia, che non desidero "incontrare": il Papa, perché sarei costretto a dirne troppo bene; Togliatti, perché sarei costretto a dirne troppo male; e Benedetto Croce». Le mie interlocutrici rimasero un po' disorientate a questa mia dichiara-

zione, dopodiché una disse: «Allora, dato che si astiene dall'inter-
vistarlo, se vuole vedere papà...». «No – risposi precipitosamente
–, io ero venuto qui soltanto per questo. E visto che, con mia
grande gioia, non si può farlo, tolgo il disturbo. Solo, le prego di
dire al senatore, quando scrive a Emanuel, di precisare che è stato
lui che non ha voluto, non io». E me ne andai.

Ero appena rientrato all'albergo che Croce in persona mi chiamò
al telefono per assicurarmi che il suo rifiuto non era dovuto a
nessuna prevenzione sua nei miei riguardi, ma a una generica idio-
sincrasia per le interviste, e che certamente avrebbe specificato
tutto questo al direttore del «Corriere». Del che lo ringraziai.

Stanotte Afeltra mi ha chiamato da Milano per dirmi che era ar-
rivata una lettera di Croce in cui questi dichiarava «in un tono
piuttosto acido» che non aveva voluto ricevermi per completa e
assoluta disistima verso la mia persona. Quando poi ho racconta-
to tutto questo a Lorenzo Giusso, questi mi ha detto: «Ma come!?
Non hai sospettato, mentre parlavi in quel tono alle sue figlie,
che Croce era dietro l'uscio ad ascoltare? Lo fa sempre, con tutti...».
Pensa se potessi raccontare tutto questo sul «Corriere»: che «In-
contro»!... che «Incontro»!

Indro

Soltanto dall'aprile 2016 è possibile disporre della eccezionale
testimonianza di una donna, la scrittrice Lea Quaretti, che la sera
di quel 1° novembre era stata accolta da Croce, insieme con Neri
Pozza, nel cuore del suo studio. Si vedano, sotto il titolo *Visita a
Croce*, le mirabili pp. 53-55 di *Il giorno con la buona stella. Diario
1945-1976. Congedo* di Neri Pozza, a cura di Angelo Colla (Vicenza,
Pozza, 2016):

Sedeva davanti alla scrivania del suo studio in penombra, comple-
tamente illuminato dalla lampada vicina a lui.

Si alza per salutarci: è piccolo di statura, grasso, la faccia con la
pelle rossa che si squama, qua e là, fino al sangue. Il mio sguardo
è attirato prima dai suoi occhi di un azzurro chiaro, ancora vivaci,

pieni di vita e di colore; poi dalle mani. Sono magre, lunghe, con le dita molto sottili e affusolate, straordinariamente sensibili, delicate, quasi femminee. Le tiene inerti posate sullo stomaco che, a forza di star seduto alla scrivania, gli rientra prima della pancia. Siamo lì da poco quando entra una delle sue figlie, Lidia. Un po' affannata, dopo averci salutato, racconta che di là c'è un giornalista, quel famoso Montanelli, che fa a tutti interviste crudeli, e domanda di intervistare Croce.

Lui tranquillo, senza fastidio nel tono della voce, con una forza che si impone, dice alla figlia: «Parla tu con lui. Mandalo via e poi spegni la luce: che ci sia una zona d'ombra, e fatemi stare tranquillo. Fatemi stare tranquillo» ripete con un breve gesto della mano. E sorridendo a noi: «Intervistare me, povero vecchio come sono? Farmi intervistare da uno senza misericordia? Scrivere di me? Scrivo anche troppo io!» dice.

Poi riprende il discorso dal punto preciso in cui l'aveva interrotto. Stava parlando di tragedie del Cinquecento: «L'importante – dice – è saper sentire il *cuore poetico* di questa roba. Ci sono dei tesori. De Sanctis non ne ha capito nulla».

Cita date, nomi, fatti con una freschezza di memoria che mi lascia sbalordita. Ottantaquattro anni. È davvero una specie di mostro. Può correggere ottanta pagine di bozze al giorno.

«È una fatica – dice –, ma devo ristampare tutto e presto: voglio lasciare ordine dietro a me». Sorride, e l'occhio sinistro quasi gli si chiude.

Lo prende un accesso di tosse grassa: quasi lo soffoca. Quando gli passa, ci domanda scusa con umiltà, come di una colpa, con quel sorriso gentile, di vecchio signore, quasi con galanteria.

Ci racconta aneddoti, e la mia timidezza mi ha completamente lasciata: parlo e rido come fossi con un amico. Gli dico che il prof. Morisani mi ha regalato una sua fotografia. Si alza in piedi – la spalla destra gli pende, è qualche centimetro più bassa della sinistra – e dice: «Ma se le fa piacere, gliela regalo io una mia fotografia». Nella camera vicina lo sentiamo muoversi, aprire un cassetto, poi un altro, spegnere la luce: ritorna alla scrivania tenendo la fotogra-

fia in mano. Siede, prende la penna tra quelle sue lunghe dita affusolate, mi guarda da sotto in su domandandomi: «Signora o signorina?»

«Nulla, metta solo il nome» rispondo.

Lo scrive e mi porge la fotografia: «È la più recente. Me l'hanno fatta d'improvviso, che non ci pensavo, sicché è riuscita naturale». Ride.

La prendo e lo ringrazio.

Vorrei domandargli un suo libro, ma non oso. Mi piacerebbe averne uno con quella sua firma di caratteri minuti: tanti piccolissimi segni grafici, tutti eguali, illeggibili. Scherza sulla indecifrabilità della sua calligrafia: soltanto la figlia Alda riesce a leggere ogni parola. «Ma non c'è pericolo – dice ridendo –. Io sono come un porco: niente va perduto, come si suol dire. Niente va perduto di quello che scrivo, anche se è illeggibile».

Per due-tre volte Neri o io diciamo di voler andare, ma lui ci ferma dicendo che è presto, e che gli fa piacere parlare con noi. Quando ci alziamo e si alza anche lui, per salutarci, è passata un'ora e mezzo.

Nella strada la notte è tiepida, limpida di cielo e chiara del chiarore della luna. Passeggiamo a lungo nelle grandi vie quasi vuote. Dico a Neri la cosa che di Croce mi ha più impressionato: la straordinaria sensazione di serena forza che emana da lui. Veramente mai vicino a un vecchio tanto prossimo alla morte ho sentito in lui una tale sensazione di sicurezza. Ha compiuto il suo ciclo, ma il suo presente è ancora tanto intenso e vivo che lo occupa pienamente. La sola cosa che gli sembra necessaria è che tutti i cassetti della sua scrivania e della sua mente siano perfettamente in ordine, sgombri di ogni cosa inutile per guardarli prima di chiudere gli occhi, prenderne la forza che da questo gli può venire.

È la sola persona, tra quelle che conosco – ne sono sicura –, che non ha e non avrà bisogno di chiamare il prete al suo letto di morte.

Carlo Santoli

BETOCCHI, POETA DELL'OLTRE

L'altrove diviene la cifra del cammino di Carlo Betocchi, un *itinerarium hominis in Deum*, che il poeta rivela, utilizzando una parola più immediata, di concretezza spirituale:

Il primo libro non tentava neppure di disegnare quello che Lisi chiamava "il paese dell'anima", c'era soltanto l'atto di riconoscimento di quelle che sono le trasformazioni improvvise ed eterne della luce, delle voci della natura¹.

Realtà vince il sogno «voleva essere piuttosto un saluto, un modo di dire che c'era anche la sua poesia rispetto ai grandi istituti consacrati dei poeti famosi e che come Ungaretti o Montale aveva

¹ L. BALDACCI, *Introduzione* a C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 622.

cominciato a costruire il proprio monumento»² perseguendo come unico scopo un amore umile e puro verso Dio. Le liriche sono intessute di sentimento cristiano, in cui la fede, diviene rivelazione della propria interiorità, dando voce, talvolta, alle esperienze e alle sofferenze comuni, muovendo da «una povertà senza erosimi», accettata con naturalezza, ma in una più alta prospettiva. La sua raccolta è permeata da quel senso di fratellanza verso tutti gli esseri viventi, nei quali il poeta sente manifestarsi la presenza divina, un forte sentimento di umanità, un'attenzione al mondo degli umili, dei lavoratori, al fine di poter insegnare loro l'importanza della speranza in una vita ultraterrena, la tensione verso Dio. L'esperienza religiosa di Betocchi non è misticismo, ma si fonda sul sentirsi felicemente parte, un po' francescanamente, della Creazione, felicemente in attesa di una salvezza che porti alla vittoria completa della realtà sul vano sogno. Betocchi predilige quindi la realtà semplice degli occhi in contrapposizione alle ipoteche del sogno, espressa tramite le raffigurazioni dei tetti, delle campagne, degli «strepitosi sonagli» dell'*Ultimo carro*, della «colomba piena di gioia», dell'allodola «vertiginosa» dell'*Ode degli uccelli*, del fumo, che sale dal «focolare del duolo» fino alla «celesti abbondanza» in *Vetri*. E così si riesce a scoprire quell'arcano collegamento tra la terra ed il cielo, un'epifania divina per ogni essere umano che impari a «vedere con gli occhi della fede». La sua poesia non ha bisogno di una lingua complessa perché vuole rispecchiare semplicemente la verità delle cose. Per esempio nella poesia *La via più popolare*, la vita semplice e laboriosa degli abitanti di una strada riflette nella semplicità della ripetizione di rime e parole, che ritmano il testo come una preghiera:

O benedetta, benedetta sia,
 la cristallina,
 benedetta mattina:
 benedetta la gente

² C. BO, *Introduzione* a C. BETOCCHI, *Poesie scelte*, Oscar Mondadori, Milano 1978, p. 1.

che va che viene,
 benedetta la mente che l'avvia,
 ciascuno alla sua prova³.

Questi versi vogliono svelare significati metafisici negli elementi del paesaggio che tutti i passanti distratti vedono quotidianamente, senza attribuirvi il giusto valore: la gente è misteriosa, il campo fiorito si rinnova, ogni pietra parla; e chi intuisce di cosa parlino le cose sono il poeta e la via stessa, allegra e dolorosa perché raccoglie la gioia e l'amarezza di chi la percorre. La poesia si assimila alla preghiera: «si potrebbe tranquillamente dire che la poesia di Betocchi è come un ruscello che nasce da una fonte di carità», è un discorso che tende all'assoluto, e, attingendo alla redenzione, giunge nuovamente ad una condizione di innocenza. Infatti il rapporto più profondo va cercato tra carità e poesia, «una chiesa delle creature e a nessuna è vietato l'ingresso. La sua chiesa è affollata e la sua è una religione zoomorfa»⁴. La sua parola dunque si prefigge di essere immediatamente comunicativa, di suscitare un dialogo tra il proprio io e Dio, evocando immagini nitide e ben precise. Il verso è breve, spezzato da *enjambements*, musicale, in cui si compie «il primato – la vittoria – della realtà sopra il sogno»⁵. Luigi Baldacci osserva:

C'è, in mezzo, quel lavoro di scardinamento dei metri regolari che era stato promosso dal Carducci barbaro e più ancora dal Pascoli⁶.

Ricorrono nel lessico di Betocchi parole del campo semantico della felicità; solo le poesie della vecchiaia insistono sul lessico del dolore. Betocchi affermava che la poesia nasce da «un'onda d'amore»

³ L. STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Bulzoni, Roma 1994, vol. I, p. 105.

⁴ S. ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 58.

⁵ G. RABONI, *Introduzione a C. BETOCCHI, Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, Garzanti, Milano 2019, pp. VIII-IX.

⁶ Ivi, p. 18.

per le cose, tutte unite da uno stesso destino, e aggiungeva che la sua poesia nasceva dall'allegria, anche quando parlava di dolore, un'allegria che esprime la gioia di esistere e di sentire amore fraterno verso tutto ciò che ha vita. Anche i colori concorrono alla simbologia biblica come gli «angioli neri» (v. 5)⁷ o le «cerulee colombe» (v. 12)⁸, che orientano il viaggio verso la salvezza. L'accettazione del dolore, il contrasto tra cielo e terra, luce ed oscurità, riso e pianto, trovano fondamento in figurazioni semantiche chiare e visibili quali: spento, tetro, ansia, inganno, beato, immortale, immenso, volo, danza, soave, allegro. Betocchi vuole rendere partecipe l'umanità di quella dimensione dell'oltre, al fine di far comprendere che con la fede in Dio è possibile meglio affrontare le contingenze ed attingere ad una vita migliore. La fede e la pace devono essere ricercate anche nella quotidianità, nelle ore dell'alba; la verità risiede nelle cose più umili. Riprendendo le parole di Carlo Bo, egli è un operaio che predilige il ritmo della natura ma allo stesso tempo fedele a una disciplina interiore che costituisce l'altro aspetto della sua immagine. L'impegno civile si trasforma in un impegno etico per il poeta, che diviene operaio tra gli operai, e i suoi versi raccontano il lavoro, un mondo pre-industriale, in cui l'uomo non è alienato o reso schiavo del denaro, ma viene esaltato nella sua umanità e nella nobiltà del lavoro, ritraendo quel piccolo popolo di buona volontà, mai nascondendo un affetto nei loro confronti, proclamandosi portavoce di valori condivisi, di carità ed operosità, di quella bontà che porta alla salvezza, partecipando attivamente alla storia degli uomini, calandosi nella semplicità dell'esistenza, raccontando la realtà e rivelando una chiarezza poetica e mistica. La poesia betocchiana nasce dalla capacità di intravedere il soprannaturale, l'ombra divina, nel mondo naturale, da un «animus panteistico»⁹.

Le visioni celesti di angeli, di bambini, creature innocenti, in *Piazza dei fanciulli la sera*, rendono l'animo festoso. La poesia è

⁷ Ivi, p. 7.

⁸ Ivi, p. 7.

⁹ S. ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, cit., p. 52.

piena di pace e amore; bisogna amare, così come Cristo ha amato e «solo la realtà, e non il sogno, consente dunque una molteplicità di lettura e di decifrazione»¹⁰. Le occasioni non sono private e Betocchi si pone in comunione con il mondo. Proprio gli animali sono i soggetti prediletti, che divengono il tramite per avvicinarsi a Dio: le creature partecipano – come lui – al mistero della salvezza, attingendo attraverso il dolore la possibilità di avvicinarsi al divino.

Betocchi non guarda dentro di sé, come ha sempre fatto Saba; Betocchi si conosce soltanto conoscendo il mondo esterno, che si ricrea e rinasce costantemente davanti ai suoi occhi perché il suo Dio è quello di una immanente e permanente creazione. Questo Dio è, per ricorrere a una metafora il Dio di Teilhard de Chardin: e dico metafora solo perché non credo che Teilhard de Chardin abbia influito primariamente sulla sensibilità di Betocchi, ma è certo che al fondo di tutta la sua intuizione poetica c'è questo modo di sentire Dio come universo nascente. Anche per Betocchi la creazione non è finita: anzi egli stesso si è *fissato* al momento della creazione. Con la sua poesia siamo sempre all'alba della genesi, e il momento storico dell'avvento del Cristo è oscuramente rimandato. Per questo la poesia di Betocchi non è, soprattutto nel suo primo tempo, poesia del dolore, ma dell'allegrezza, il che non significa affatto della felicità¹¹.

L'umiltà segna la vita di Betocchi, cantore inarrivabile di paesaggi, colori, di quei tetti, simbolo di confine tra l'umano e il divino, di umile laboriosità.

[...] il rapporto tra Betocchi e il lavoro, tra Betocchi e gli operai è un rapporto evangelico, e non si sarebbe lontani dal giusto: è un rapporto travolto e accecato dall'amore, e anche là dov'è pura sim-

¹⁰ L. BALDACCI, *Introduzione*, cit., p. 15.

¹¹ C. BETOCCHI, *Dal definitivo istante. Poesie scelte e inediti*, a cura di G. Tabanelli. Interventi di C. Bo e M. Luzi, BUR, Milano 1999, p. 267.

patia, non è cioè ancora estasi, è tutto pieno e deformato da una sia pur virile tenerezza. [...] disegnare l'operazione poetica di Betocchi è fare il ritratto di una "grazia". [...] Questa gioia, tutta profana, coincide, ripetiamolo, con quella sacra che è in Betocchi l'ininterrotto sentimento del divino. E ogni suo rapimento sensuale e perfino, indirettamente, impuro trae significato e si sdoppia in un rapimento di forma mistica: il suo desiderio di umiliazione di fronte alle "cose" trova naturale e complementare equivalente nel desiderio di glorificarle. Dedotti dalla sua poesia, sia pure approssimativamente, questi dati, non sarà difficile indicare i momenti più alti di Betocchi in quelli in cui egli rappresenta la sua solitudine nel creato. È una solitudine, s'intende, gremita di oggetti e affetti [...]¹².

Così lo ricorda Luzi:

Veniva dai luoghi più sperduti della Toscana, dove si trovava a costruire le strade, a lavorare ai cantieri. Aveva un'aria assolata, era tutto vivido, tutto sfavillante di intelligenza¹³.

E analogamente Bo:

Lo abbiamo incontrato – sempre di sfuggita, sempre di corsa-nelle varie redazioni del Frontespizio [...]. Betocchi [...] arrivava con una poesia, la dava agli amici e – subito dopo – scompariva. Non ho mai visto tanto naturale distacco nei confronti della propria piccola fama¹⁴.

¹² P.P. PASOLINI, *Le estasi di Betocchi*, in ID., *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1988, p. 79.

¹³ M. LUZI, *Anni di Betocchi*, in *Carlo Betocchi*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 30-31 ottobre 1987, a cura di L. Stefani, Le Lettere, Firenze 1990, p. 15.

¹⁴ C. BO, *Il poeta di passo*, in C. BETOCCHI, *Prime e ultimissime*, Mondadori, Milano 1974, p. 12.

La sua poesia è per eccellenza la poesia del sensibile, espressione di un forte sentimento mistico che gli consente di sentirsi gioiosamente “creatura tra le creature”, lo stesso sentimento presente in Ungaretti nella raccolta *L'Allegria*. San Francesco apostrofa la morte come «sorella» nel *Cantico delle Creature*, Betocchi parla di «amata morte», non già perché desideri che tutto finisca, perché «un'altra [...] vita risorge, / nulla finisce, anzi tutto continua, o morte, / o amata morte, o amata».

La mia poesia nasce dall'allegria; anche quando parlo di dolore la mia poesia nasce dall'allegria. È l'allegria del conoscere, l'allegria dell'essere e dell'essere e del saper accettare e del poter accettare¹⁵.

Il critico Marco Marchi afferma:

Il Betocchi esordiente di *Realtà vince il sogno* era stato dunque un poeta integralmente giovane: un'armonia rimandava a Dio, a un creatore garante. Non erano belle le sue poesie, ma la natura che esse cantavano, da cui provenivano e a cui ritornavano, su quella ricorrente linea di confine tra tetti e cielo, visibile e invisibile, i coppi rosseggianti della sua città e del suo lavoro di geometra in giro per cantieri e l'azzurro¹⁶.

«A me interessano altre cose. Aveste visto stamane la campagna...» disse una volta agli amici letterati e intellettuali del «Frontespizio». Nella poesia «il lettore di *Realtà vince il sogno* è attratto in un vortice ascensionale che lo risucchia incessantemente verso il cielo»¹⁷, una immagine resa da verbi come ascendere, salire, vola-

¹⁵ V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, La Nuova Italia, Firenze 1971, p. 4.

¹⁶ M. MARCHI, *Sono un uomo che muore. Anniversario Betocchi*, in «QuotidianoNazionale», Firenze, 25 maggio 2015, www.quotidiano.net/blog/marchi/sono-un-uomo-che-muore-anniversario-betocchi-83.31199

¹⁷ C. BETOCCHI, *Realtà vince il sogno*, intr. di G. Langella, a cura di G. Devoto, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, p. 20.

re, lievitare, sospendere, in attesa di veder manifestarsi una verità altra, divina, una dimensione di grazia e bontà, la coralità, un forte sentimento di umanità, un'attenzione al mondo degli umili, dei lavoratori, al fine di poter insegnare loro l'importanza della speranza in una vita ultraterrena, la tensione verso Dio. È da notare che tutto questo accade senza rotture e lacerazioni, in un linguaggio sostanzialmente continuo, incisivo. Mario Luzi afferma:

C'è un punto ideale nella storia di ogni poeta in cui la distinzione tra prosa e poesia sembra un limite o un arbitrio insostenibile: un punto in cui la lingua è una. Con misura e fermezza Betocchi si è collocato in quel punto non dovendo per questo discendere ma anzi salire¹⁸.

In *Realtà vince il sogno* più che un *divinum in mundo* vi è un *divinum mundi*, descrizione di quella realtà che reca Dio in sé.

Il libro era nato da un'insurrezione interiore, da una forza sobbolente cui dovetti assolutamente abbandonarmi, da un bisogno di dire che sgorgava da sé, impetuosamente. Ero giovane ed appassionato della rivelazione della vita. [...] Rivelazioni, ho detto, che mi facevano sentire in un diverso rapporto con la vita, e in una felicità che posso ben dire piena di gratitudine¹⁹.

La malattia della moglie generò in Betocchi una svolta radicale che si esprime anche nel lavoro poetico, né poteva essere altrimenti grazie alla «piena corrispondenza tra l'uomo e il poeta»²⁰.

Betocchi si muoveva nell'aria esclusiva della sua libertà. Era un poeta di passo, non aveva [...] una biblioteca ideale a cui rifarsi e chiedere protezione. [...] sarebbe stato più utile vedere quanto la

¹⁸ V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 89.

¹⁹ Ivi, pp. 1-2.

²⁰ C. BO, *Il poeta di passo*, cit., pp. 12-13.

vita gli aveva insegnato nel senso della fatica, e della pazienza: gli anni di guerra, quelli del ritorno, il lavoro di perito agrimensore, soprattutto la vita sui cantieri, la diretta nozione delle stagioni, del paesaggio, della natura²¹.

E continua:

Direi che questi sono i due aspetti principali della sua musa naturale, la gioia e la disperazione, l'amore e la solitudine, la preghiera e la desolazione. Subito dopo aprì un nuovo registro, quello della vecchiaia, della meditazione sulla vita declinante e sulla morte che avanza. Forse il Betocchi più alto, certamente il più compatto, più asciutto e, dal punto di vista della resa poetica, il più essenziale. [...] tutta la storia dell'uomo e del poeta si fonde in un'unica vocazione [...]. In fondo anche quando Betocchi diffidava o addirittura affrontava il suo Dio non taceva mai questo soffio dello spirito creato, della vita che trova in se stessa la parola di salvezza. Il dolore gli aveva insegnato ad andare al di là dell'esclamazione di gioia e a gustare il frutto crudele della desolazione, la frusta della pena, intesa come presenza di Dio, del Dio eterno che rimettiamo dentro l'ordine del tempo.

Luigi Baldacci, indagando il passaggio dalla letizia giovanile alla meditazione finale, che Luzi prende in considerazione in *Abiura io?* (1981), scrive:

la notizia – destinata a circolare ancora a lungo – di un Betocchi che negli anni tardi avrebbe abbandonato la sua fede di fronte al silenzio di quel Dio che pure proprio col suo silenzio si manifestava, questa notizia, dicevamo, questa vicenda complessa e contrastata passerà, fortemente annodata, attraverso la stessa poesia di Luzi.

²¹ *Ibidem*.

Betocchi confida a Sereni la sua nuova *convinzione* il 20 novembre '77, poco dopo la morte della moglie:

Se Dio vuole, (si fa per dire, poiché è una mia ben radicata convinzione, da almeno quattro anni, che non è che un'allusiva parola, una delle tante inventate dalla superbia dell'uomo che non vuole essere al pari di ogni altra cosa della natura), ormai non ne avrò molte più da soffrire. Dirò che ormai sono contento così. Avrebbe sofferto di più lei, in questo cagnaccio di mondo, se fossi morto prima io. Chissà quante ne avrebbe passate, e che miseria! La sua morte mi ha cresciuto il coraggio. Ormai non temo più nulla. E ti abbraccio di tutto cuore²².

La voce di Betocchi ha il potere di sollevare dentro di noi immagini di un mondo non perfettamente identificabile, meglio ha la forza di immettere dentro di noi un'onda di commozione autentica²³.

Il suo canto si presenta con volontà consolatoria dell'umanità sofferente e questo è il motivo principale per definirlo «poeta della speranza».

Diceva che la realtà vinceva il sogno, ma la sua realtà era così netta e così immediata, proprio perché era naturalmente intenta a commisurarsi con il sogno, con un sogno che scaturiva dalla realtà stessa²⁴.

La prospettiva ontologica restituisce un senso ampio e diffuso di gioia, permettendogli di sentirsi vivo fra le cose del mondo. Emerge

²² Tratto dalla lettera di Carlo Betocchi, lettera inviata a Sereni il 20 novembre '77 (V. SERENI-C. BETOCCHI, *UN UOMO FRATELLO. Carteggio (1937-1982)*, a cura di B. Bianchi, intr. di C. Martignoni, Mimesis, Milano 2018).

²³ L. STEFANI, *Antologia della critica*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 603.

²⁴ Ivi, p. 626.

dunque una forte e sentita religiosità, quantunque si nasconda un animo tormentato che in Dio estingue le asperità dell'esistenza con l'allegria di resistere alle varie tribolazioni, acquisendo uno «spirito di profetica visione, tipico della poetica campaniana», già evidente nella lirica *Io un'alba guardai il cielo*, in cui il recupero di modelli tradizionali conferisce saldezza al componimento, configurandovi un ordine interiore e rinnovandovi il mistero, in cui si annuncia il Dio Creatore. Infatti, qui egli richiama anche Dante Alighieri, che con il verso raffinato ed immagini preziose ricrea il Paradiso, luogo di delizie e di beatitudine. La fede si effonde in gesti e parole e come abbiamo già detto è presente una spiritualità che ricorda Francesco d'Assisi, nel comprendere di essere parte integrante di una creazione perfetta e ordinata.

Betocchi, oltre ad accordare la propria vita alle ragioni più esplicite della preghiera, propone una giustificazione della sua presenza, non più sul piano di una rarefatta contemplazione, ma in ordine ad una lettura comunionistica della realtà²⁵.

Il poeta testimonia uno slancio naturale d'amore e di carità verso il prossimo e un desiderio di redenzione, possibile in una dimensione temporale assoluta, estranea all'immanenza cronologica, «[...] per far entrare nella sua consapevolezza umana tutte le creature viventi che come lui soffrono e godono dello stesso mistero della salvezza, nell'intento di mostrare come il valore della fede debba tendere a dilatarsi al significato ecumenico di amore e preghiera, ad un paradigma di uguaglianza della povertà e della semplicità con la sensibilità cristiana»²⁶. Una visione religiosa che mutò profondamente con la malattia e la morte della moglie, un dramma esistenziale testimoniato dalle ultime raccolte poetiche. Il poeta avverte una fede lacerata dal dubbio, che rende impossibile, a volte, il riconoscimento tra il bene e il male, tra l'eterno concreto

²⁵ P. CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, Mursia, Milano 1977, p. 29.

²⁶ Ivi, p. 33.

e l'inconcreto. Non possiamo quindi non richiamare alla memoria la figura biblica di Giobbe, nella raccolta *L'Estate di San Martino*, in cui l'amara consapevolezza di un Dio oscuro rende incerta la fede di una creatura fragile, che [...] non rinuncia a Cristo:

Tant'è. La mia fede, che non è fede, / è condita di quel coraggio
di roccia / che ne fa massa, veemente d'esistere / così com'è, e
nell'inesausto mutarsi / certa di essere [...] ²⁷.

Betocchi è chiamato umilmente a piegarsi ai decreti e al volere della dolorosa Provvidenza.

Ma si ritorna preziosi ai suoi occhi, / e duramente perdonati, /
appena c'è quello che dice, / che osi dire per sé e per tutti, tra noi,
/ col cuore pieno di buio: Padre, in te mi rimetto, / e il tuo nome
sia sempre santificato ²⁸.

Nelle sue raccolte successive si accentua una più amara e dubbiosa visione del mondo. La forma poetica assume sempre più i toni del diario; immagini e stati d'animo si restringono, i luoghi si ripetono, la prospettiva luminosa e fidente s'incrina aprendosi al turbamento ed accogliendo con ansia inquieta il sentimento della fragilità, dell'incertezza, della impossibile pacificazione di fronte al dolore della vita. La poesia nasce da una necessità ²⁹, in quanto rappresenta una via per esistere ³⁰, per riportare sulla retta via un'umanità sempre più disorientata, tra dolore e affanni. Eppure, quantunque lo scorrere inesorabile del tempo renda fragile l'esistenza, «fra tante

²⁷ *Alla resa dei conti*, vv. 64-68, da *Poesie del sabato*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 464.

²⁸ *Nei giorni della piena...*, vv. 33-38, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 339.

²⁹ V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 5.

³⁰ C. BETOCCHI, *Diario Fiorentino*, a cura di M. Baldini, trascr. di F. Lombardi, Bulzoni, Roma 2011, p. 127.

ombre che vanno / continuamente, all'ombra eterna, / e coprono la terra di inganno»³¹, è possibile vedere lo spiraglio di una speranza di nuovo in una delicata farfalla³² che ricorda al poeta di dover morire, condizione necessaria per poter rinascere.

Tutte le forme diventavan farfalle / intanto, non c'era più una cosa ferma/ intorno a me, una tremolante luce / d'un altro mondo invadeva quella valle / dove io fuggivo, e con la sua voce eterna / cantava l'angelo che a Te mi conduce³³.

Con amore egli evoca malinconicamente il passato e la spensieratezza della fanciullezza, i semplici ma preziosi legami affettivi, in cui vi è una possibilità di salvezza per la società contemporanea che ha perduto la coscienza «della sua povertà, della sua limitatezza»³⁴ smarrendosi nell'affannosa e vana ricerca di comprendere, di capire, di «prevaricare sopra quelle che sono le sue miserie». Tra tanto «negrore» «[...] il tono non è mutato pur dopo le rovine della guerra, la fiducia continua ad essere il motivo costante di Betocchi, il cielo la vera prospettiva delle sue cose, delle sue pene, delle sue descrizioni [...]»³⁵. Attraverso «la porta dell'amore, cioè della Grazia»³⁶ l'individuo potrà finalmente entrare nella «sua vera e intera civiltà»³⁷, accettando la condizione di semplice creatura e accogliendo con gioia i decreti benevoli. Di qui il diario dell'anima, perché sono i sentimenti e le emozioni che irrompono nei versi, in

³¹ *Dell'ombra*, vv. 17-19, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 13.

³² *L'amata*, vv. 9-12: «Dimenticato? Forse /no: lei non si allontanava / da me. Ma quasi una farfalla / nel suo ricordo volteggiava», da *Poesie del sabato*, ivi, p. 415.

³³ *Un dolce pomeriggio d'inverno*, vv. 1-6; 13-18, da *Altre poesie*, ivi, p. 91.

³⁴ V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 4.

³⁵ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1968, p. 91.

³⁶ Ivi, p. 138.

³⁷ *Ibidem*.

cui «la verità cammina / timidamente»³⁸, debole sussurro a quanti sono disposti ad accettarla e a seguirla «là / dove dicono la messa»³⁹ verso la «meta favolosa»⁴⁰.

Nella lettera del 25 gennaio 1937, indirizzata da Vittorio Sereni a Giancarlo Vigorelli, emerge un aspetto che è riscontrabile, come abbiamo avuto modo di comprendere, nella poesia del suo caro amico Betocchi: una rivendicazione oggettuale e anti-soggettiva:

Io in poesia sono per le “cose”; non mi piace dire “io”, preferisco dire: “loro”. Per questo la mia sensibilità ha sbalzi e variazioni; e se da una parte la mia giovinezza non consente a me d’aver un’intonazione raggiunta, una voce mia e soltanto mia, dall’altra ci sono questi sbalzi e variazioni che sono un po’ la mia potenziale ricchezza. Con tutti i pericoli che ne derivano: notazioni, magari impressionismi, non risolti: “loro” ma soltanto “loro” senza che ci sia dentro io⁴¹.

Come in Pascoli la figura materna assume un valore spirituale, così in Betocchi alla madre⁴² è riconosciuto un ruolo importante nel rag-

³⁸ *Alla mamma*, vv. 30-31, da *Tetti toscani*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 154.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Vagoni-manovra*, v. 23, da *Notizie di prosa e poesia*, in C. BETOCCHI, *Notizie di prosa e poesia*, Vallecchi, Firenze 1947, p. 99.

⁴¹ V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 308.

⁴² La madre di Betocchi è «il simbolo della fede come consolazione» (E. BALDUCCI, *Carlo Betocchi testimone del suo tempo*, in *Carlo Betocchi*, a cura di L. Stefani, cit., p. 274). Si veda anche la dedica in Betocchi (C. BETOCCHI, *Poesie 1930-1954*, Vallecchi, Firenze 1955): «*Alla mia mamma*. Da quanto tempo ti parlo di questa dedica! Tu non hai aspettato tanto a darmi ogni tua ricchezza. Tutto e prestissimo, a cominciare dalla fede nella quale mi hai allevato, ma che per umano e cristiano mistero hai cresciuta in me, aiutando la Grazia, col meraviglioso e insondabile esempio del tuo amore nel sacrificio. Ma poiché ti dedico soltanto delle poesie dirò che anche di queste ti debbo tutto. Ma anche qui: dove sono così splendenti, come in te, anche oggi che hai più di novant’anni, l’amor di Dio, e quel timore che ti fa così bella, e quel tuo naturale e popolare sentire, la

giungimento dell'Assoluto⁴³. Da Pascoli egli mutua il concetto di 'nido' reso attraverso l'immagine del 'tetto', che non ha una connotazione negativa, diviene invece espressione di coralità e condivisione⁴⁴ con tutto il creato. Il tetto simboleggia il discrimine tra sensibile e sovrasensibile, tra corporeità e metafisicità, ma Betocchi ricerca sempre un'adesione alla realtà contingente⁴⁵ con una poesia del vero⁴⁶, manifesto della presenza di Dio. Di qui la poesia teologica tesa alla carità, alla fede⁴⁷, al perdono,

tua pietà, infine, e la tua allegria, lumi della povertà benaccetta, l'estro schietto ed il puro linguaggio? Vi son da figliolo, malappresi, e praticati peggio: perdonami. 1955, il giorno di Pentecoste». O ancora: «Lei sapeva vivere come avrei voluto, e dovuto fare poesia, a quel modo fantastico e naturale, di carità e di opere, lei sapeva essere e scomparire come fa il linguaggio nella poesia, e come fa la campagna seminata quand'è più brulla e potente» (C. BETOCCHI, *Confessioni minori*, a cura di S. Albisani, Sansoni, Firenze 1985, p. 406); (M.C. TARSI, *La figura materna nella trasposizione poetica*, Atheneum, Firenze 1994).

⁴³ *Un passo, un altro passo*, 2, «Come per cruna d'ago / passa il dolore e va, / di volta in volta, fil di verità, / a cucire la vita con l'eterno», vv. 10-13 (C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 280).

⁴⁴ N. AGNELLO, *La poesia di Carlo Betocchi: tra relativo e assoluto*, Bastogi Editrice, Foggia 2000, p. 48.

⁴⁵ S. ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, cit., p. 19.

⁴⁶ «[...] La poesia, quando è schietta e vera, serve in modo particolare a liberare l'uomo dalla falsa soggezione ai sempre discutibili prodotti della cultura. Si tenga presente che chi scrive è convinto della identità assoluta di esistenza e poesia» (P. CIVITAREALE, *Betocchi. L'armonia dell'essere*, Edizioni Studium, Roma 1994, p. 160).

⁴⁷ «La fede, la mia fede religiosa, io l'ho ricevuta in eredità, una eredità naturale, materna. Una fede vista agire e vivere in una persona, e si potrebbe dire creare, in una persona com'era mia madre; una persona piena di carità, che aveva rispetto di tutto quello che appartiene alla vita, che accettava tutto e lo faceva con letizia interiore e anche con dolore; non era né una monaca né una santa, era semplicemente quello che è la povera gente, tanta povera gente santa, che vive e muore sconosciuta» (V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., p. 5). «In me l'amore era nutrito di sostanza morale, mi sembra, della vita che avevo accettata com'era, una vita di lavoro che aiutava a capire gli altri, concedeva poco alle vanità, e veniva rassodata nel compatire i mali tra i quali – vedevo – è sempre possibile esistere e salvarsi nel bene» (C. BETOCCHI, *Confessioni minori*, cit., p. 405).

alla spiritualità⁴⁸, a difesa e custodia dell'umanità, senza eludere l'elemento biblico⁴⁹, che appare, di contro, sotteso in Pascoli. Eppure, la sua visione dell'altrove non risulta un mero contenitore di corpi celesti, racchiude una propria sacralità, che attesta la presenza di Dio creatore, del Dio partecipe e non solo spettatore della condizione umana. Pascoli accetta i decreti della Provvidenza, non eludendo la morte come in Betocchi, perché solo affidandosi ad essa si può trovare Dio. È la carità che gli consente di vedere Dio creatore del mondo⁵⁰. Il realismo diviene il punto di partenza per proiettarsi verso l'Assoluto, coniugando l'umiltà e la semplicità di una creatura tra le creature, che avverte la percezione di Cristo e la consapevolezza della presenza di Dio in tutte le cose e che esse non sono Dio⁵¹.

È attraverso il dolore che l'uomo si avvicina al sacro⁵².

⁴⁸ La spiritualità betocchiana è ricerca della verità, manifestazione di un cristianesimo evangelico, sociale: «Il senso del divino ch'è in me è integrato da una necessità fortemente sentita di compartecipazione alla fede del popolo verso la chiesa; un sentimento umile, ancestrale, di attaccamento, col popolo più povero, alla Chiesa più povera. La Chiesa non rappresenta forse il sacrificio? Non è fondata sulla croce? Ecco perché chi patisce ed è povero capisce più profondamente il mistero, il sacrificio, la povertà di Cristo e la Redenzione. Se di Cristo si parlasse meno in termini dottrinali, ma se ne mostrasse la povertà, l'umile lavoro che fece tra gli altri poveri sulla terra, si raggiungerebbe più facilmente il cuore del popolo. [...] La radice della mia poesia è nella compartecipazione ai sentimenti religiosi degli umili e degli afflitti» (*Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società in cui viviamo*, a cura di C. Casoli, Città Nuova Edizioni, Roma 1969, pp. 48-49).

⁴⁹ Si veda il v. 5 di *L'età maggiore*: «la mia natura biblica, un dì danzante come David», da *Poesie del sabato* (C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 430); (O. MACRÌ, *Studi betocchiani. La «grazia sensibile» di un poeta e l'«affettuosità» di un artista; Teopoiesi dell'ultimo Betocchi*, in *Carlo Betocchi*, a cura di L. Stefani, cit., pp. 279-301).

⁵⁰ *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società in cui viviamo*, cit., p. 41.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 61. La dipartita della moglie (cui si fa riferimento in una lettera dell'8 dicembre 1977 inviata da Betocchi a Miaden Machiedo, M. MACHIEDO, *Ricor-*

La sofferenza rende possibile la purificazione e la redenzione, permettendo al poeta di avvicinarsi a Dio e, quindi, a quella concezione pascoliana di un Uno essenza. D'altronde, il titolo della raccolta *Realtà vince il sogno* è di per sé esplicativo di una poesia volta a sottolineare il primato della realtà celeste, sede quest'ultima della vita vera.

do di Carlo Betocchi, in «Studi e problemi di critica testuale», Bologna, ottobre 1960, vol. XLI, p. 153) segnano un momento importante nella vicenda umana e poetica di Betocchi, perché recano con sé la trasformazione della sua fede (si veda le *Ultimissime* del 1974): la sua «nuda parola» (*Prime e Ultimissime, Di quando in quando*, 19, v. 2) diviene «non fede» (*Poesie del sabato, Alla resa dei conti*). Betocchi è testimone di fede. «Ma si è già nel Vangelo quando / non se ne può più uscire: / e vi si è ancora quando, / stanati dalle mura della sua Chiesa / per l'impossibilità di restarvi, / allora il Vangelo ci insegue / come il veltro la sua preda agognata» (*Poesie del sabato, A mani giunte*, vv. 29-35), citato da Mattesini (F. MATTESINI, *Betocchi biblico*, in ID., *Ricerca poetica e memoria religiosa*, Mucchi, Modena 1991, p. 29). Il poeta cerca di ricucire la relazione con l'eterno. «Lui che mi dette con la vita il corpo, / questo campo robusto che assicura / l'anima, in cui alligna e matura la grazia, Lui non ha avuto paura che mi guastassi, / che perdessi la fede: ed ha lasciato / che il nemico inferisse. Che cos'è / che voleva, allora, se non che alla fine / mi ricordassi che non si vive di solo / pane, e nemmeno soltanto di grazia, / Silenzio. È la mia vita / che dice silenzio. / Non dimentica, ma tace. / È la mattina d'un altro tempo, / il nostro. Col suo silenzio / la mia anima benda le sue ferite. / E crede, infinitamente crede / al mutamento. E vi scivola / dentro. Tutto è compiuto / e tutto è da compire. / Nel mio silenzio» (*Poesie del sabato, Nel mio silenzio*, vv. 1-11). Il poeta protende all'oltre, «sospirando all'eterno», non eludendo la «spontaneità» e la «semplicità» (P. CIVITAREALE, *Betocchi. L'armonia dell'essere*, cit., p. 131), ascende alla contemplazione dell'Assoluto, affrancandosi dall'immanente. «Sono di là da qui, / son l'altro, o sto per diventarlo; / per farmi riconoscere / uso queste parole; / son le stesse d'un tempo, / ma non son più lo stesso, / io, perché di là da qui, / dove resto nascosto, / vado già ricercandomi» (*Poesie del sabato*, 75, vv. 1-9). Maria Carla Papini osserva: «Il discorso poetico di Betocchi si giustifica quindi e si struttura nel rapporto tra finito e eterno, detto e indicibile, immagine e inimmaginabile, io ed Altro [...]» (M.C. PAPINI, *Sogno e realtà nella poesia di Carlo Betocchi*, in «Studi novecenteschi», n. 35, giugno 1987, pp. 93-98: 95).

Proiettata oltre ogni coordinata mondana, la vita non si spegne, ma si apre invece a una dimensione più profonda, incorruttibile e giuliva⁵³.

Si veda la lirica *Io un'alba guardai il cielo*, segno di «un lento ascendere» verso Dio e un chiaro manifesto della sua esistenza, ben palesata in quel «cerulee colombe». Betocchi ammira il cielo e i verbi «guardare», «vedere» ne suggeriscono la percezione visiva. Il suono si sussegue al vedere, riuscendo ad essere immediato, eloquente, a far trasparire un messaggio, conferendo un significato, un senso, che solo con la visione, solo con la contemplazione di quel paesaggio, non si riuscirebbe a carpire, a cogliere l'essenza vera, viva di quelle immagini. Betocchi è il «cantore del creato»⁵⁴: l'elemento biblico, comune anche a Pascoli, ossia l'elemento della genesi, della creazione, che pervade l'intera raccolta, ne è l'emblema, la rilevanza accordata dal poeta alla natura⁵⁵. Egli attribuisce alla sua poesia una funzione catartica, in grado di dare sollievo, di mitigare, di consolare l'uomo dalle sofferenze terrene offrendogli una prospettiva, e dunque un'oltre, celeste e sereno⁵⁶. La tensione di Betocchi al cielo è gioiosa, positiva, mentre nella poesia di Pascoli *Alla Cometa di Halley* l'ascesa di Dante è accompagnata da distruzione, come esplicitano i

⁵³ C. BETOCCHI, *Realtà vince il sogno*, cit., p. 15.

⁵⁴ Giuseppe Langella scrive: «[...] insomma, quello che Bargellini acclama, non senza orgoglio, "poeta ufficiale" del "Frontespizio", è appunto il cantore del creato: i versi di Betocchi – scrive – nascono dall'"assunzione del creato a motivo di canto". Il mondo poetico di *Realtà vince il sogno* è ancora, a suo parere, quello celebrato in *Gen 2, 1: igitur perfecti sunt coeli et terra, et omnis ornatus eorum*» (C. BETOCCHI, *Realtà vince il sogno*, cit., p. 10). Si vedano: la "speranza" (ivi, p. 14), la categoria del "reale" (ivi, p. 15), il sintagma "acqua viva" (*Gv 4, 1-42*), (ivi, p. 17), la "certezza" della vita eterna (ivi, pp. 18-19).

⁵⁵ All'albero Betocchi ascrive un valore importante. I santi «son alberi. E più che i santi: nessuno si immagina i Vangeli come un'opera d'arte; si sa, si sente, si vede che sono l'albero per eccellenza, la vite, la vita» (C. BETOCCHI, *Confessioni minori*, cit., p. 299).

⁵⁶ Ivi, p. 12.

versi «gli si frangean bolidi intorno» o «negli occhi morian le stelle». Pascoli ricerca un altrove, un tempo altro da quello presente. Il fine del suo viaggio, la sua meta ultima, sono gli affetti, quel nido simbolo di un'infanzia e di una vita felice. Il poeta ha una visione metafisica, che non esclude la presenza di Dio, ricercando il cielo come dimora di vita, quell'«Amor che move il sole e l'altre stelle». Nella lirica betocchiana, posta a chiusura della raccolta, *Domani*, la realtà vera è, invece, quella celeste, assunta come dimora di una ritrovata serenità in cui la forza nella fede consente di andare «verso una riva gioconda, profondamente vivi»⁵⁷. La realtà dell'anima vince il sogno, l'effimero e la grazia, dopo l'*exitus* dal tempo presente, permette di raggiungere l'Eterno. In Betocchi come in Pascoli il paesaggio diviene proiezione dello stato d'animo del poeta. Quando egli contempla la natura, l'esterno, come in *Vetri*, proiettandosi nel cielo e immaginando di emigrare «dai poveri tetti», la natura si fa prospezione della sua interiorità. Betocchi accetta stoicamente la realtà, è consapevole che la pena faccia parte dell'uomo, della necessità della fede per vincerla, del bisogno di ricongiungersi a Dio per superare il dolore, la sofferenza. Pascoli sa che deve confrontarsi con la realtà, fare i conti con essa, e che il sogno non può essere eterno. Tutto è vano, ogni cosa è labile. La visione cosmica di Pascoli non è fine a se stessa, è una visione metafisica-religiosa, non solo visiva, ma anche sonora e questa prospettiva è il punto di incontro, lo accomuna e lo affianca a Betocchi. La parola è pura, deve rendere autenticamente il significato vero, di ciò che il poeta vuole rappresentare, manifestare, far trasparire, rendere evidente, preciso, chiaro.

Betocchi è il poeta del cielo, dei tetti, del nido, della luce, che crede in Dio, domandando «alla poesia che ci rechi il senso dell'eterno, e porti quaggiù tra le nostre cose quel *sempre* che è l'aspirazione recondita delle nostre anime»⁵⁸. Il poeta predilige la «realtà semplice

⁵⁷ Ivi, p. 90.

⁵⁸ Ivi, p. 6.

degli occhi in contrapposizione alle ipoteche del sogno»⁵⁹, espressa in raffigurazioni di tetti, campagne, «strepitosi sonagli» (*L'ultimo carro*, v. 27)⁶⁰, di una «colomba piena di gioia» (*Al giorno*, v. 18)⁶¹, di un'allodola «vertiginosa» (*Ode degli uccelli*, v. 12)⁶² del fumo, che sale dal «focolare del duolo» fino alla «celeste abbondanza» (*Vetri*, v. 19, v. 24)⁶³, perseguendo come unico scopo un amore umile e puro verso Dio.

⁵⁹ C. BO, *Introduzione*, cit., p. 1. Il libro (*Realtà vince il sogno*) è «nato infatti da un'insurrezione interiore, da una forza sobbollente cui dovetti assolutamente abbandonarmi, da un bisogno di dire che sgorgava da sé, impetuosamente. Ero giovane, ed affascinato dalla rivelazione della vita, e dalla mia stessa inconsapevolezza, che ne pareggiava la misteriosità, fino al punto che a volte balzavo addirittura dal sonno, lucidissimo, chiamato a destarmi da quel flusso veemente che avevo dentro e che – dovevo crederlo – s'era già fatto parola nel sonno, che mi buttavo a trascrivere. Rivelazioni, ho detto: che mi facevano sentire in un diverso rapporto con la vita, e in una felicità che posso ben dire piena di gratitudine. La mia poesia partiva di lì: ero colmo di questa capacità di vita che m'era stata data, e la cui giusta misura era quella di farmi sentir creatura fra le creature, con una gioia che pareva rendere illimitati i miei orizzonti. Era questa che parlava in me, e non già un'idea della poesia, e non già la cultura che m'ero fatta, la mia passione della letteratura, che avrebbe potuto essere invece appena lo stame della imprevedibilità a cui mi rimettevo, fin da allora, per ogni atto ulteriore» (V. VOLPINI, *Carlo Betocchi*, cit., pp. 1-2).

⁶⁰ C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 47.

⁶¹ Ivi, p. 36.

⁶² Ivi, p. 19.

⁶³ Ivi, p. 32.

Giulia Dell'Aquila

LA «METRICA DEL VOLO»:
SINISGALLI E LEONARDO DA VINCI

0. Premessa

In pieno Novecento l'eredità lasciata da Leonardo da Vinci viene acquisita e fecondamente declinata da Leonardo Sinisgalli che, sedotto dal mito umanistico dell'uomo universale, interpreta in modo originale la civiltà delle macchine, stabilendo un nesso diretto con il genio del quindicesimo secolo.

A legare i due autori è la dimensione di una personalità polivalente in cui la cultura umanistica e quella scientifica vengono a compenetrarsi in forma unitaria. In tale prospettiva, assume rilievo una serie di scritti su Leonardo (di cui in questa sede non può che essere presa in esame una modesta porzione), pubblicati da Sinisgalli in volume e nelle riviste «Pirelli» e «Civiltà delle Macchine» nelle quali ampio spazio è riservato alla figura dello scienziato umanista. Tutte attestazioni che scoprono una evidente consonanza di poetica

tra i due e che, a distanza di secoli, rinnovano il miracolo del produttivo rapporto tra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*.

Nel complesso, l'interpretazione sinisgalliana prende le distanze dalla suggestiva e autorevole lettura compiuta a fine Ottocento da Paul Valéry nella sua *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. In quelle pagine – avendo «forse orrore di leggere profondamente dentro la vita» del vinciano – lo scrittore francese aveva costretto la sregolatezza del genio leonardesco in un metodo rigoroso, obbligando Leonardo a «un'attenzione perpetua», negandogli il piacere di lavorare «in folle» e sottovalutando gli aspetti più esuberanti della sua fertile creatività¹. Sinisgalli privilegia un ritratto eretico di Leonardo, riconoscendogli il grande merito di essersi dedicato «a scoprire, a indagare, a coordinare alcuni fenomeni tipici della persona poetica» («lo scatto, l'impeto, tutte le facoltà di presentimento, tutta la gamma delle soluzioni irriflesse»), di aver per primo composto «una fisiologia del poeta»², di avere messo a punto una «fascinosa scrittura» che senza «punti [...] accenti [...] virgole» o divagazioni corre dritta alla ricerca di un senso³. Del resto, se è vero che Sinisgalli rientra nell'ampia schiera di autori italiani impressionati dalla biografia psicologica di Gabriel Séailles,⁴ si comprende come mai propenda anche negli anni successivi per una lettura che valorizza l'inquietudine e la sregolatezza del genio vinciano, ne contempla

¹ L. SINISGALLI, *Poetica di Leonardo*, in ID., *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischi, Mondadori, Milano 2019, p. 41.

² *Ibidem*.

³ L. SINISGALLI, *La mano mancina*, in «Pirelli», marzo-aprile 1952; ora in ID., *Pneumatica*, a cura e con Introduzione di F. Vitelli, Edizioni 10/17, Salerno 2003, p. 60.

⁴ G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant (1452-1519): essai de biographie psychologique*, Librairie Académique Didier Perrin, Paris 1892. Cfr. *Il "Leonardo di Leonardo". Piccola antologia di scritti brevi di Sinisgalli su Leonardo da Vinci*, a cura di G. I. Bischi e P. Nastasi, in *Un "Leonardo" del Novecento: Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, a cura di G. I. Bischi e P. Nastasi, numero speciale della rivista «Pristem», 2009, nn. 23-24, p. 190.

e accetta, con solida comprensione, anche «i tentativi falliti, le ricerche incompiute, i drammi delle sconfitte»⁵.

1. *Affinità multiple*

Avvio il mio discorso con il riferimento all'artista Bruno Chersicla (Trieste, 1937-2013), erede anch'egli del Leonardo quattrocentesco nonché amico di Sinisgalli che se ne fa convinto e incoraggiante promotore⁶. Come sintetizza efficacemente il sintagma «Le argutezze si trovano in natura...», messo a titolo di una mostra triestina dedicatagli a pochi anni dalla morte,⁷ Chersicla – alla maniera di Leonardo – tende nella sua arte all'osservazione e alla rappresentazione della natura nelle sue illimitate espressioni e nella vivificante combinazione di calcolo e casualità, ordine e fantasia. Ma dalla produzione di Chersicla si evince anche il nesso inscindibile tra artigianalità manuale e fascino dei miti, tra tecnologia innovatrice e mondo primitivo. Sicché, rifusi gli ideali umanistici con i meccanismi della costruzione materiale degli oggetti, l'artista triestino approda ad un connubio che si fa vincente formula di modernità nell'intero tracciato della sua vicenda artistica. Dalla pittura materica informale degli anni Sessanta («Il fango *brut* faceva spicco sulle sue mani innocenti»⁸) alla realizzazione dei Cerambici esposti

⁵ A. BATTISTINI, *Sponde impervie e rive fiorite. Sinisgalli tra scienza e letteratura, in Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. Martelli e F. Vitelli, con la collaborazione di G. Dell'Aquila e L. Pesola, Forum Italicum Publishing-Edisud, Stony Brook New York-Salerno 2012, vol. primo, p. 130.

⁶ B. CHERSICLA, *La bottega di Archita: segni di un'amicizia*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, cit., vol. primo, pp. 399-406.

⁷ «Le argutezze si trovano in natura...». *I libri di Bruno Chersicla (1937-2013)*, Quaderno della mostra documentaria svoltasi dal 15 dicembre 2017 al 27 gennaio 2018 (Biblioteca Statale "Stelio Crise" di Trieste), a cura di E. Guagnini *et al.*, Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale, Trieste 2017.

⁸ B. CHERSICLA, *La bottega di Archita: segni di un'amicizia*, cit., p. 401.

nel '72 a Udine⁹ (frutto dell'approdo a Milano, «in piena stagione di nausea materica», e della protezione ottenuta dall'«aspra voce» e dalla «sagoma dura della Minerva tecnologica»),¹⁰ fino all'avvenimento delle muse energetiche¹¹. Una formula che Sinisgalli – pur con qualche scatto umorale di perplessità, secondo il racconto di Chersicla¹² – condivide fino alla fine della loro amicizia, segnata dalla morte del poeta ingegnere nel 1981. Già nel suo primo pezzo sul giovane artista (allora venticinquenne), scritto in occasione di una mostra del '62, Sinisgalli si dichiara ammirato¹³: l'«Apollinaire italiano»¹⁴ non esita a riconoscere nel «più geniale e innocente epigono dell'*informels*»¹⁵ i tratti di una profonda affinità; e ciò anche in ragione di una comune propensione all'artigianato, sboccante tuttavia «non in oggetti concreti e utili ma “futili” e gratuiti» – la scultura e la scrittura –, «un po' come la colomba che usciva dalla bottega di Archita»¹⁶.

Incuriosito – come anche Sinisgalli – dalle menti di scienziati, artisti, poeti, filosofi e musicisti, Chersicla ne ha fissato le sembianze in sculture e ritratti, per incastro di legni o per intersezione di colori: una galleria di personaggi tra i quali anche Leonardo da Vinci, immortalato in uno dei molti tondi celebrativi di grandi maestri dell'arte italiana per lo più rinascimentale. Un omaggio che va letto

⁹ *Chersicla. I Cerambici: fauna tecnologica*, Catalogo della mostra svoltasi a Udine, presso il Palazzo Kechler dall'8 al 25 aprile 1972, Ciac/Centro Iniziative per l'Arte e la Cultura 1972.

¹⁰ Dalla presentazione di Sinisgalli inclusa in *Chersicla. I Cerambici: fauna tecnologica*, cit.

¹¹ S. PARMIGGIANI, E. CRISPOLTI, *Chersicla. Dall'informale alle Muse energetiche*, Catalogo della mostra svoltasi dal 6 dicembre 1997 al 25 gennaio 1998 presso il Civico Museo Revoltella di Trieste, Electa, Milano 1997.

¹² Si veda il paragrafo *Spaghetti e peperoncino* in B. CHERSICLA, *La bottega di Archita: segni di un'amicizia*, cit., p. 401.

¹³ Mostra tenuta nella Galleria “San Giorgio” di Lignano nel 1962.

¹⁴ B. CHERSICLA, *La bottega di Archita: segni di un'amicizia*, cit., p. 400.

¹⁵ L. SINISGALLI, *Calcoli e fandonie*, Hacca Edizioni, Matelica 2021, p. 80.

¹⁶ B. CHERSICLA, *La bottega di Archita: segni di un'amicizia*, cit., p. 403.

a riprova della ricezione novecentesca della figura leonardiana e dell'intera cultura umanistica, di cui Chersicla e Sinisgalli sono stati ottimi interpreti.

2. *Il mito di Leonardo*

Alcune fotografie degli anni Sessanta ci mostrano Sinisgalli visibilmente entusiasta della ricchezza artistica e monumentale milanese, in particolare di alcuni luoghi leonardeschi¹⁷: in un completo stropicciato di lino écru, di spalle e con le mani in tasca, contempla *L'ultima cena* leonardiana posta nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, parlandone ai visitatori vicini; dal cortile interno della medesima chiesa saluta calorosamente il fotografo; dalle grate robuste di una sala del Castello Sforzesco osserva il paesaggio esterno attraverso le spesse lenti da miope. Sono alcuni dei *frammenti* di un *discorso amoroso* che si è venuto svolgendo negli anni: a partire dal primo incontro, Milano, nelle parole di Sinisgalli, è dapprima inospitale e nemica per gli «agguati» che gli tende nella nebbia¹⁸, poi «cara» come «una sposa non troppo bella», fino a divenire «afflitta» e «puritana», quando sembra avere perso l'*appeal* iniziale¹⁹; sempre però rimane affascinante e dinamica, emblema perciò della vitalità che il giovane poeta ingegnere vi ha speso a piene mani nella seconda metà degli anni Trenta²⁰.

¹⁷ Cfr. *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tuttofare tra poesia e scienza*, Atti del Convegno di Studi (Matera-Montemurro, 14-16 maggio 1982), a cura di B. Russo, Osanna Edizioni, Venosa 2015, prima sezione fotografica (senza indicazione di pagina).

¹⁸ L. SINISGALLI, *Pagine milanesi*, a cura e con introduzione di G. Lupo, con un saggio critico di H. Scelza, Hacca Edizioni, Matelica 2010, p. 29.

¹⁹ L. SINISGALLI, *A Milano l'altro ieri*, in «Il costume politico e letterario», 7 aprile 1946.

²⁰ Sul rapporto tra Sinisgalli e le città in cui è vissuto rinvio al mio «*La poesia dell'urbanistica*». *Leonardo Sinisgalli e la città*, in *Le città italiane nelle letterature del XX secolo*, Atti del Convegno internazionale Facoltà di Filologia e Arti (Kra-

Industrializzata e all'avanguardia per i tanti stimoli che accoglie dall'Europa e rielabora alla luce della grande tradizione italiana, Milano consente a Sinisgalli di entrare in contatto con la cultura utopica, nella quale rivive proficuamente l'ideale umanistico e leonardiano. Espressioni di tale temperie sono la rivista «Casabella» – nel cui *entourage* spicca la figura di Edoardo Persico, per il quale, con ripresa di San Paolo, «l'architettura è “sostanza di cose sperate”»²¹ –, la galleria d'arte “Il Milione”, la rivista «Domus» di Gio Ponti. Tutte realtà che imprimono forti suggestioni in Sinisgalli, la cui pianta attecchisce perfettamente nell'*humus* milanese alla stregua di quanto accaduto al Leonardo vinciano qualche secolo prima.

A indicazione di tale analogia va considerato il piccolo libro *Ritratti di macchine* che Sinisgalli pubblica nel '37 e diffonde prevalentemente nella cerchia degli amici con cui condivide i difficili anni prebellici: vi sono raccolti sette disegni di macchine²²; la genesi di quelle tavole è narrata in un testo in prosa che poi, con varianti, viene incluso con il titolo *Queste stupide macchine in Horror vacui*²³ e successivamente nel *Furor mathematicus*. Il libretto (ventiquattro pagine in formato tascabile 13,5 x 10,5) esce per la cura di Francesco Bonfanti, amico di Gio Ponti ma soprattutto ingegnere e architetto, figura cioè ugualmente centaura, come Sinisgalli, tra rigore dei calcoli e libertà di immaginazione; esce, inoltre, nelle Edizioni di Via

gujevac, 7 dicembre 2019), a cura di B. Jović, R. Ricorda, D. Janjić, Facoltà di Filologia e Arti, Kragujevac 2021, pp. 89-105.

²¹ Lo ricorda V. P. Mosco nell'editoriale premesso a *L'attualità dell'utopia*, a cura di V. P. Mosco e P. T., numero tematico della rivista «Viceversa», n. 6, luglio 2017, p. 7.

²² V. MARCHIS ha individuato le macchine disegnate da Sinisgalli in ID., *Le macchine di Sinisgalli*, in *Letteratura e scienze*, Atti del XXIII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Adi Editore, Pisa 2021, consultabili *on line* all'indirizzo <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/MARCHIS%203.pdf>

²³ L. SINISGALLI, *Horror vacui*, O.E.T., Roma 1945.

Letizia – avviate da Ponti sull'esempio di Vanni Scheiwiller – collocandosi in una sequenza di titoli nel segno della contaminazione²⁴.

Nella sua piccolezza, l'opera racchiude un messaggio forte: con così felice assemblaggio di disegno e scrittura, rivela quanto Sinisgalli in questo operoso e promettente avvio della sua carriera guardi a Leonardo, alla strabiliante capacità che questi possiede di vergare le pagine dei suoi codici, già gravide di disegni, con la sua «scrittura-utensile» che, senza «il lusso di svolazzi, o di curve», di «percorsi vaghi» o di «indugi melodiosi», «segue la via più corta come l'acqua, come l'ago e la punta del trapano»²⁵. Nella temperie culturale milanese, del resto, è in corso la costruzione del mito di Leonardo²⁶ che in piena autarchia viene celebrato con il ruolo di capostipite del genio italico.

Il breve testo che accompagna i sette disegni spiega al lettore, per stratificazione di ricordi, l'origine dei *Ritratti di macchine*. In virtù della radice fabbrile da cui spesso diramano i più ambiziosi progetti sinisgalliani, la rievocazione di una torrida estate romana, vissuta da studente universitario a tracciare tavole in una stanza che si affacciava sul cortile di un lattoniere, si sovrappone al mese trascorso a Terni nel '37, quando Sinisgalli dà «avvio al matrimonio con l'industria»²⁷ e inizia a lavorare per la Società del Linoleum. A distanza di qualche anno, le esercitazioni universitarie appaiono al poeta ingegnere come «composizioni veramente astratte» per la totale inesperienza giovanile con le macchine («Sapevo tanto di matematiche, ma capivo pochissimo di macchine. Le mie mani erano rimaste stupide», racconterà in «Civiltà delle Macchine»²⁸) e tuttavia

²⁴ L. SINISGALLI, *Ritratti di macchine*, Edizioni di Via Letizia (stampatore A. Lucini & C.), Milano 1937: si tratta di un'edizione di duecento esemplari numerati e fuori commercio; le pagine non sono numerate.

²⁵ L. SINISGALLI, *La mano mancina*, cit., p. 60.

²⁶ Cfr. *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, a cura di M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione, Editrice Bibliografica, Milano 2019.

²⁷ *Un poeta come Sinisgalli*, Edizioni della Cometa, Roma 1982, p. 113.

²⁸ L. SINISGALLI, *Le mie stagioni milanesi*, in «Civiltà delle Macchine», n. 5, 1955, p. 22.

sorrette dalla domestichezza con «i difficili calcoli dell'inerzia», una «forza cieca che si oppone alle mutazioni del movimento», una «legge di univversa pigrizia» che tradisce un «istinto di conservazione della materia»²⁹. È una legge, quella dell'inerzia, che Sinisgalli – dopo aver studiato nelle aule della Sapienza – sperimenta su se stesso nei primi anni milanesi quando durante il giorno l'inedia e la sonnolenza assediano «il cupo ingegnere mussulmano»³⁰.

Degli anni romani Sinisgalli tiene salda la memoria indelebile delle giornate di afa trascorse nel laboratorio di analisi dei metalli, quando «gli apparecchi continuavano a friggere»³¹: a quei tempi, «strumenti di misura perfetti» gli hanno consentito di avere una precisa conoscenza della fisiologia delle macchine (le «loro membrature», i «loro vincoli», la «rapidissima digestione che esse fanno del fuoco»³²), la cui struttura riconosce essere disciplinata non tanto da «ritmi definiti» – la prosodia o la metrica – quanto da «regole poco visibili, come le leggi della prosa»³³. E perciò, ripensato in base a questa gerarchia il prodigio meccanico a cui hanno creduto certi poeti e ridotta la seducente mostruosità delle macchine – ora riportata alla fisiologia dell'uomo e al paradigma della cultura contadina («A noi le macchine non hanno mai suscitato più meraviglia di una vacca»³⁴) –, Sinisgalli decreta l'ottusa stupidità delle stesse, ritraendo quelle dello stabilimento di Narni «a mano libera e senza preoccupazioni di badare ai decimali», come già da ragazzo aveva fatto quando preparava la tesi di laurea³⁵. Nell'atteggiamento di noncuranza si esprime un vero e proprio ridimensionamento del primato tecnologico a vantaggio di una prospettiva più umanistica: il tratto a penna quasi infantile sulle sette tavole disegnate nel marzo

²⁹ L. SINISGALLI, *Ritratti di macchine*, cit.

³⁰ L. SINISGALLI, *Le mie stagioni milanesi*, cit., p. 22.

³¹ L. SINISGALLI, *Ritratti di macchine*, cit.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

del '37 – con cui Sinisgalli riproduce le macchine affaticate nella solitudine dei capannoni narnesi svuotati dalla pausa pranzo degli operai – si fa atto di distanziamento dalla granitica cultura tecnocratica, con implicita riduzione dell'autorità che essa si è conquistata sull'uomo. Il messaggio, come si diceva, è forte, anche considerato che di lì a pochi anni, in un pezzo pubblicato nella «Ruota», poi riversato in *Horror vacui* e dunque nel *Furor*, Sinisgalli paventa che la incessante produzione di macchine da parte dell'uomo sia legata alla noia, piuttosto che alla passione: «Io mi domando spesso», scrive, «se “far macchine” sia un istinto insopprimibile come “far la guerra” o “far l'amore” (*faire cathleya*, diceva Swann). Gli uomini fanno macchine come gli uccelli fanno le uova, l'ostrica fa la perla, la chiocciola fa il guscio?»³⁶.

Va detto che tutto il corredo di annotazioni autobiografiche riferite al soggiorno umbro che arricchisce il testo narrativo contenuto in *Ritratti di macchine* viene cassato dall'autore nella stesura inclusa in *Horror vacui* e poi nel *Furor*, probabilmente in ragione dell'essenza più aforistica di quelle pagine. Come va detto che – se già sul piano della «poetica della scienza»³⁷ questo libretto sembra contenere un messaggio importante –, l'esperienza narnese risulta decisiva anche sul piano propriamente lirico, dal momento che per dichiarazione dello stesso Sinisgalli la poesia *Narni Amelia Scalo* è quella in cui felicemente egli imbastisce un discorso poetico «tra poesia e non poesia» – cioè tra poesia e scienza – che «costituirà il suo principale “armamentario”»³⁸.

In *Ritratti di macchine* Sinisgalli si ispira dunque occasionalmente a quanto per sistema compiuto da Leonardo che, come nessuno nel

³⁶ L. SINISGALLI, *Macchine contro la noia*, in «La Ruota», a. IV, III serie, n. 2, febbraio 1943, p. 58; ora si legge con identico titolo in ID., *Horror vacui*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 48.

³⁷ Cfr. F. VITELLI, *Lesagone di Pascal. Poetica e poesia della scienza in Sinisgalli*, in *Letteratura e scienze*, cit., consultabile on line all'indirizzo <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Vitelli%205.pdf>

³⁸ *Un poeta come Sinisgalli*, cit., p. 114.

suo tempo, ha sentito «tanto viva la necessità di esporre, di fissare in immagini aperte gli aspetti della sua attenzione»³⁹; e sembra farlo in continuità con il «modo di ritrarre e quindi di vedere la macchina» inaugurato da Leonardo: anche per Sinisgalli l'«osservazione acquista sapore di analisi e insieme si fa più dedita, più familiare»⁴⁰.

Nello stesso '37, insieme a Gio Ponti, Sinisgalli allestisce un catalogo di *Italiani* illustri: novantanove personaggi – a partire da Scipione l'Africano fino a Benito Mussolini – rappresentati da celebri ritratti conservati in gallerie e musei (è compresa anche una sezione di notizie biografiche)⁴¹. Di ampie dimensioni (centoventi pagine di formato 30x30), il volume si colloca nel solco di quella produzione che potrebbe disvelare certa partecipazione alla politica nazionalistica celebrante la superiorità della razza italiana, pur nella raffinatezza del risultato finale. La stessa citazione di un noto discorso mussoliniano («Questo popolo di eroi, di santi, di poeti, di artisti, di navigatori, di colonizzatori, di trasmigratori...»), collocata immediatamente prima del frontespizio, sembra autorizzare quantomeno una tangenza con le indicazioni culturali del regime. In una breve nota introduttiva non firmata si legge che le scelte sono ricadute sulla «documentazione più veloce del genio italiano, la più palese»; si tratta dunque una vera e propria «parata processionale» di personaggi che «nati da contadini o nati da principi» testimoniano la capacità che l'Italia ha sempre avuto di scoprire «gli assi» sul tavolo da gioco europeo e di imprimere un moto – «per urti», «per impeto, come diceva Leonardo» – «tutte le volte che l'inerzia induceva a una cadenza differente»⁴².

Richiamato espressamente già nella nota introduttiva, Leonardo si colloca nel volume al numero 52 dell'elenco: il ritratto abbinato è

³⁹ P. PORTOGHESI, *I disegni tecnici di Leonardo*, in «Civiltà delle Macchine», 1, 1955, p. 30.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ G. PONTI, L. SINISGALLI, *Italiani*, Domus, Milano 1937.

⁴² Nota introduttiva (senza indicazione di pagina) in G. PONTI, L. SINISGALLI, *Italiani*, cit.

quello che si conserva nella Galleria degli Uffizi di Firenze; difficile l'individuazione di una qualche partecipazione sinisgalliana alla stesura della notizia biografica soprattutto per lo stile impersonale che la connota, distante cioè dalla partecipazione emotiva di tutti gli altri scritti dedicati a Leonardo.

Solo un anno dopo, nel dicembre del '38, nel numero monografico su Leonardo della rivista «Sapere», Sinisgalli dà notizia della monumentale mostra intitolata *Leonardo e le invenzioni italiane*, programmata per l'anno successivo a Palazzo dell'Arte di Milano (9 maggio-22 ottobre 1939)⁴³. Pur tra le molte riserve di autorevoli intellettuali, l'esposizione viene ambiziosamente concepita per celebrare il genio e la tradizione tecnica italiani secondo i dettami della propaganda culturale del regime fascista⁴⁴. Sicché, in linea con certa pluralità leonardiana dispiegatasi in tempi differenti⁴⁵, il vinciano viene ora letto quale «visionario precorritore di un'epoca dominata dalle macchine», «capostipite» perciò di una linea che va dal Rinascimento fino a Marconi⁴⁶. Non a caso, il sommario dell'articolo intitolato *Ingegneria leonardiana* – pubblicato nella pagina del «Corriere della Sera» dedicata all'inaugurazione della mostra – recita

⁴³ L. SINISGALLI, *Note vinciane minori*, in «Sapere», 15 dicembre 1938; ora in ID., *Furor geometricus*, a cura di G. Lupo, Nino Aragno Editore, Torino 2001, pp. 131-132.

⁴⁴ D. IACOBONE ricorda che «la decisione di realizzare una mostra dedicata a Leonardo da Vinci fu presa il 31 ottobre 1936 direttamente da Benito Mussolini, in occasione del raduno fascista tenutosi al Castello Sforzesco di Milano» (ID., *La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi*, in «EdA. Esempi di Architettura», settembre 2017, p. 1, consultabile *on line*).

⁴⁵ A. R. TURNER, *Inventing Leonardo. The Anatomy of a Legend*, Papermac, London 1995, pp. 5-6. Su certo «egotismo filosofico» degli studiosi di Leonardo si sofferma L. FERRERO nella Prefazione a ID., *Leonardo o dell'arte*, con Introduzione di P. Valéry, Lit Edizioni-Castelvecchi, Roma 2017, p. 28.

⁴⁶ M. BERETTA, E. CANADELLI, *Introduzione*, in *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, cit. pp. 17-18.

così, con chiaro indirizzo pedagogico: «Raggiungerla o imitarla è impossibile; ma sforzarsi di seguirne l'insegnamento è utilissimo»⁴⁷.

La mostra viene presentata da Sinisgalli con la premessa di una esplicita ammirazione del genio leonardesco: con accenno alla fruttuosità di una *curiositas* solitaria quanto prensile, Sinisgalli dichiara che nessuno più di Leonardo «ha saputo farsi un'arma della solitudine e una muraglia», «ritrovare in ogni attimo della vita un'attenzione così desta»⁴⁸. Nel pezzo è descritta l'articolazione dell'esposizione che, anche per la spiccata componente didattica, si fregia di «una documentazione esauriente e per i profani e per gli iniziati», particolare che ne ha fatto un evento miliare nella diffusione della figura di Leonardo presso il grande pubblico. Proprio per la monumentalità dell'esposizione, ne sono responsabili, con ruoli differenti, più figure che si dislocano tra diversi comitati; solo «a poche settimane dall'inaugurazione» e «non senza polemiche e resistenze»⁴⁹, il coordinamento dell'allestimento è affidato a Giuseppe Pagano Pogatschnig (ma Sinisgalli assegna la «regia» della mostra «all'architetto Gio Ponti»⁵⁰): l'architetto istriano spiegherà criteri e tempi nel numero di settembre della rivista «Casabella-Costruzioni»⁵¹. L'attribuzione del coordinamento dell'esposizione a Ponti, da parte di Sinisgalli, si spiega probabilmente sia con l'effettiva partecipazione di questi ai lavori organizzativi (secondo una «dualità» tra commissioni centrali romane e commissioni organizzative milanesi⁵²) sia con la vicinanza di Sinisgalli all'architetto e *designer*, con il quale condivide anche altre iniziative.

⁴⁷ *Leonardo specchio dell'universalità italiana*, in «Corriere della Sera», 9 maggio 1939; nella stessa pagina compare l'articolo intitolato *Ingegneria leonardiana*.

⁴⁸ L. SINISGALLI, *Note vinciane minori*, cit. pp. 131-132.

⁴⁹ M. BERETTA, E. CANADELLI, *Introduzione*, in *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, cit., p. 16.

⁵⁰ L. SINISGALLI, *Note vinciane minori*, cit., p. 132.

⁵¹ G. PAGANO, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, in «Casabella-Costruzioni», n. 141, settembre 1939, pp. 6-19.

⁵² D. IACOBONE, *La mostra su Leonardo da Vinci del 1939 a Milano, attraverso le carte di Ignazio Calvi*, cit., p. 5.

La chiusura della notizia è nel segno del rispecchiamento: Sinisgalli allude espressamente alla perfetta integrazione di Leonardo nella Milano degli Sforza, alla «miracolosa alacrità» determinata dalla città in cui il vinciano ha più lungamente vissuto⁵³.

3. *Leonardo in rivista*

Quando viene assunto come *art director* dalla Pirelli nel 1948, insieme ad Arturo Tofanelli Sinisgalli fonda e dirige «Pirelli», l'*house organ* che per primo testimonia l'importanza che egli dà alle riviste, delle quali apprezza la capacità di rendere mobile la conoscenza e rappresentare la modernità nelle sue espressioni più innovative. Nelle pagine di questo *magazine* aziendale Sinisgalli promuove il dialogo e il confronto tra scienza e arte, realizzando a pieno la sua idea di umanesimo: a scorrere i titoli dei numeri si ricava la ricchezza dei temi affrontati e delle figure richiamate, tra cui frequentemente compare Leonardo da Vinci, implicitamente additato quale riuscito amalgama di cultura scientifica e umanistica.

Nell'approssimarsi del quinto centenario della nascita, la rivista programma una serie di contributi dedicati a Leonardo. In *Natura, calcolo, fantasia*, Sinisgalli – rimarcando il rapporto tra l'osservazione accidentale di alcuni fenomeni e la suggestione artistica che se ne può ricavare – si sofferma in particolare su una forma originale di allenamento alla creatività: allude ai «cavilli»⁵⁴, cioè allo scarabocchio creatosi nelle piastrelle di maiolica del suo bagno a causa di una crepa. Gli torna perciò a mente quanto detto da Leonardo nel *Trattato sulla pittura*, a proposito del *Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni*. Tra i precetti suggeriti all'«operatore della pittura», Leonardo aggiunge una «nuova invenzione di speculazione» che, «benché paia piccola e quasi degna di riso», «nondimeno

⁵³ L. SINISGALLI, *Note vinciane minori*, cit., p. 133.

⁵⁴ L. SINISGALLI, *Natura, calcolo, fantasia*, in «Pirelli», maggio-giugno 1951, pp. 54-55; ora in ID., *Pneumatica*, cit., p. 41.

è di grande utilità a destare l'ingegno»⁵⁵; «[n]elle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi», il pittore troverà «invenzioni mirabilissime», che potranno destare il suo ingegno «a nuove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose»⁵⁶.

Un discorso più ampio e organico su Leonardo si legge nell'articolo *La mano mancina*, pubblicato nel numero di marzo-aprile del '52 di «Pirelli»⁵⁷. Rinnovata la gratitudine a Giuseppina Fumagalli per l'allestimento dell'antologia sansoniana del '38⁵⁸, Sinisgalli muove dalle sue prime letture del vinciano risalenti al '28. In tempi di poesia ermetica, in una delle passeggiate che fa da studente tra le bancarelle romane, si imbatte casualmente nelle «sorprendenti pagine del Bestiario, delle Profezie, delle Facezie»⁵⁹. Le metafore, le visioni, le invenzioni che vi trova lo colpiscono profondamente: Sinisgalli individua in questi scritti una convincente espressione dell'ermetismo di Leonardo («un continuo cumulo di ombra e nel segno e nella parola»⁶⁰), il motivo più forte del piacere che lui e gli amici provano nel leggerli. Il circolo ristretto del genio solitario – autorizzato dalla dichiarazione «E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo»⁶¹ – viene forzato secondo Sinisgalli attraverso quelle pagine. Ermetici appaiono a Sinisgalli il metodo e le macchine di Leonardo che, orgoglioso come i grandi poeti, «irrequieto e impetuoso» nella sua intelligenza quanto nella sua scrittura⁶², nasconde una costante insoddisfazione e il bisogno di verità sempre nuove.

⁵⁵ L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1947, p. 116.

⁵⁶ Ivi, p. 117.

⁵⁷ L. SINISGALLI, *La mano mancina*, cit., pp. 57-60.

⁵⁸ *Leonardo omo senza lettere*, a cura di G. Fumagalli, Sansoni, Firenze 1938.

⁵⁹ L. SINISGALLI, *La mano mancina*, cit., p. 57.

⁶⁰ L. SINISGALLI, *Macchine emozionanti*, in ID., *Horror vacui*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 38.

⁶¹ L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, cit., p. 107.

⁶² L. SINISGALLI, *La mano mancina*, cit., p. 60.

Ma, soprattutto, per Sinisgalli la scrittura mancina è una dischiudente metafora: l'uso della mano sinistra viene ascritto a tutti gli effetti tra le «particolari forme dell'ironia di Leonardo, del suo guardare inverso»⁶³. Se una lunga tradizione lo ha voluto «omo senza lettere», da scienziato, da osservatore della natura, da pittore Leonardo ha invece scritto pagine molto più incisive di quelle di tanti altri scrittori patentati: con la mano sinistra, cioè con la mano di uno scienziato, la scrittura dunque può essere più efficace. Ciò conferma che Leonardo è stato «omo di lettere»⁶⁴ e, come altri scienziati (penso a Galileo), si alimenta e avvantaggia della lettura delle pagine di altri scrittori, gli «antichi amici»⁶⁵. Tempo dopo Sinisgalli rifletterà sulla costante disposizione alla scrittura di Leonardo, scorgendovi un altro motivo di somiglianza: «A scrivere la sua enciclopedia intima Leonardo mise tutta la vita; aveva sempre i quaderni sottomano o attaccati alla cintola, grandi e piccolissimi»⁶⁶.

È da ricordare che pochi mesi dopo la pubblicazione della *Mano mancina*, sempre dalle pagine di «Pirelli», Sinisgalli ribadisce per l'ennesima volta la necessità del connubio tra scienza e arte non solo a vantaggio di una più penetrante ermeneutica della realtà ma specificamente sul fronte della scrittura: «se i nostri scienziati e i nostri tecnici considerassero l'esercizio della scrittura alla stregua di un'operazione dignitosa», dice riferendosi anche a Leonardo, e «se viceversa i letterati e i filosofi e i critici [...] accogliessero con rinnovata simpatia, le ipotesi e i risultati del calcolo e dell'esperienza», ne verrebbe «una concordia nuova» a fugare «le inquietudini e le stanchezze del nostro tempo»⁶⁷.

⁶³ L. SINISGALLI, *Arcadia delle macchine*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 50.

⁶⁴ C. VECCE, *Leonardo «omo di lettere»*, in «Il Sole 24 ore», 16 aprile 2017.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ L. SINISGALLI, *Leonardiana*, in ID., *Sinisgalliana*, Edizioni della Cometa, Roma 1984, p. 18.

⁶⁷ L. SINISGALLI, *1948-1952*, in «Pirelli», novembre-dicembre 1952, pp. 8-9; ora in ID., *Pneumatica*, cit., p. 79.

Non passa inosservato l'«artificio (puerile)» di scrivere «le parole rovesciate», «uno dei modi più ingenui seguiti da Leonardo per nascondere il suo pensiero»⁶⁸ in quegli «scritti misteriosi e opulenti»⁶⁹: artificio che «mette in luce un po' della sua follia» e scopre una vocazione giocosa che il vinciario ha trattenuto sin nella sua maturità⁷⁰. Forse Sinisgalli ritrova in Leonardo la stessa antinomia giovane/vecchio che riconosce produttiva in se stesso insieme ad altre polarità: se è vero che «il genio di Leonardo è di natura senile»⁷¹, vero è anche che ha «qualcosa di senile anche la grazia bestiale dei nascituri, dei cuccioli», e che – sempre nella prospettiva antitetica – la bellezza è un tutt'uno con il suo disfacimento, motivo per cui Leonardo nel ritratto di un bel volto «mostra sempre il teschio in trasparenza»⁷². Con esplicita ammirazione Sinisgalli, alludendo al 'disordine' degli scritti di Leonardo⁷³, squaderna tutto l'ampio scibile di questi per come appare nell'apprezzata edizione dei *Carnets de Léonard de Vinci* pubblicata da Gallimard nel '51⁷⁴. Già riferendosi al Codice Trivulziano, ai «magazzini» in cui Leonardo ha «raggruppati in pile i suoi materiali, le sue parole», Sinisgalli ha tentato di azzeccare il criterio di «certi avvicinamenti», di «certe parentele»⁷⁵, trovandolo spesso in forme di analogia che sente intimamente di condividere, nella identica dipendenza da questo demone.

Anche quando, per affondi più pesanti, si verificano i livelli di consonanza tra i due 'Leonardo', si rimane convinti dalle evidenti

⁶⁸ L. SINISGALLI, *Pensieri nascosti*, in ID., *Horror vacui*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 4.

⁶⁹ L. FERRERO nella Prefazione a ID., *Leonardo o dell'arte*, cit., p. 27.

⁷⁰ L. SINISGALLI, *Pensieri nascosti*, cit., p. 4.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² L. SINISGALLI, *Fuochi di paglia*, in ID., *Pneumatica*, cit., p. 133.

⁷³ L. SINISGALLI, *La mano mancina*, cit., pp. 58-59.

⁷⁴ *Les carnets de Léonard de Vinci*, Introduction, classement et notes par E. Mac Curdy; traduction de l'anglais et de l'italien par L. Servicen; préface de P. Valéry, Gallimard, Paris 1951.

⁷⁵ L. SINISGALLI, *Trivulziano*, in ID., *Horror vacui*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., pp. 40-41.

similarità anche sul piano teorico. A titolo di esempio, dirò qui del valore che entrambi assegnano alla matematica: nel *Trattato sulla pittura*, discutendo se la pittura sia o meno scienza, Leonardo dice che «Nessuna umana investigazione si può dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni»⁷⁶; per Sinisgalli la matematica – la sua prima passione – è una struttura del pensiero e come tale egli la usa anche nel comporre poesie: «Come il ragno / costruisco con niente, / lo sputo la polvere, / un po' di geometria», dichiara in un testo contenuto nella sezione dedicata alla poesia inclusa nella raccolta *Infinitiesimi*⁷⁷.

L'attenta osservazione dei fenomeni naturali praticata da Leonardo torna a tema in un articolo in cui Sinisgalli allude a una inchiesta di qualche tempo prima svolta da Luigi Emanuelli «tra gli autisti delle macchine provagomme della Pirelli»⁷⁸. Dovendo controllare il battistrada degli pneumatici, Emanuelli – ingegnere e direttore generale della Società Pirelli – cerca «tra gli intagli della polpa di gomma le scaglie di pietra e i sassi [...] imprigionati nella marcia», servendosi di tali riscontri per scegliere i «disegni [...] meno voraci»⁷⁹. «Siamo nel clima del metodo leonardesco», scrive Sinisgalli, siamo nelle «giornate favolose che permisero a Leonardo da Vinci, guardando intensamente la libellula e il nibbio, di spiccare il grande volo», se per fabbricare gli pneumatici adatti ai viaggi nel deserto i tecnologi dell'azienda «hanno guardato a lungo gli zoccoli del cammello»⁸⁰.

Dopo l'esperienza di «Pirelli» e sempre per affiatamento con Giuseppe Eugenio Luraghi, Sinisgalli nel '53 dà vita a «Civiltà delle Macchine», rivista della Finmeccanica poi IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale) giunta al successo internazionale anche grazie

⁷⁶ L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, cit., p. 50.

⁷⁷ L. SINISGALLI, *Come il ragno*, in ID., *Infinitiesimi*, Edizioni della Cometa, Roma 2001, p. 55.

⁷⁸ L. SINISGALLI, *Bassorilievi sui pneumatici*, in «Pirelli», luglio-agosto 1952, pp. 18-19; ora in ID., *Pneumatica*, cit., p. 69.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

ad alcune accortezze comunicative, tra cui la traduzione dell'indice dei numeri in inglese, francese e spagnolo. «Civiltà delle Macchine», apprezzata da intellettuali europei e americani, nasce dal grande amore di Sinisgalli per i congegni; nei presupposti della rivista la macchina è certamente un simbolo di civiltà, senza però che si arrivi all'idolatria: del resto, il titolo rinvia alla meccanizzazione della società occidentale e alla *civilitas* delle macchine stesse, alla loro armoniosa integrazione nel progetto di vita dell'uomo.

Non casualmente la copertina del primo numero di «Civiltà delle Macchine» riporta alcuni disegni di Leonardo riguardanti il volo degli uccelli; nel medesimo numero compare inoltre un contributo di Vittorio Somenzi dal titolo *Leonardo ritrovato*⁸¹; altri titoli scandiranno anche nelle pagine di questa rivista la continuativa attenzione al modello leonardesco: in questo modo la rivista si presenta in continuità con i contributi di «Pirelli» usciti tra il '51 e il '52. Nella scelta di pubblicare i disegni di Leonardo in copertina c'è però da vedere una precisa dichiarazione di affiliazione: Sinisgalli sembra voler ribadire la potestà leonardesca su ogni propria opera intellettuale. *En pendant* con i disegni di Leonardo, si colloca la *Lettera* del maestro Ungaretti, da ritenersi una sorta di manifesto dello spirito del periodico⁸². Sinisgalli tiene moltissimo a che ogni numero venga aperto con una lettera affidata di volta in volta a scrittori, poeti e intellettuali: vuole in tal modo dare vita a un dibattito epistemologico a più voci che riveli contemporaneamente le due facce del progresso, quella che promette benessere diffuso e quella che prefigura scenari di morte e distruzione. Ungaretti ammira certa umanità della macchina ma coglie anche l'essenza artistica del

⁸¹ V. SOMENZI, *Leonardo restituito*, in «Civiltà delle Macchine», n. 1, 1953, pp. 66-69.

⁸² G. UNGARETTI, *Lettera a Leonardo Sinisgalli*, in «Civiltà delle Macchine», a. I, n. 1, 1953, p. 7. Sulla partecipazione di Ungaretti al primo numero di «Civiltà delle Macchine» rinvio al mio «*La Tigre ride sicura: Sinisgalli e Ungaretti*», in G. DELL'AQUILA, *La perfidia eleatica. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Osanna Editore-Fondazione Leonardo Sinisgalli, Venosa (Pz) 2017, pp. 67-75.

congegno: gli sembra perciò che l'artista e lo scienziato si equiparino per la medesima trepidazione nel dare vita alle loro creazioni. E in questo la *Lettera* sembra alludere implicitamente anche a Leonardo per il quale le macchine sono pezzi unici, disegnati con grande cura, come creazioni d'arte.

5. *Il «volo degli uccelli»*

Molte delle affermazioni di Sinisgalli su Leonardo si trovano nel *Furor mathematicus* (1950), l'opera in cui meglio si realizza la contaminazione dei saperi nel mito umanistico dell'*uomo universale* che applica il suo genio ai problemi più diversi.

In uno scritto intitolato *Leonardo da Vinci e il volo degli uccelli* Sinisgalli si sofferma sugli studi leonardiani dedicati alla «nazione degli uccelli» che sta in quella parte di cielo «al di qua dell'azzurro»⁸³. «Il cielo, dove noi non vediamo che il vuoto [...], non ha spaventato Leonardo»⁸⁴: esordisce così Sinisgalli, per dichiarare subito dopo la sua sorpresa nel constatare la straordinaria fedeltà di Leonardo al cielo, osservato per trent'anni per cogliervi un'animazione che a noi moderni sfugge. È sorpreso anche della freddezza con cui il vinciario ha tagliato «cadaveri d'uomini e volatili»⁸⁵, del disinteresse per il canto degli uccelli e per l'eventuale presenza di un'anima nei corpi sezionati; per concludere che Leonardo è stato un «meccanico intransigente», sedotto dal moto e dall'animazione delle cose più che dal silenzio e dalla stasi⁸⁶. Due date scandiscono nel pezzo sinisgalliano i confini di una appassionata osservazione, dedicata al sogno di una intera vita: 1483, 1515 («la prima è nel Codice Atlantico, l'ultima è

⁸³ L. SINISGALLI, *Leonardo da Vinci e il volo degli uccelli*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 23.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, p. 27.

nel Codice G») ⁸⁷; «[t]utti gli studi di Leonardo sul volo», scrive, si inscrivono tra questi due termini, e costituiscono il «più enigmatico *journal* che un uomo abbia lasciato [...] in testimonianza» ⁸⁸. Sinisgalli soppesa l'impegno leonardesco, coglie la fatica di un'attività speculativa compiuta come se «pensare fosse una fatica delle mani, della testa, del sangue, di tutto il corpo» ⁸⁹; i calcoli, i «pensieri», l'applicazione della «legge di similitudine» tra diversi uccelli, le misurazioni «con l'aiuto di bilance e di carrucole» della «forza muscolare dell'uomo», il primo disegno della macchina volante, i dettagli degli altri apparecchi progettati (i legni, le stoffe); ma soprattutto apprezza l'essenzialità di certe note, «strettamente utili»: «non un indugio, non una distrazione, non un minimo sospetto di voluttà verbale» ⁹⁰. Sinisgalli a suo modo si cimenta nell'osservazione del cielo; in un epigrafico passo di *Horror vacui* riporta: «Visti di sotto gli uccelli sono enormi: quando scendono dall'alto, dal di dietro, e ne guardi la pancia e tutta l'apertura delle ali», aggiungendo l'indicazione dei luoghi in cui ha scrutato il cielo (Piazza di Spagna, Piazza San Silvestro, Piazza della Pilotta) ⁹¹.

Con dedizione e pazienza Leonardo ha dunque preparato a lungo «l'animo al grande giorno che avrebbe potuto essere anche un giorno di ruina» ⁹², per poi invece rinunciarvi: «il *Demone ex machina* (l'esprit de géométrie) lo stizziva sempre meno del *Dio ex petra* (l'esprit de finesse): un senso più segreto della verità, un mistero inesprimibile per leve e per ruote» ⁹³. Una volta ripresi gli studi sugli uccelli, la speculazione di Leonardo ha per Sinisgalli «l'ebbrezza di un lavoro in *plein air*»: l'osservazione ora mira a rendere «leggibile per tutti il

⁸⁷ Ivi, p. 23.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 27.

⁹⁰ Ivi, p. 25.

⁹¹ L. SINISGALLI, *Uccelli*, in ID., *Horror vacui*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 13.

⁹² L. SINISGALLI, *Leonardo da Vinci e il volo degli uccelli*, cit., p. 25.

⁹³ *Ibidem*.

grafico scritto nel libro del cielo»⁹⁴. Sicché, per analogia, gli studi di Leonardo nella rilettura sinisgalliana portano alla definizione della «persona poetica»; «[u]n uccello in volo è un punto dell'universo che vibra, un desiderio carico di slancio che genera in ogni istante una possibilità di rischio, di errore, di caduta, un'apprensione che continuamente lo salva e lo esalta»⁹⁵, scrive Sinisgalli, giocando sul binomio uccello/poeta, nella memoria dell'albatro baudelairiano. Anche agli uccelli descritti da Leonardo tocca essere sempre «[i]n bilico sopra l'abisso», stancarsi nel volare, dispiegando «una poetica contro il “souffle de l'inspiration” e definendo una «metrica del volo»⁹⁶.

Per Sinisgalli il volo dell'uccello è il volo del poeta: proprio ricorrendosi al pensiero di Leonardo, il poeta ingegnere afferma che l'atto creativo è un lampo e la persona poetica è caratterizzata dall'impeto, dalla forza del presentimento, dalla gamma delle soluzioni espressive istintive. Non è un caso che in un altro testo, la *Seconda lettera a Gianfranco Contini*, Sinisgalli parli di una «coscienza vettoriale della poesia più che numerica», con sprone «alla ricerca di forze più che di forme»⁹⁷. Il poeta è dunque «strumento della natura, e ne amplifica i moti», attraverso il pensiero poetico, «in anticipo sul pensiero»⁹⁸. Della più generale disposizione al movimento nell'uomo, che «è creato “con membra atte al moto”», Leonardo si è del resto accorto prima di tutti, come osserva Sinisgalli, che gli riconosce in più di averne fatto «un atto gravido di volontà»⁹⁹.

Per Leonardo anche il disegno è l'atto creativo «di un pensiero in inconscia e velocissima associazione di forme, quasi un impul-

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Ivi, p. 26.

⁹⁷ L. SINISGALLI, *Seconda lettera a Gianfranco Contini*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 187.

⁹⁸ L. SINISGALLI, *Poetica di Leonardo*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 42.

⁹⁹ L. SINISGALLI, *Quaderno di geometria*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p.14.

so irrefrenabile»¹⁰⁰. E ciò spiega la straordinaria mole di disegni prodotta dal vinciano. A differenza di Valéry, secondo cui i disegni e le analisi hanno salvato Leonardo dagli abbagli della parola poetica («Toute l'expérience multiforme d'une longue vie a passé à travers cette intelligence impitoyable et souveraine préservée par le dessin et l'analyse, des mythes et des mirages du langage») ¹⁰¹, per Sinisgalli Leonardo racchiude un mondo complesso, un universo di pensiero che si articola «nel fare, nel pensare, nel mettere in discussione e nel rispondere alla natura e all'arte»¹⁰². Alludendo all'«omaggio a Leonardo meccanico» che «il poeta del *Cimitero marino*» include nella ristampa del 1919 della *Introduction*, Sinisgalli prende le distanze dal pensiero di Valéry per il quale è «più prezioso il segno di Leonardo che non le parole»¹⁰³. Preciserà anni dopo che il disegno apprezzato da Valéry non è quello sfumato e misterioso, «la traccia dell'ineffabile», bensì quello «concreto», che determina esplicitamente i contorni delle cose: «i disegni meccanici, cioè i progetti, le tavole ingegneresche»¹⁰⁴. Ma Sinisgalli nelle pagine del *Furor* non sembra essere del tutto propenso alla eccessiva valorizzazione della parola leonardiana, rispetto alla quale «gli eretici sono già stati in parte sconfessati»: «Leonardo poeta», dice, «ci costringe a una immagine troppo ristretta ed eccessivamente ingenua del suo genio», poiché le sue parole «non hanno che il valore di arabeschi», appaiono come

¹⁰⁰ A. PERISSA TORRINI, «*Fecie infiniti disegni, meravigliosi*», in *Leonardo da Vinci. L'uomo universale*, Giunti, Firenze 2013, p. 135.

¹⁰¹ L. SINISGALLI, *Macchine emozionanti*, in ID., *Horror vacui*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 37.

¹⁰² P. ANTONELLO, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier Università, Firenze 2005, p. 139.

¹⁰³ L. SINISGALLI, *Macchine emozionanti*, cit., pp. 36-37.

¹⁰⁴ L. SINISGALLI, *Leonardo ritrovato*, in «Il Mattino», 4 settembre 1977; poi con titolo *Leonardiana* in ID., *Sinisgalliana*, Edizioni della Cometa, Roma 1984, p. 15.

«commenti casuali e puramente accessori» rispetto alla «sua fatica quotidiana»¹⁰⁵.

6. *Piccola postilla*

Nel 1977 Sinisgalli pubblica un testo intitolato *Leonardo ritrovato* nel quotidiano «Il Mattino»¹⁰⁶. La scoperta di due codici leonardeschi avvenuta in Spagna dieci anni prima è celebrata con entusiasmo e ritenuta meritevole di un inno di ringraziamento pari a quello che Leopardi dedicò ad Angelo Mai: un «bottino [...] di immenso valore» utile a chiarire alcuni aspetti ancora misteriosi della vita e dell'opera di Leonardo¹⁰⁷. Con la chiarezza conquistata negli anni, Sinisgalli afferma che il «paradiso» di Leonardo «è nei segni con i quali ha rappresentato macchine e uccelli, dighe e fortezze con acume pari alla magia con cui espresse lo sguardo e il sorriso»¹⁰⁸. E torna sulla prosa di Leonardo che Valéry ha voluto «in sottomissione rispetto al segno e al concetto» e che invece i poeti ermetici hanno esaltato, come confermerebbe l'antologia della Fumagalli; una prosa che mantiene intatta la sua bellezza, nonostante le tante letture susseguitesesi nel tempo; una «scrittura illetterata, da falegname e da fabbro, da muratore e da stagnino» capace tuttavia «di difficili sublimità»: di essa ci rimangono «brandelli spesso conseguenti uno dopo l'altro, spessissimo spaiati, contraddittori»¹⁰⁹.

Insiste più volte Sinisgalli sulle contraddizioni del suo modello quattrocentesco, che sente forse vicine alle proprie; più delle pagine fin qui considerate, a chiarire il perché di una armonia così profonda tra i due 'Leonardo' varrà perciò quanto Leo Ferrero scriveva nel suo esilio a Parigi riguardo all'autore del *Trattato della pittura*: in

¹⁰⁵ L. SINISGALLI, *Macchine emozionanti*, cit., p. 37.

¹⁰⁶ L. SINISGALLI, *Leonardo ritrovato*, cit., pp. 13-19.

¹⁰⁷ Ivi, p. 16.

¹⁰⁸ Ivi, p. 15.

¹⁰⁹ Ivi, p. 19.

Leonardo «c'è di tutto», «immagini, visioni e idee, che splendono, si commentano, si contraddicono»¹¹⁰.

¹¹⁰ L. FERRERO nella Prefazione a ID., *Leonardo o dell'arte*, cit., p. 27.

Irene Romera Pintor

CORREO ESPAÑOL ENTRE BASTIDORES:
LAURA VOLPE Y VITTORIO BODINI

Desde septiembre de 2016 la Universidad de Valencia y la Universidad del Salento vienen desarrollando un fructífero intercambio cultural que se va acrecentando y consolidando cada vez más. Efectivamente fue el miércoles 28 de septiembre de 2016 cuando los profesores Antonio Lucio Giannone y Fabio Moliterni llegaron a Valencia en su visita oficial de “monitoraggio”. Fue ahí cuando el prof. Giannone – cuyo nombre no necesita ninguna presentación en el ámbito de la literatura italiana –, me invitó a impartir unas clases¹ en su curso monográfico sobre la obra de Vincenzo Consolo (a quien tuve el privilegio de traducir y estudiar). También en ese primer encuentro, el prof. Giannone – apasionado especialista y divulgador de la obra y figura de Vittorio Bodini (1914-1970) – nos

¹ Mi estancia como Docente Erasmus (*Mobility Agreement, Staff Mobility for teaching*) en la Universidad del Salento (sede Lecce) tuvo lugar en marzo de 2017.

regaló algunos ejemplares de la Colección Bodiniana², hablándonos de la fascinante personalidad de este «sommo ispanista», como lo definió Vincenzo Consolo y como muy acertadamente cita Manuel Carrera Díaz³.

Al poco, en el seno de la Unidad Docente de Filología italiana de mi Universidad, organizamos en 2018 dos Jornadas Internacionales.

² En la colección sobre Vittorio Bodini – “Collana Bodiniana” de la Editorial Besa Muci – dirigida con maestría por Antonio Lucio Giannone se han publicado diez ejemplares hasta la fecha:

- 1). V. BODINI, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, ed. de A. L. Giannone, 2003.
- 2). V. BODINI, *La luna dei Borboni (1952)*, ed. de A. Mangione, 2006.
- 3). V. BODINI-L. ERBA, *Carteggio (1953-1970)*, ed. de M. G. Barone, 2007.
- 4). V. BODINI, *Dopo la luna (1956)*, ed. de A. Mangione, 2009.
- 5). V. BODINI, *Metamor (1967)*, ed. de A. Mangione, 2010.
- 6). V. BODINI - L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, ed. de F. Moliterni, 2012.
- 7). V. BODINI, *Corriere spagnolo (1945-1954)*, ed. de A. L. Giannone, [Seconda edizione, con l'aggiunta di una *Premessa* (pp. 7-8) e di una *Appendice. Quattro lettere di Vittorio Bodini dalla Spagna* (pp. 30-40)], 2013.
- 8). V. BODINI, *Il fiore dell'amicizia. Romanzo*, ed. de D. Valli, 2014 [*Prefazione* di A. L. Giannone, pp. I-XII].
- 9). V. BODINI-V. SERENI, «*Carissimo omonimo*». *Carteggio (1946-1966)*, ed. de S. Giorgino, 2016.

10) El décimo título de la colección son las Actas del Congreso internacional que Antonio Lucio Giannone organizó en 2014: *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014). Atti del Convegno Internazionale di Studi. Lecce-Bari, 3-4, 9 dicembre 2014, 2 tomi*, ed. de A. L. Giannone, Nardò, Besa Muci editrice, 2017 (con la introducción “Prefazione” del propio Giannone en las pp. 9-14).

No olvidemos citar también sus otros libros sobre Bodini: *Bodini prima della “Luna”*, Lecce, Milella, 1982; la primera edición del *Corriere spagnolo (1945-54)*, ed. de A. L. Giannone, Lecce, Piero Manni, 1987 y el último libro recientemente publicado V. BODINI, *Allargare il gioco. Scritti critici (1941-1970)*, ed. de A. L. Giannone, Nardò, Besa Muci editrice, 2020.

³ Manuel Carrera Díaz presenta el libro *Palabras tendidas. La obra de Vittorio Bodini entre España e Italia*, ed. de Juan Carlos de Miguel y Canuto, Valencia, Universitat de València, 2020, pp. 9-13. Cfr. en concreto nota 3 p. 10: «Vincenzo Consolo, “Frammenti d’amore”, en M. A. Cuevas, *47 frammenti*, Caltagirone, Altavoz, 2005, p. 7».

Mi colega Juan Carlos de Miguel y Canuto organizó con gran acierto y bajo la presencia de la propia hija de Vittorio Bodini la primera Jornada Internacional en torno a su figura, *Vittorio Bodini: tra l'Italia e la Spagna*. Dicha Jornada tuvo lugar el jueves 1 de marzo, al tiempo que la segunda, la Jornada Internacional *España e Italia: el Siglo XX*, que organicé yo misma, se celebró al día siguiente. Fueron estos dos eventos motivo de reflexión y de estudio en los ámbitos culturales español e italiano, centrados en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Gracias a estas dos actividades académicas, se consolidaron los lazos estrechos de intercambio científico-cultural entre la Universidad del Salento y la Universidad de Valencia. Dichas Jornadas dieron además sus frutos científicos. Empezaré por el más reciente: el libro publicado en 2020 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia (de aquella bajo la egregia dirección de José Luis Canet Vallés): *Palabras tendidas. La obra de Vittorio Bodini entre España e Italia*⁴ editado y coordinado por Juan Carlos de Miguel y Canuto y en el que el propio Juan Carlos de Miguel contribuyó además con un brillante artículo sobre el tema que nos

⁴ Véase también la reseña de G. VANTAGGIATO, «Oblio» X, 40 (2020), pp. 204-206. Cfr. en particular p. 204: «Il volume, curato da Juan Carlos de Miguel y Canuto, raccoglie i frutti della Giornata di studi tenutasi presso la Facoltà di Filologia, Traduzione e Comunicazione dell'Università di Valencia il 1° marzo 2018, seguita, il giorno successivo, da una seconda Giornata a cui Atti sono raccolti nel volume *España e Italia: el Siglo XX*, a cura di Irene Romera Pintor e già recensito in questa sede (IX, 33). Come sottolinea Antonio Lucio Giannone nel suo contributo, la raccolta di studi presa in esame risulta particolarmente preziosa poiché rappresenta la prima occasione in cui la figura di Vittorio Bodini valica i confini nazionali per diventare oggetto di approfondimento critico nella stessa Spagna che tanto amò e a cui dedicò buona parte della propria carriera. Le “parole protese” cui accenna il titolo della raccolta, sono quelle di Bodini, colto in queste pagine nelle sue varie dimensioni di “poeta, crítico e historiadór literario, traductor y mediator cultural”, come lo definisce Manuel Carrera Díaz nella *Presentación*; ma anche quelle dei tanti studiosi, italiani e spagnoli, che con i loro contributi dialogano nel tentativo di ricucire la distanza geografica tra Italia e Spagna che già nel cuore del poeta aveva trovato sintesi». En la actualidad están en prensa dos reseñas más (de Celia Pérez Carranza y de Luca Daino).

ocupa: “*Corriere spagnolo* (1947-1954): Vittorio Bodini intérprete de la vida española”⁵.

Hablar del *Corriere spagnolo* (1945-54) implica forzosamente hablar de Antonio Lucio Giannone pues se encargó de rescatar del archivo Bodini (donde habían quedado sepultados en el olvido) los artículos y textos que componen dicho libro. Se trata de una recopilación de un total de 10 artículos que fueron publicados de manera independiente y que quedan ahora reunidos en un mismo libro precedidos de una enjundiosa introducción. Además, en apéndice se reproducen cuatro cartas inéditas de Vittorio Bodini enviadas desde España⁶.

Fruto también de esas Jornadas valencianas de 2018 es la excelente traducción⁷ que Laura Volpe ha realizado para la editorial Besa Muci. No podían haber elegido mejor traductor porque Laura Volpe es un referente cultural fundamental en Valencia como abanderada de las relaciones italo-españolas⁸. Así quedó patente en el encuentro amistoso-científico-cultural que se desarrolló en la comida de la primera Jornada en compañía de la hija y de la nieta de Vittorio Bodini, Valentina y Alessandra, quienes a instancias del prof. Giannone propusieron a Laura Volpe la traducción al español de su edición italiana. Laura Volpe – con enorme generosidad – aceptó

⁵ Cfr. J. C. DE MIGUEL Y CANUTO, “*Corriere spagnolo* (1947 – 1954): Vittorio Bodini intérprete de la vida española”, cit., pp. 51-73.

⁶ V. BODINI, *Corriere spagnolo* (1945-54), cit., pp. 30-40. Véase también J. C. DE MIGUEL Y CANUTO, “*Corriere spagnolo* (1947 – 1954): Vittorio Bodini intérprete de la vida española”, cit., pp. 52-53.

⁷ *Vittorio Bodini. Correo español (1947-1954)*, edición de Antonio Lucio Giannone, traducción de Laura Volpe, Lecce, Besa Muci, 2019.

⁸ Reconocida internacionalmente por su prolífica labor traductológica Laura Volpe es miembro del Comité para la Difusión de la Cultura Italiana y *Cavaliere* de la República Italiana. Ha sido Directora del Centro Giacomo Leopardi, institución fundamental en el ámbito de la cultura italiana en Valencia durante más de 40 años hasta su jubilación en septiembre de 2020, caracterizándose por su estrecha colaboración personal y material con los proyectos de la Unidad Docente de Filología Italiana del Departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universidad de Valencia.

el reto, pues reto era emprender una traducción de unos reportajes todavía inéditos en España en una lengua que no era la suya propia. Empresa que pudo llevar Laura Volpe brillantemente a cabo, como veremos más adelante, gracias a su dominio y conocimiento no solo de la lengua sino de la cultura española. Ahora bien, esta tarea que en principio no debía representar mayor dificultad estuvo sin embargo plagada de no pocas cavilaciones. Efectivamente, Bodini no es un reportero al uso que utiliza su pluma como si fuera una cámara fotográfica para transcribir en instantáneas lo que ve, a la manera del mítico Robert Capa. Su enorme cultura y su sensibilidad de poeta encuentran siempre la metáfora sorprendente y novedosa, transfigurando sus visiones y vivencias en otras tantas pequeñas joyas literarias. Necesitaba la traductora, por lo tanto, ponerse en total sintonía con su autor para poder proporcionar al lector español⁹ las múltiples vibraciones de un texto tan sugerente. Pondré algunos ejemplos y comprobaremos cómo Laura Volpe con buen criterio supo respetar fielmente hasta los más mínimos detalles para traducir exactamente hasta los epígrafes de los textos elegidos por el autor. En la edición española, por tanto, se respeta el mismo esquema y estructura, traduciendo Laura Volpe de igual modo la esclarecedora introducción de Giannone. Empezaré por presentar diferentes aspectos que llamaron poderosamente la atención de Bodini («Noches de España», «Flamenco» y «Banderillas de fuego») para seguir con otros extractos que dan cuenta de la dificultad que entrañaba la labor de trasladar el texto italiano al español.

⁹ Para la relación de la crítica sobre la obra de Bodini en España véase el panorama que hace Pantaleo Luceri en su artículo “La fortuna critica dell’opera di Vittorio Bodini in Spagna”, *Palabras tendidas*, cit., pp. 193-213, donde sobresalen personajes de la talla de un Ángel Crespo, Gerardo Diego, Juan Antonio Goytisolo, Carmen Laforet, José Antonio Maravall o estudiosos como Ignacio Arellano, Eva Muñoz Raya o Vicente González Martín.

* * *

Noches de España

Uno de los aspectos que más llamaron la atención de Bodini fue la figura del sereno, esa figura tan entrañable, remanente de tiempos pasados en toda Europa pero que en España existió hasta bien entrados los años setenta del siglo pasado: el sereno, guardián de las llaves de todos los portales de varias calles.

Passa il *sereno* tutta la notte gelando, sotto la neve o la pioggia, durante gli inverni che in regioni come la Castiglia sono ben più rigidi dei nostri, ad aprire porte a ogni chiamata, ricevendo una mancia che si aggira in media sui due *reali* (cinque lire all'incirca). Vi sono poi case, come qualcuna in cui ho abitato, i cui portoni non possono aprirsi dall'interno, così il suo intervento non solo è richiesto per entrare, ma anche per uscire. Bisogna affacciarsi a una finestra a chiamarlo¹⁰.

El *sereno* se pasa toda la noche al frío, bajo la nieve o la lluvia, durante los inviernos que, en las regiones como Castilla, son bastante más rigurosos que los nuestros, abriendo portales cada vez que lo llaman, recibiendo propinas de un par de reales (cinco liras aproximadamente). Además, hay casas, como alguna en la que yo he habitado, donde los portales no se pueden abrir desde el interior, así que su intervención no solo es requerida para entrar, sino también para salir. Hay que asomarse a la ventana y llamarlo¹¹.

Flamenco

Otro aspecto que llamó la atención de Bodini es el flamenco. Bodini reflexiona sobre su esencia que hace remontar a la sangre árabe que se difundió tanto en Sicilia como en España. Como bien

¹⁰ Trabajamos sobre la segunda y última edición de 2013: *Corriere spagnolo (1945-54)*, cit., p. 50.

¹¹ V. BODINI, *Correo español (1947-1954)*, traducción de Laura Volpe, Lecce, Besa Muci, 2019, p. 70.

analizza Annalucia Cudazzo¹² «Nell'inedito saggio *Flamenco* si mette in luce il “processo di ‘ispanizzazione’ ” (p. 169) che interessò il sud della penisola italiana, in modo particolare i punti di contatto, soprattutto culturali, fra la Spagna e la Sicilia; un'analisi quella di Consolo che Pano¹³ felicemente accosta all'omonima prosa di Bodini, in cui il flamenco, interpretato come condizione interiore dell'uomo, permette allo scrittore di ricordare i canti dei carrettieri e dei contadini del Salento».

Forse ciò che grida, da noi come in Andalusia, è l'antico sangue arabo; e fa sbagliare i nostri poveri carrettieri e braccianti, perché non hanno musiche e canzoni loro, e così non possono fare altro che storpiare inni e marce militari.

Questa è la genesi del flamenco, e che anche qui, dove ha trovato un meraviglioso linguaggio, esso rimanga fondamentalmente una condizione dell'anima, lo dimostra il fatto che il flamenco resta flamenco senza chitarra, senza canto, senza ballo; basta un batter di palme, basta un gesto, un'espressione del viso. A Malaga un prete, padre Manolo, intona solennemente il *Tantum ergo*: dopo poche frasi il canto comincia a titubare, a inquietarsi, a storcersi in disperate involuzioni, le braccia si allargano di scatto come per aprire di colpo una soffocante cortina:

Quizás lo que grita, tanto en nuestra tierra como en Andalucía, es la antigua sangre árabe; y hace equivocarse a nuestros pobres carreteros y jornaleros porque no poseen músicas y canciones propias, y así no pueden hacer otra cosa que trabucar himnos y marchas militares.

Ésta es la génesis del flamenco, y que también aquí, donde ha encontrado un lenguaje maravilloso, siga siendo fundamentalmente una condición del alma lo demuestra el hecho de que el flamenco permanezca flamenco sin guitarra, sin cante, sin baile; son suficientes unas palmas, basta un gesto, una expresión de la cara. En Málaga, un cura, el padre Manolo, entona solemnemente el *Tantum ergo*: después de unas pocas frases el canto empieza a titubear, a inquietarse, a torcerse en desesperadas involuciones, los brazos se extienden bruscamente como para abrir de golpe una sofocante cortina:

¹² Cfr. A. CUDAZZO, «Oblio» IX, 33 (2019), pp. 102-104, en concreto p. 104.

¹³ Cfr. M. T. PANO, «Nel labirinto della scrittura di Vincenzo Consolo: la produzione saggistica», *España e Italia: el Siglo XX*, ed. de Irene Romera Pintor, Madrid, Fundación Upea Publicaciones, 2018, pp. 159-171.

siamo in pieno flamenco. (E i gitani di Avila quando esce in processione il Cristo del Gran Poder, di cui mantengono la chiesa a loro spese, lo seguono con battute di palme e di tacchi).

Il solo strumento che tolleri il flamenco è la chitarra. Nessuno sa cosa sia una chitarra se non l'ha sentita suonare da uno spagnolo. Come non sa cosa sia un garofano se non l'ha visto qui fra i capelli o sul petto d'una donna. Suonano grattando le corde con una incredibile sveltezza, e subito se ne staccano dei granellini d'una sabbia fina, scintillante di mille colori e riflessi, scivolando con una fuga dolcissima e irraggiungibile: quando la mano ha cessato di grattare, quando si ferma, quando si distacca dalle corde, continua quella dolcissima precipitazione, continua la chitarra a suonare da sola¹⁴.

estamos en pleno flamenco. (Y los gitanos de Ávila, cuando sale en procesión el Cristo del Gran Poder, de cuya iglesia sufragan los gastos a su costa, lo siguen dando palmas y taconeos).

El único instrumento que tolera el flamenco es la guitarra. Nadie sabe lo que es una guitarra hasta que la oye tocar por un español. Como no sabe lo que es un clavel si no lo ha visto aquí en el pelo o en el escote de una mujer. Tocan rascando las cuerdas con una rapidez increíble, y enseguida se desprenden granillos de una arena fina, brillante de mil colores y reflejos, deslizándose en una fuga dulcísima e inalcanzable: cuando la mano ha dejado de rascar, cuando se para, cuando se aleja de las cuerdas, sigue esa dulce precipitación, la guitarra continúa tocando por sí sola¹⁵.

Banderillas de fuego

El tercer aspecto que llamó la atención de Bodini fue la corrida. No podía faltar por supuesto, tratándose de España, la descripción de una corrida de toros. Espectáculo ajeno a Italia pero que se sigue manteniendo en toda la península ibérica y en el sur de Francia, en esa región de la Camargue tan prolífica en caballos y toros. Esta fiesta taurina –como opinan algunos estudiosos– es reminiscencia sin duda de los juegos cretenses cuando efebos y doncellas saltaban sobre los lomos de los toros bravos asidos a sus cuernos.

¹⁴ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p. 54.

¹⁵ V. BODINI, *Correo español*, cit., pp. 75-76.

Nella corrida ogni fase ha il suo tempo rigorosamente stabilito. Benché i *picadores* non avessero potuto entrare, era tempo che entrassero in azione i *peones* per infilare nel collo del toro le *banderillas*, delle asticciuole acuminate; ma gli spettatori volevano le *banderillas de fuego*, che conficcandosi nel corpo si spezzano e producono lo sparo di mortaretti e saltarelli. È raro che si debba ricorrere a questo mezzo per aizzare i tori al combattimento, ma è ancor più raro ciò che avvenne questa volta. Vennero i *peones* e infilarono le *banderillas*, ma le infilarono male: due caddero al suolo, le altre penetrarono poco. Gli uomini erano disorientati, in preda all'agitazione: questa non era una corrida. Cominciano a esplodere le *banderillas* nella carne del toro, a mandare fumo e scintille, e detonazioni fortissime e il toro immobile come un idolo arcigno e peloso¹⁶.

En la corrida, cada una de las partes tiene su tiempo rigurosamente establecido. Aunque los *picadores* no hubieran podido intervenir, era el momento de entrar en acción los peones para clavar en el cuello del toro las *banderillas*, como varillas afiladas; pero los espectadores pedían las *banderillas de fuego* que, al hincarse en el cuerpo del animal, se parten y producen la explosión de petardos y triquitraques. Es raro que se deba recurrir a este sistema para azuzar a los toros mansos, pero aún más raro es lo que ocurrió esa vez. Llegaron los *peones* y clavaron las *banderillas*, pero las clavaron mal: dos se cayeron al suelo, y las otras penetraron muy poco. Los hombres estaban desorientados, fueron presa de la agitación: ésta no era una corrida. Empezaron a estallar las *banderillas* en la carne del toro, a echar humo y chispas, y detonaciones muy fuertes, y el toro allí inmóvil como un ídolo hosco y peloso¹⁷.

Cómo no recordar aquí –como hace Giannone¹⁸– en este desafortunado encuentro de Bodini con una corrida, otro de casi idéntico desarrollo ocurrido unos 80 años antes, produciendo en ambos el mismo efecto burlón y desdenoso. Me refero claro a Edmundo De Amicis en su libro *Spagna*¹⁹. Sin embargo, no podían ser más distintos estos dos visitantes que llegan por primera vez desde Italia

¹⁶ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p. 64.

¹⁷ V. BODINI, *Correo español*, cit., p. 89.

¹⁸ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., pp. 9-25.

¹⁹ Cfr. E. DE AMICIS, *España*, edición, introducción, traducción y notas de Irene Romera Pintor, Madrid, Editorial Cátedra, 2000.

a España. El primero, Edmundo De Amicis, es casi un adolescente repleto de euforia por ser corresponsal del diario “La Nazione”, en un país donde reinaba un príncipe de su amada dinastía: Amadeo I de Saboya. El segundo, Vittorio Bodini, en todo el esplendor de la edad adulta, recién salido de los traumas de una de las guerras más espantosas que ha conocido la historia por su inhumana crueldad, llega a un país malherido y todavía convaleciente de una cruenta guerra civil. A pesar de esas diferencias tan notables de edad y de situaciones, ambos –ante este espectáculo taurino en el que tuvieron la mala fortuna de topar con toros mansos y mediocres toreros – lo convierten en una bufonada grotesca, personificándolo en un toro al estilo del entrañable “Ferdinand” del divertido corto de Walt Disney²⁰; pero en la visión de Bodini esta bufonada acaba trágicamente empapada en la sangre viscosa del animal muerto.

¡Qué diferente es la mirada de un Henry de Montherlant, insigne escritor y dramaturgo francés, profundo conocedor de la historia y literatura españolas, quien dos décadas antes de Bodini vino a España y supo plasmar en su libro *Les bestiaires* (1926) la fascinante belleza del ritual único de esa danza de la muerte entre el hombre y el toro²¹. También (puesto que Bodini escribe sobre él «Un paradiso per Hemingway»²²) recordará a Ernest Hemingway quien, en su libro *Fiesta*, ensalza los toros en la festividad de San Fermín en Pamplona.

²⁰ *Ferdinand the bull* (1938), cortometraje de Walt Disney de dibujos animados, dirigida por Dick Rickard y basada en el libro de Munro Leaf: *El cuento de Ferdinando*.

²¹ Henry de Montherlant (1895-1972): sus obras teatrales de ámbito español *La Reine morte*, 1942 (Inés de Castro) y *Le Cardinal d'Espagne*, 1960 (nuestro gran Cisneros) traducidas en los idiomas más importantes del mundo se siguen representando y aplaudiendo con gran éxito.

²² V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., pp. 58-61.

Miel de Italia y limones de España

En este precioso texto vemos cómo Bodini recurre una vez más a cualquier excusa para recordar a su siempre admirado García Lorca (no olvidemos que estaba acariciando la idea de traducir y editar toda la obra del malogrado poeta granadino). Aquí glosa la figura de un reconocido cantante italiano, quien se dedicó en cuerpo y alma al “canto jonde”, Silverio Franconetti. Lorca lo inmortalizó en esta deliciosa cancioncilla: «Entre italiano / y flamenco, / ¿cómo cantaría / aquel Silverio? / La densa miel de Italia / con el limón nuestro, / iba en el hondo llanto / del siguiyero»

Tenemos que hacer una precisión. Cuando Bodini transcribe estos versos para su lector italiano, omite la nota afectiva del posesivo de García Lorca (limón nuestro) para traducirlo mediante una entidad más abstracta que es España. Son estas dos características tan evocadoras (la miel de Italia y el limón de España) que Bodini destacó en el título de su artículo. Como acostumbra, entronca estas asociaciones surgidas en su mente con un hecho vivido en una velada flamenca.

La actitud crítica del traductor está siempre implícita e implica tener que hacer elecciones. Según Benedetto Croce, sólo existe una expresión: la del original. No era fácil la elección en este caso. Laura Volpe optó por respetar la traducción que Bodini había hecho de García Lorca.

I diversi gradini del flamenco possono compararsi ai gradi della perfezione teosofica nelle religioni orientali: la *siguiriya* ne costituisce l'esercizio supremo. Ora Silverio Franconetti diventò il più grande *siguiryero* dei suoi tempi, e oggi viene ricordato come il 'divino Silverio', con un attributo che

Los diferentes palos del flamenco pueden compararse con los grados de la perfección teosófica en las religiones orientales: la *siguiriya* representa el ejercicio supremo. Ahora bien, Silverio Franconetti se convirtió en el más grande *siguiryero* de su época, y hoy en día se le recuerda como el 'divino Silverio', un atributo que

non deve dividere se non con Lope de Vega e col torero Manolete, e nell'incomposto olimpo flamenco, pieno di corazze di gamberi, d'ossi d'olive e vuote bottiglie di Manzanilla e cognac Domecq, il suo posto è fra le ombre dei massimi *cantaores* del passato: fra Zio Luís e don Antonio Chacón²³.

[...]

– Non l'avrebbe cantata meglio il signor Silverio! – disse un uomo anziano che era seduto di fronte a me, e aveva sotto un giacchettino scuro una camicia bianca a grosse righe color carota, che portano solo i gitani, con una strana eleganza da presidiari²⁴.

comparte solo con Lope de Vega y con el torero Manolete, y en el desordenado Olimpo flamenco, lleno de cáscaras de gambas, huesos de aceitunas y botellas vacías de Manzanilla y coñac Domecq, su lugar está entre las sombras de los máximos *cantaores* del pasado: entre Tío Luis y don Antonio Chacón²⁵.

[...]

– ¡Ni el señor Silverio podría haberla cantado mejor! – exclamó un señor mayor que estaba sentado enfrente de mí y que debajo de una chaquetilla oscura llevaba una camisa blanca de grandes rayas color zanahoria, de las que llevan solo los gitanos, con una extraña elegancia de presidiarios²⁶.

Madrileño en Madrid

Bodini en todos sus textos no deja de definirse como “casi español”. Efectivamente, cada vez va descubriendo más afinidades con España, no sólo culturales sino en su propia esencia como italiano del Sur, en contraste con los del Norte de Italia. En este texto es todavía más explícito y dice sentirse cada vez más unido a España en todas las fibras de su ser, al descubrir que el Sur de Italia y España comparten idénticos ruidos, sabores, olores, sentimientos. Hasta tal punto se siente identificado que no duda en proclamar que Madrid

²³ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p. 74.

²⁴ Ivi, p. 78.

²⁵ V. BODINI, *Correo español*, cit., p. 103.

²⁶ Ivi, p. 109.

debiera de ser la verdadera capital de su país, el Sur, en contraposición al Norte al que llama Italia.

Uno de los recursos que emplea la traductora para actualizar el lenguaje del original consiste en adaptar el registro de lengua. La elección de un lenguaje directo, coloquial y sencillo responde de manera consciente y deliberada a la finalidad de su traducción: acercar al público moderno español del siglo XXI al de los años 50 del siglo XX. No conviene, por tanto, perder de vista este objetivo a la hora de comprender la arriesgada elección que toma Laura Volpe. De hecho, solo cuando atendemos a la finalidad de su escritura se entiende que haya optado por adaptar el texto de Bodini a formas coloquiales y familiares. He aquí un ejemplo muy claro: «No, Madrid non è» y la traductora castizamente empieza con un «Pues no, Madrid...».

No, Madrid non è di quelle città che vi intimidiscono, lasciandovi sentire a ogni passo che non furono fatte per voi; al contrario qui tutto è affabilmente riportato alle dimensioni d'una scacchiera animata di vive passioni, e a ciascuno è dato, secondo le sue forze, di tendere a una vicenda: dai pedoni che in colletto duro prendono il caffelatte nel *Molinero*, alle dame, alle ineguagliabili dame che sfolgorano negli occhi una luce rischiosa. Come questa di Fina, mentre seduti nel fondo d'una lunga automobile scarlatta, m'introduce ai misteri del madrilenismo e pare puerilmente orgogliosa del suo compito.

Pues no, Madrid no es una de esas ciudades que intimidan, haciendo a cada paso sentir a los visitantes que no se construyeron para ellos; al contrario, aquí todo es afablemente reconducido a las dimensiones de un tablero de ajedrez animado de vivas pasiones, y a cada uno le está permitido, según sus fuerzas, aspirar a una historia: desde los peatones con cuello duro que toman el café con leche en el *Molinero*, a las damas, a las inigualables damas en cuyos ojos relampaguea una luz atrevida. Como la que tiene Fina que, mientras estamos sentados al fondo de un largo coche color escarlata, me inicia en los misterios del madrileñismo y parece puerilmente orgulloso de su tarea.

[...]

– E poi –dissi–, per Madrid ho delle ragioni speciali. Io sono quasi spagnolo: sono un italiano del Sud, e questa dovrebbe essere la vera capitale del mio paese. Vi è in noi la medesima combinazione di follia e di realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo. E il basilico, la chiocciola, il gelsomino, sono parole che pronunziamo con l'identica intimità un po' dialettale, come se le accompagnassimo d'una strizzatina d'occhi. In Italia queste cose non le capiscono: vi sono considerate costumi di arretrate province meridionali²⁷.

[...]

– Y además –dije–, respecto a Madrid tengo razones especiales. Yo soy casi español: soy un italiano del sur, y ésta debería ser la verdadera capital de mi país. En nosotros existe la misma combinación de locura y realismo, las mismas inercias febriles, el mismo blanco de la cal contra el cielo. Y la albahaca, el caracol, el jazmín son palabras que pronunciamos con idéntica intimidad casi dialectal, como si las acompañáramos con un guiño. En Italia estas cosas no las entienden: son consideradas costumbres de provincias meridionales atrasadas²⁸.

Cristo en el Escorial

No se comprende en un hombre de la sensibilidad poética de Bodini²⁹ este rechazo ante la austera belleza y la armonía que preside uno de los edificios más perfectos del mundo. Comprendemos mejor que, con la cabeza llena de los clichés románticos que Théophile Gautier había plasmado en su *Voyage en Espagne*, un casi adolescente y atolondrado Edmundo de Amicis describa a Felipe II como “el

²⁷ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., pp. 101-102.

²⁸ V. BODINI, *Correo español*, cit., pp. 141-143.

²⁹ Antonio Lucio Giannone así explica en su introducción la reacción de Bodini: «Anche la descrizione dell'Escorial, nell'altra prosa, è basata su un'analogia tecnica di smaterializzazione delle immagini che, in questo caso, mira a togliere al maestoso monastero madrileño qualsiasi connotato realistico. E se la prima similitudine contiene ancora qualche elemento di concretezza [...], del tutto priva ne è quella successiva, nella quale non è difficile riconoscere il motivo così bodiniano dell'angoscia del nulla, dell'*horror vacui*, che sottende tanta parte della sua produzione [...]», cfr. V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p.12.

demonio del mediodía” recorriendo como fantasma lúgubre sales inmensas y vacías. Esos clichés le oscurecieron la vista y no le permitieron ver realmente El Escorial puesto que se limitó a transcribir las ensoñaciones del romántico Gautier³⁰.

Poi la strada non è più dritta. La macchina imbocca tre o quattro curve più ripide e sbocca d'un tratto sul fianco del Monastero. Quando lo vedo non riesco a crederci. È questo l'Escorial? Dopo tanta pietra entrataci negli occhi, è l'ultima cosa che ci sarebbe aspettato, questa smisurata mole, più massiccia e più informe della stessa montagna. Sembra un gigantesco foruncolo cresciuto sul collo della Sierra del Guadarrama. Non si sa neanche dove cominci e dove finisca, poiché ha lo stesso colore grigiastro e torvo delle nuvole, e le case intorno son costruite nella medesima pietra e architettura³¹.

Luego la carretera ya no es recta. El coche toma tres o cuatro curvas más empinadas y desemboca de golpe al lado del Monasterio. Al verlo, no puedo creerlo. ¿Es éste el Escorial? Después de tantas piedras, es lo último que uno se esperaría, esa mole desmesurada, más maciza y más informe que la misma montaña. Parece un gigantesco forúnculo crecido en el cuello de la Sierra de Guadarrama. Ni siquiera se sabe dónde empieza y dónde termina, al tener el mismo color grisáceo y sombrío de las nubes, y las casas circundantes están construidas con la misma piedra y arquitectura³².

Retrato de Don Juan

Para terminar, permítaseme citar un texto mágico, casi fantasmagórico, todo envuelto en las neblinas del lenguaje poético de Bodini que tan bien supo recrear fielmente la traductora en todos sus matices

³⁰ De hecho, De Amicis siempre tiene presente a Gautier aún sin nombrarlo: «Un ilustre viajero dijo que después de haber pasado un día en el monasterio de El Escorial, uno tiene que sentirse feliz toda su vida, sólo recordando que podría estar entre esos muros y que ya no lo está. Es casi cierto. Aún hoy, después de tanto tiempo, en los días lluviosos, cuando estoy triste, pienso en El Escorial, luego miro las paredes de mi habitación y me alegro [...]», cfr. E. DE AMICIS, *España*, cit., pp. 191-192.

³¹ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p. 110.

³² V. BODINI, *Correo español*, cit., p. 155.

Mentre camminavo a caso, guidato dal bianco delle lapidi, dietro un cipresso mi sorprese un tramonto così remoto e fantastico come se stesse tramontando in un altro mondo. La pelle del cielo s'era squarciata e in tutto il cielo già nero lasciava vedere, in quel punto, delle budella tinte di viola, di giallo e verde, e illuminate crudelmente da una luce spettrale. Era il più pauroso tramonto che mai avessi veduto. Restai per un momento inchiodato dov'ero, dietro il cipresso, poi m'allontanai in fretta, senza voltarmi, come se avessi assistito a un delitto, e raggiunsi il cancello d'entrata oltre il quale, discesa la rampa, era tutto un cerchio di tenebre, con un solo lume in lontananza. Veniva da una baracca d'assi e di fango. Spiando alla finestrucchia dai vetri rotti, incollati con delle bende di carta, vidi quattro uomini intenti a giocare, vestiti della casacca color miele degli interratori madrileni, e un banco di mescita d'osteria. Dovevo avere una faccia di fantasma perché uno dei giocatori alzando gli occhi verso la finestra ebbe un sussulto, a cui gli altri volsero anch'essi di scatto dei visi inquieti dove già il triste mestiere aveva fatto le sue fosche uova. Dovetti entrare in quella taverna miserabile, tanto diversa dalle taverne dei vivi che forse quei giochi di carte non potevano avere altra posta che schegge d'ossa³³.

Mientras caminaba al azar, guiado por el blanco de las lápidas, detrás de un ciprés me sorprendió un anochecer tan remoto y fantástico como si estuviera anocheciendo en otro mundo. La piel del cielo se había rasgado y en todo el cielo ya negro dejaba entrever, en ese punto, unas tripas teñidas de violeta, de amarillo y verde, e iluminadas cruelmente por una luz espectral. Era el anochecer más pavoroso que jamás había visto. Me quedé un momento clavado donde estaba, detrás del ciprés, luego me alejé de prisa, sin darme la vuelta, como si hubiera presenciado un delito; alcancé la verja de entrada más allá de la cual, bajada la rampa, era todo un círculo de tinieblas, con una sola luz en la distancia. Provenía de una chabola hecha de tablas y barro. Espiando desde un ventanuco de cristales rotos, pegados con vendas de papel, vi a cuatro hombres concentrados en jugar, vestidos con la casaca color miel de los enterradores madrileños, y una barra de taberna. Debía yo tener aspecto de fantasma, porque uno de los jugadores, al levantar la mirada hacia la ventana se sobresaltó, así que también los otros giraron de golpe sus caras inquietas en las que su triste oficio había dejado una lúgubre mella. Tuve que entrar en esa taberna miserable, tan diferente de las tabernas de los vivos que, tal vez, en esos juegos de naipes no podían apostar otra cosa que esquirlas de huesos³⁴.

³³ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., pp. 88-89.

³⁴ V. BODINI, *Correo español*, cit., pp. 124-125.

Conclusión

Sirvan estos ejemplos de botón de muestra para ilustrar la cuidada y reflexiva traducción de Laura Volpe que, una vez más, ha puesto de manifiesto su pericia traductológica en este *Correo español* de Bodini. Nunca cede a la tentación habitual en tantos traductores con los dos escollos principales: la omisión y la sobretraducción. También evita con cuidado los fáciles calcos lingüísticos en los que un traductor menos ducho hubiese caído inevitablemente al tratarse de dos lenguas neo latinas tan cercanas. Laura Volpe consigue superar estos escollos gracias a su perfecto conocimiento de las características culturales de Italia y España, lo que le permite hacer tan buen uso de ambas, al tiempo que consigue mantener la elegante fluidez del texto de Bodini. Otro acierto de la traductora es no haber sobrecargado de notas su traducción. Mantiene las indispensables para una mejor comprensión del lector español, como la que introduce en el texto del “Retrato de Don Juan”, en donde explica de manera precisa el porqué de la extrañeza de Bodini ante una costumbre que era tan inveterada en la cultura española como la representación del *Don Juan* de Zorrilla en la festividad de todos los santos.

Si es cierto, como lo dice el adagio y la tradición, que toda traducción origina una nueva realidad, aquí Laura Volpe no quiso, como diría magistralmente George Steiner efectuar un «raptó violento»³⁵ de Bodini para traer a España sus «despojos», pues en ningún momento ejerce una «agresión», esa «agresión que siempre conlleva en cierta medida destrucción». Muy al contrario, Laura Volpe ha sabido sintonizar con el autor y restituir puntualmente cada una de sus sugerencias tanto literarias como culturales. Su traducción

³⁵ Y es que toda traducción origina una nueva realidad y ofrece visiones paralelas del mundo que la lengua «excreta», como diría Steiner, que también habla del «raptó» que lleva a cabo el traductor para apoderarse de un texto que «invade, extrae y trae a casa los despojos. Hay agresión y en cierta medida destrucción». Cfr. G. STEINER, *Después de Babel, Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 307-308.

forma parte, pues, de las que un Joseph de Maistre alabaría como un nuevo Pentecostés³⁶. Así, el lector español que, en el día de hoy, lea por primera vez el *Correo español* lo entenderá perfectamente como si fuese el propio Vittorio Bodini quien se lo leyera.

³⁶ Cfr. J. DE MAISTRE, *Les soirées de Saint Petersburg*, Paris, Éditions du Sandre, 2006, p. 298: «Les deux plus grandes époques du monde spirituel sont sans doute celle de Babel, où les langues se divisèrent, et celle de la Pentecôte, où elles firent un merveilleux effort pour se réunir». En cuanto a Steiner, significativamente uno de sus más luminosos ensayos sobre el lenguaje se titula *Después de Babel*.

Mirko Grasso

UN POETA, UN REGISTA E IL BAROCCO LECCESE:
VITTORIO BODINI E ANTONIO MARCHI

Antonio Marchi: breve profilo di un regista dimenticato

Se un giorno si dovesse comporre un atlante storico del cinema italiano si potrebbe osservare, in modo abbastanza netto e immediatamente visibile, come il cinema abbia avuto molteplici luoghi di nascita e realizzazione, diverse collocazioni geografiche che, soprattutto nella seconda metà del Novecento, ne attestano un'estrema vitalità figlia di un tessuto culturale fittissimo: in queste pagine un posto peculiare spetterebbe a Parma dove il cinema tra gli anni '40 e '50 ha vissuto intensi momenti di elaborazione artistica.

A partire dagli ultimi anni del regime fascista, infatti, nella città emiliana si costituisce un nucleo di intellettuali uniti dall'amore per il cinema, le buone letture, una raffinata cultura europea. I principali membri, ruotanti intorno alla figura di Attilio Bertolucci, saranno Pietro Bianchi, che diventerà poi un raffinato critico cinematogra-

fico, lo scrittore Luigi Malerba e il giovane regista Antonio Marchi (1923-2003)¹. La sua vicenda si vuol qui richiamare perché si intreccia in maniera significativa alla cultura pugliese anche attraverso la collaborazione con Vittorio Bodini.

La generazione di Marchi ha vissuto la seduzione del cinema come transito verso l'antifascismo. La sua testimonianza, infatti, ben rappresenta quel travaglio culturale e politico di numerosi intellettuali nati nei primi anni Venti attestato da preziose e più note testimonianze in un fondamentale libro Laterza del 1962 (si rileggano quelle di Calvino, Sciascia, Rossanda) che così si introduceva: «L'esperienza irripetibile che caratterizza questa generazione, e che non può non influire sull'avvenire e sulle attività future di questi uomini, è quella di aver conosciuto, ed attraversato per intero - e proprio negli anni più sensibili - tutti e tre gli ultimi stadi della nostra vita nazionale: l'atrofia spirituale del tempo fascista, la guerra, il quindicennio di vita almeno formalmente libera e democratica seguito alla Liberazione, che delle precedenti prove formò il necessario e, spesso, assai duro collaudo»². La storia artistica di Marchi infatti inizia negli anni finali della dittatura fascista e si interrompe improvvisamente nell'Italia del boom economico.

¹ Su Antonio Marchi e la sua vicenda artistica sia permesso diricordare la mia monografia *Cinema primo amore. Storia del regista Antonio Marchi* (Kurumuny, Calimera 2010) alla quale si rimanda per più dettagliati riscontri bibliografici e documentari (nel volume di legge l'intervista a Francesco Maselli che più avanti si cita, nonché quelle a Mario Verdone e Luigi Malerba ricordati più volte in questo contributo); di riferimento su quella stagione a Parma è l'opera di R. CAMPARI, *Parma e il cinema*, Banca del Monte, Parma 1986.

² E. ANTONINI, *Introduzione*, in AA.Vv., *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Laterza, Bari 1962, p. 25; per un inquadramento generale di veda S. DURANTI, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Donzelli, Roma 2008. I risvolti in campo cinematografico del passaggio all'antifascismo si colgono nell'ormai classico testo di R. ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. La storia della generazione cresciuta all'ombra dei fasci*, Feltrinelli, Milano 1962 e in C. LIZZANI, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Castelvecchi, Roma 2017.

Dopo l'apprendistato cinematografico dei tempi del liceo e dell'università Antonio Marchi, nell'Italia liberata, nella sua città si mette a capo di due esperienze culturali importanti: la fondazione della prima rivista cinematografica del dopoguerra, «La Critica Cinematografica», uscita tra il 1946 e il 1948, e il contributo alla nascita di un centro di produzione cinematografica, la Cittadella-Film³. Questi due nuclei concorrono a rendere la cittadina emiliana luogo di incontro per intellettuali da tutto il paese. Con la sua rivista riesce in una mirabile esperienza, tanto che vi scrivono di cinema personalità come Giuseppe Ungaretti, Guido Aristarco, Oreste Macrì (il celebre critico salentino che sarà richiamato anche più avanti collaborava alla sezione della rivista *Letterato al cinema*), ma anche altri nomi rilevanti nel campo della nuova critica cinematografica dell'Italia repubblicana: Mario Verdone, Mario Colombo Guidotti, Ferlando Di Giammatteo ecc.

Marchi concretizza il passaggio alla regia tramite la realizzazione dei suoi principali documentari tra il 1948 e il '52. Con *Nasce il Romanico* (1948), *In Puglia muore la storia* (1949), *Canzoni fra due guerre* (1950), *Cantarono nel '600* (1951), e numerosi altri titoli, il regista emiliano fornisce delle sorprendenti chiavi interpretative della realtà e della società. Assorbendo i canoni del Neorealismo, ma superandoli nello stesso momento⁴, nei suoi documentari egli cerca di interpretare determinate forme artistiche alla luce di particolari condizioni sociali. Il romanico emiliano, ad esempio, diventa il prodotto della reazione umana al millenarismo medievale e quello pugliese al clima violento e arido della Puglia. Uno sguardo sul rapido cambiamento dei costumi in Italia viene realizzato con *Canzoni*

³ Si veda la selezione antologica della rivista nel volume di A. Torre (a cura di), «*La Critica cinematografica*» (1946-1948), UNI. NOVA, Parma 2005.

⁴ Un inquadramento del genere documentario si ricava dal classico studio di G. BERNAGOZZI, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana, 1945-1980*, la casa Usher, Firenze 1979; cfr. anche I. PERNIOLA, *Oltre il Neorealismo*, Bulzoni, Roma 2004 e M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.

fra due guerre: una carrellata delle musiche più in voga tra il 1918 e il 1940. Alternando momenti di finzione cinematografica all'uso di materiale filmato dal vero e di repertorio egli realizza una singolare e curiosa indagine sulla moda italiana degli anni del fascismo. Altri lavori come *Il parmigiano* (1948), *La duchessa di Parma* (1948), *La palla ovale* (1950), tendono a svelare alcuni parametri culturali dell'Emilia e di Parma ai tempi del regista: la produzione artigianale del celebre formaggio che si appresta a diventare totalmente industrializzata, la vicenda della seconda moglie di Napoleone negli anni del suo ducato e l'immagine regale impressa alla cittadina emiliana, il radicamento del gioco del rugby nelle fasce popolari di alcune città del nord.

Con la veloce affermazione nel campo documentaristico⁵, Marchi intensifica i suoi rapporti con Michelangelo Antonioni, Giorgio Bassani, Luigi Malerba, Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati, Guido Piovene, Anna Banti, Roberto Longhi e, primo fra tutti, Attilio Bertolucci che continua a scrivere i testi di commento per diversi suoi documentari. Il lavoro di documentarista, che si arricchisce di viaggi negli Usa e in Inghilterra sfocia nell'impresa che segnerà con più forza la sua breve ma intensa carriera artistica: la regia del lungometraggio *Donne e soldati* realizzato nel 1955 con Malerba. La vicenda raccontata nel curioso e poco noto film così si può riassumere: nel 1422 l'esercito invasore, dopo un fallito attacco, prende d'assedio il castello di Torrechiara nei pressi di Parma. La fame, l'inverno rigido, gli stenti vissuti dal popolo a causa dell'insensata volontà dei rispettivi condottieri nel sostenere la guerra, spingono le donne a combattere e a stringere rapporti, anche affettivi, con i tedeschi invasori. Quando i capi delle rispettive fazioni vorranno riprendere le ostilità saranno gli unici a scontrarsi, e morire, mentre i due popoli si fonderanno in una nuova comunità. L'attore Marco Ferreri interpreta i panni di un duca in sovrappeso, cialtrone e opportunista, che mette a repentaglio la vita del suo stesso popolo

⁵ Cfr. F. M. DE SANTIS, *Essere ostinati. Inchiesta sui giovani registi: Mauro Bolognini, Antonio Marchi, Bruno Paolinelli, Dino Risi*, in «Cinema», 1° luglio 1956.

per la smania di potere e una fame di ricchezza. Il condottiero tedesco appare nella sua violenza e uguale accecamento per la guerra, tanto che la vicenda emiliana appare metafora delle ferite aperte dalla guerra voluta in Europa dalla cieca smania di potere di Hitler e Mussolini. Il film, nonostante abbia avuto una limitata circolazione, lascerà un rilevante segno nella più intelligente filmografia italiana eviene apprezzato da singoli estimatori come Mario Monicelli, Age e Scarpelli, poi sceneggiatori dell'*Armata Brancaleone* del grande regista toscano. Più avanti, infatti, i due sceneggiatori dichiareranno: «Des annès avant de faire *L'Armata Brancaleone*, nous avons vu un film de Luigi Malerba et Antonio Marchi. [...] Nous avons pris une inspiration de ce film»⁶.

Per cogliere i particolari e raffinati tratti artistici di Marchi bisogna richiamare in maniera più diffusa i tratti dei suoi principali documentari. Il regista Francesco Maselli nel 2010 mi ha ricordato come proprio con *Nasce il Romanico* Marchi si guadagna notorietà a Roma dove «si afferma inizialmente come documentarista, quando organizza tutta una serie di proiezioni private dei suoi documentari, quasi tutte all'Istituto Luce». Il documentario viene realizzato nei primi mesi del 1948 e circola grazie all'accordo tra Cittadella Film e Lux Film la quale lo accorpa, nella stagione 1948-1949, ad altri significativi esempi di cinema corto: *Nettezza Urbana* di Michelangelo Antonioni, *La reggia di Paolina* di Romolo Marcellini, *Scale, Concerto di primavera* e *Strada facendo* di Fernando Cerchio, *Una lezione di geometria* di Virginio Sabel.

Nasce il Romanico, che ha avuto anche i titoli provvisori di *Terra del Romanico* e *Anno Mille*, è il documentario chiave per comprendere la poetica e la modalità di lavoro di Marchi. Il film vuol dimostrare la capacità creativa dell'uomo e la reazione di questo alla temuta apocalisse medievale di inizio millennio. Nel *Romanico* viene rintracciata la nuova sensibilità europea che partendo da stimoli e profonde suggestioni religiose sfocia nella filosofia, nell'arte, nella vita civile dei comuni. Nel materiale di trattamento del do-

⁶ Intervista rilasciata a L. Cordelli, *Entretien avec Age et Scarpelli*, in «Positif», n. 193, maggio 1977.

cumentario si ritrova un interessante documento che aiuta cogliere l'impostazione generale di queste sue opere:

Il documentario dovrebbe, attraverso le varie espressioni di questo periodo, esprimere il senso di un'epoca. Così: visioni di piccole città lombardo – emiliane raccolte come sotto la protezione delle grandi cattedrali; i campanili come l'innalzarsi dell'animo medievale e risponderci di essi attraverso tutta la pianura, partendo dalle valli comacine fino ad insabbiarsi nelle valli del delta del Po; le torri che con la loro nuda forza ci riportano ai contrasti d'arme; la scultura, che con Viligelmo, Antelami e gli anonimi esprime, con una plasticità severa e grave mai più raggiunta, l'uomo nelle sue fatiche, nelle sue arti e in quanto cittadino del mondo terreno come per antitesi, ugualmente in figurazioni corpose, potenti di chiaroscuro e di rilievo, esprime i fatti divini, alcune volte anche in certe singolarissime concezioni e leggende. Continuamente il documentario [...], che dovrebbe raggiungere per via di pure qualità cinematografiche una suggestione quasi simbolica in modo da portare lo spettatore nell'atmosfera del tempo, dargli il senso della religiosità, dello spirito guerriero, dei toni crudi della vita di allora, si riferirebbe, con analogie pertinenti e precise, alla natura di quella parte di popolazione che meno è mutata nel tempo (la gente delle campagne) e a quelle opere degli uomini che si svolgono ancora nel solco di una tradizione perenne (la coltivazione dei campi, la vendemmia, la mungitura, l'uccisione dei maiali). Questi moderni aspetti di vita dovrebbero essere ripresi con accurato studio dell'inquadratura e della composizione del quadro in sé in modo che tutti gli elementi che lo compongono (dall'ambiente al volto degli uomini, dai gesti, ai vestiti) si trovino in perfetta armonia con le figurazioni antiche (sculture, bassorilievi, architetture stesse) da cui traggono, per via di un evidente rapporto, il tono e il significato [...].⁷

⁷ Il Fondo "Antonio Marchi" (più avanti citato con la sigla FAM), riordinato e inventario nel 2010 dallo scrivente, è depositato presso l'Istituto Storico Parri

Suggestionato dai documentari d'arte di Luciano Emmer, per il quale sarà anche aiuto regista per alcuni documentari su Verdi, il regista attribuisce anche alla musica un potente ruolo espressivo. Nel ricercare tracce dell'agire e della sensibilità umana la pellicola di Marchi pone un accento sulla musica tanto che per lui «il documentario [a questo proposito] dovrebbe essere un continuo crescendo. Si aprirebbe con una nota ossessiva e cupa che man mano si schiarirebbe fino a terminare in un canto di giubilo. Così, fotograficamente, si passerebbe da zone di ombra al sole con un senso di graduale elevazione fino alle cime dei campanili richiamatisi l'un l'altro attraverso la distesa pianura. Quanto alla musica si pensa che l'orchestrazione potrebbe effettuarsi con corni inglesi, organo, trombe e cori»⁸. L'effetto di *Nasce il Romanico* è dirompente e con quest'opera Marchi si impone come nuovo documentarista d'arte: il documentario vince il primo premio al festival di Bruxelles del 1949, l'ambasciata inglese ne chiede subito una copia per proiezioni private, ma il riconoscimento più alto viene conferito, qualche anno dopo, dalla Fifa di Amsterdam (la Federazione internazionale dei film sull'arte). L'importante ente scrive per conto dell'Unesco perché vuole acquisire la pellicola in quanto riconosciuta strumento fondamentale per la diffusione suggestiva di testimonianze dell'arte romanica. Alla fine degli anni Quaranta Marchi diviene quindi un punto di riferimento in campo cinematografico.

Marchi in Puglia: i documentari con Attilio Bertolucci e Vittorio Bodini

Sulla linea interpretativa aperta con *Nasce il Romanico* Marchi si spinge nel sud Italia. Il regista gira a Trani, Andria, Bari *In Puglia muore la storia* (1949) e *Cantarono nel '600* (1951) a Lecce. *In Puglia*

Emilia Romagna di Bologna; per il documento citato si veda la Scatola 1 "Progetti per cinema", Fascicolo 1 *Nasce il Romanico*, docc. 2.1.

⁸ Ivi, doc. 3.

muore la storia, il cui commento parlato è ancora una volta di Attilio Bertolucci, è uno splendido e affascinante viaggio nella millenaria stratificazione culturale della regione meridionale. Il regista ricerca nelle forme d'arte lì principalmente espresse le condizioni sociali, psicologiche e umane che hanno fatto nascere le sue peculiari espressioni artistiche sviluppando una particolare tesi. La storia *muore* in Puglia perché la regione, pur essendo stata attraversata da numerose civiltà, non si è mai chiusa in un unico orizzonte identitario prevalente, ma è stata un continuo e mutevole ponte tra Oriente e Occidente nel corso dei millenni. La narrazione parte dal passato messapico, greco e romano sino ad arrivare alla straordinaria scoperta del medioevo pugliese e delle sue splendide testimonianze. La cattedrale di Trani, con la sua poderosa architettura protesa sul mare, diventa il set cinematografico di una straordinaria invenzione artistica del regista che lì mette in scena processione di incappucciati: un chiaro richiamo alla più celebre scena di *Lampi sul Messico* (del 1933) dell'amato regista russo Èjzenštejn.

A differenza del parallelo *Nasce il Romanico*, in questa prima pellicola pugliese, Marchi si fa coinvolgere anche dalle questioni spiccatamente sociali richiamando le difficoltà del mondo contadino alle prese con il clima aspro e difficile. Come è stato giustamente scritto: «*In Puglia muore la storia* raggiunge con maggiore chiarezza la sua significazione. Vuol ricordare come ogni civiltà fissata e sviluppatasi in Puglia non ci ha lasciato, infine, che rovine: svevi, normanni, arabi, greci, sono passati senza una traccia che ancor oggi resti viva. Queste civiltà furono vinte, quasi, dalla natura stessa della terra»⁹. Il testo per il documentario ha avuto una lunga gestazione e anche per questo una prova significativa è emersa dalle carte di Marchi. Da un documento dei materiali di trattamento del film si legge:

Ogni secolo portò la sua stagione di incoronazioni e di decime, di investiture e di vendette, di privilegi e di spoliazioni. Ogni gente,

⁹ M. VERDONE, *I cortometraggi: Canzoni fra due guerre*, In *Puglia muore la storia*, in «Cinema», num. 63, 1951.

bizantini e greci, barbareschi e aragonesi, normanni e saraceni, disseminarono la loro semenza di passioni, di costumi, di miti. Ma si direbbe che questa terra sia arsa dal sole e battuta dai venti, questo masso calcareo che in più punti e per larghe estensioni altro non è che una sconfinata petraia, una seminazione di sassi che sembrano frantumi di ossa dissepolte, sia più forte dei re, dei corsari, dei dominatori. Che rimane oggi di quell'antica primavera sveva, magnificenza di un magnanimo sovrano, fioritura di amori giovinetti, re fanciulli, regine dai dolci nomi e dalla felicità sovrana tinta di sanguigno? Castel del Monte resta solo a testimoniare una civiltà regale troppo ricca e ornata perché potesse resistere alla asprezza di questa terra. Il castello di Lucera, con le sue lunghe mura interrotte da bastioni, richiama la storia di una inutile, disperata difesa. Su questa terra sconsolata la sconfitta acquista la sua tragica grandezza: le lapidi, i cippi funerari di Canne hanno lo stesso colore dei massi di tufo e di calcare contro cui urta da secoli la zappa del contadino. Le rovine della storia restano ai margini del campo come le pietre che rinascono senza posa dal suolo e servono a segnare i confini in lunghi, interrotti muretti grigi. Chi resta è l'uomo. Se cavalca, il suo cavallo sembra davvero discendere dalla gagliarda razza di puledri che Diomede portò qui da Troia, e la sua attitudine è quella di un figlio dei popoli forti approdati da età senza storia. I suoi gesti sono semplici ed eterni, la sua fatica antica ed elementare come la vite e l'olivo che resistono al sole e ai sassi. Uomini e piante sembrano discendere dalla stessa lontana radice di una purezza di leggenda greca. Il contadino o il pescatore o l'uomo che sega i tronchi nei cantieri della costa hanno conservato la stessa attitudine al mito, che può essere anche il cupo e tormentoso senso medievale della morte. La religione ha le sue pure e nitide sedi nelle cattedrali che sovrastano, uniche, la bassa distesa delle pianure e delle case: ma il sentimento degli uomini ha una forza rude che si esprime nelle macabre processioni funerarie in riti di uno scuro e solenne mistero. Nella religione l'uomo abbraccia l'arco della sua esistenza: le differenze si appianano e vita e morte sono uguali, due simboli, due cose necessarie che si confondono nello stesso colore bianco delle case

sperdute nella compagna o nella chiara lucentezza delle facciate di pietra delle cattedrali¹⁰.

Particolarmente apprezzato da Oreste Macrì, che è stato poi il tramite tra Marchi e Bodini¹¹, il filmato sulla Puglia del 1949 (accoppiato al lungometraggio del 1950 *Il valzer di Parigi* di Marcel Achard, una romanzata versione del legame tra il musicista Offenbach e Hortense Schneider) rappresenta l'imprescindibile preludio al documentario sul barocco leccese *Cantarono nel '600*, finalmente ritrovato di recente e per il quale vi è scarsissima documentazione d'archivio¹². Il film è frutto della collaborazione con Bodini che ben

¹⁰ FAM, Scatola 1, Fascicolo 3 *In Puglia muore la storia e materiali pugliesi*, doc. 3.

¹¹ «È piaciuto molto a Macrì», in questi termini si esprime Marchi in una lettera a Bodini del 20 marzo 1951, ms. 2 cc, conservata nell'Archivio Vittorio Bodini (qui indicato con la sigla AVB), Serie I. Carteggio. *Corrispondenti italiani*. Fascicolo II-1951, depositato nella Biblioteca Interfacoltà "T. Pellegrino" dell'Università del Salento -per il quale si rinvia all'*Inventario* a cura di P. Cagiano de Azevedo, M. Martelli, R. Notarianni, Ministero per i beni culturali e ambientali-Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1992, p.26. Il legame tra Marchi e Macrì (che ebbe un ruolo centrale nella cultura e nelle istituzioni culturali parmensi), è attestato anche da una cartolina del regista al critico del 11 agosto 1947 che si legge in D. COLLINI (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo con un'appendice di testi epistolari inediti*, Firenze University Press, Firenze 2018, p. 1531; un'altra curiosa cartolina inviata a Macrì da Bodini e Marchi (scritta da quest'ultimo il 20 giugno 1950) riporta: «Sto scoprendo con Bodini l'infernale (per il caldo) Lecce, ma fino ad oggi non ho trovato nessun scazzamurieddhu» (alludendo al dispettoso folletto presente nella tradizione popolare leccese); cfr. V. BODINI, O. MACRÌ, *In quella turbata trasparenza. Un epistolario 1940-1970*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni Editore, Roma 2016, p. 257.

¹² Il documentario per primo mi fu segnalato nel 2004 da Antonio Lucio Giannone che aveva dato alle stampe il citato volume di prose bodiniane apprendendo dell'esistenza del film. Lo stesso Giannone qualche tempo prima si era messo in contatto con Marchi per il recupero del documentario, ma senza esito positivo. Sino al 2010, poi, quando pubblicavo la mia monografia su Marchi, pur avendo condotto approfondite ricerche sfociate anche nel riordino del fondo archivistico del regista, non si riuscì a rintracciare. Il recupero del film

conosceva la realtà parmense e quella rete di intellettuali che allora si coagulavano intorno all'opera di Marchi. È questa una pagina molto interessante nell'itinerario del poeta leccese, che si pone in questo modo all'inizio di quel legame tra scrittori e documentaristi, sviluppatosi poi tra gli anni Cinquanta e Sessanta, interessati a descrivere un'Italia ancora poco nota (in particolare quella meridionale). Si pensi, per portare qualche esempio, al rapporto tra Pasolini e la regista Cecilia Mangini in merito ai commenti composti per i documentari *Stendali* sul canto funebre salentino (del 1960) -sulla scia di *Morte e pianto rituale* di Ernesto de Martino-, *Ignoti alla città* (1958) e *La canta delle marane* (1961), quest'ultimi ispirati al pasoliniano *Ragazzi di vita*, o ai testi composti da Quasimodo per *La taranta* (1962) e quello di Sciascia per *Con il cuore fermo Sicilia* (1965) di Gianfranco Mingozzi, ma anche al commento realizzato dal sociologo Montaldi per *La Matàna de Po*, un documentario girato nel 1959 dal regista Mario Gallo lungo il tratto cremonese del Po (lo stesso regista calabrese che con Pasolini nel 1959 aveva realizzato in Calabria *Il Mago*)¹³.

Bodini pubblica la prosa *Barocco del Sud* nel 1950, il cui contenuto è alla base del commento parlato al filmato di Marchi. La nota prosa di Bodini si pone in linea con altri testi dello scrittore

è stato effettuato dal regista parmigiano Primo Giroldini nel 2019 e, restaurato all'inizio del 2021, mi è stato poi fornito con la consueta liberalità da Anna Marchi, figlia del regista. È probabile che il film dopo la realizzazione non sia entrato in distribuzione, tanto che non è stata rivenuta nessuna traccia in merito all'accoppiata con altri lungometraggi; *Cantarono nel '600*; produzione: Cittadella Film-Filmeco; Realizzazione: Antonio Marchi; Fotografia: Ubaldo Marelli e Mentore Nasi; Commento parlato: Vittorio Bodini; Musiche: Paul Abel; Distribuzione: RKO; anno 1951; Durata: 8'10".

¹³ Il film della Mangini sul canto funebre salentino è allegato ad una mia pubblicazione del 2005 *Stendali. Canti e immagini della morte nella grecia salentina* (Kurumuny); i lavori di Mingozzi e Montaldi sono riprodotti nelle rispettive monografie di G. MINGOZZI, *La terra dell'uomo. Storie e immagini su Danilo Dolci e la Sicilia*, Kurumuny, Calimera 2008 e N. MONTALDI, *La Matàna de Po. Genesi di un documentario*, Kurumuny, Calimera 2018; si veda anche il mio *Pasolini e il Sud. Poesia, cinema, società*, Edizioni dal Sud, Modugno 2004.

indirizzati alla conoscenza della città e della provincia leccese (si pensi ai coevi testi de *Il giro delle mura*, *Il paradiso di cartapesta*, *La morte fatta in casa*, *I semi di barbabietole*) ed è cruciale nella sua elaborazione del barocco per la quale dall'efficace analisi di Giannonesi può ben cogliere che:

Non si tratta, si badi bene, del barocco come fenomeno storicamente determinato, che pure caratterizza lo stile architettonico delle chiese e dei palazzi di Lecce, la quale, per lo scrittore, è ancora a tutti una “città del Seicento”, dove anzi la storia sembra essersi fermata. Qui il barocco è intenso, sulla scia dell'interpretazione del saggista spagnolo Eugenio d'Ors, come categoria che si oppone al “classico” e che trascende il tempo e anche il mondo delle arti. Non a caso esso si estende dalle arti e dall'architettura all'artigianato, ma anche alla morfologia della natura salentina (il barocco “naturale” della “scontorta vegetazione” di ulivi e fichi d'India), nonché all'anima stessa degli abitanti di Lecce, “ai loro astuti ideali e gesticolamenti”¹⁴.

Il titolo del documentario di Marchi è una citazione dalla prosa: allude al miracolo grazie al quale nel 1656 la città sarebbe stata salvata dalla peste tramite un coro di angeli. Sempre secondo Verdone:

Venuto in Puglia, Marchi ha voluto documentare un secolo - quello del Barocco - che ha lasciato tracce sensibili, attraverso le attività artistiche degli abitanti, e che, in particolare, è significativo nella vita di una città: Lecce. Salvata da una pestilenza, “gli angeli vi cantarono nel seicento”: l'ultimo maggiore fiorimento creativo di Lecce risale a quell'epoca, e corrisponde, appunto, al canto degli angeli della leggenda. La presentazione dei luoghi e degli abitanti mira alla documentazione del barocchetto leccese (esem-

¹⁴ A. L. GIANNONE, *Introduzione* a V. BODINI, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A. L. Giannone, Besa, Nardò 2003, p. 14.

plificato in architetture e sculture) e insieme alla spiegazione sociale e psicologica della gente¹⁵.

Le scene girate da Marchi restituiscono, infatti, numerosi particolari di una città profondamente segnata dalla cultura barocca non solo nell'elemento architettonico, ma anche nell'essenza spirituale e identitaria, accennando alle influenze del barocco su altri elementi che Bodini ha più ampiamente descritto nella sua prosa: la natura e il paesaggio, il carattere degli uomini, la mentalità. Ancora utile a riguardo la testimonianza di Maselli, secondo il quale: «Attraverso singoli dettagli delle immagini della cattedrale e della parte barocca di Lecce, girate con una certa luce e con una certa angolatura, lasciava stupito lo spettatore. Ha avuto anche il merito di farci conoscere una città stupenda come Lecce».

Bodini, che compare nel documentario nel ruolo di un suonatore di chitarra, nelle fasi della lavorazione del film offre numerosi spunti al regista anche per altri filmati più legati alla questione sociale del Salento (la produzione del tabacco) o all'aspetto ambientale (le coste allora inviolate e le minori località marine). Il 15 dicembre del 1950 gli scrive da Lecce una lettera che vale la pena riprendere integralmente:

Caro Marchi, ti prego di rispondermi subito. Sì, parleremo di progetti più ambiziosi, ma intanto fammi sapere magari telegraficamente se è il caso che io a tuo nome vada trattando qui per due documentari da farsi in gennaio. Due nella provincia di Lecce, e di passaggio da Bari potresti prendere lo stucco romano, e soprattutto accordi con le autorità baresi, a cui io ho fatto un primo accenno, per un documentario a maggio per la festa di San Nicola. Io ho accennato che ci vorrebbero quattrini, m'hanno detto che avrebbero visto. Tu potresti venendo a gennaio accaparrarti un film importante fra Bari vecchia, San Nicola, i pellegrini ecc. I due

¹⁵ M. VERDONE, *I cortometraggi: Canzoni fra due guerre, In Puglia muore la storia*, cit.

documentari nel leccese sono: 1) La costa salentina (bellissima) nel versante adriatico fino a Finibusterre (Torre dell'Orso, Otranto, Alimini, Porto Badisco, Santa Cesarea, Tricase, Capo di Leuca). Vi sono delle meraviglie. Per questo documentario, se mi autorizzi io parlo con le autorità locali per vedere di avere due-trecento mila lire. Si capisce che dovresti tener conto di questa mia mediazione. 2) Il tabacco. Qui ci sarebbe da trovare molto di più. Anzi se mi mandi un approssimativo conto del costo di produzione del documentario si potrebbe tirare forte. Si tratterebbe di fare storia, stabilimenti, coltivazioni e prod. del tabacco. E qui che poi dovremmo metterci ben d'accordo fra noi, anche perché se riesco ad ottenere una sovvenzione molto forte questo non avverrà senza che vi siano molte ruote che dovrei ungere. Dunque telegrafami per assicurarmi che si può fare in gennaio. E subito dopo mandami una letterina col conto dettagliato del costo di tale documentario. Ti prego di mandarmi gli articoli, Risorgimento Liberale. E fammi sapere qualcosa sul barocchetto¹⁶.

¹⁶ FAM, Scatola 7, *Corrispondenza ricevuta e inviata da Antonio Marchi*, fasc. *Bodini Vittorio*. Su queste proposte, pur delineando una certa difficoltà per il reperimento delle risorse, Marchi risponderà: «[...] mandami subito le maggiori informazioni possibili circa i luoghi e gli interni, ed eventualmente dei soggettini (di mezza pagina) dei documentari stessi», in AVB, Serie I. Carteggio. *Corrispondenti italiani*. Fascicolo 11-1950, lettera di Marchi a Bodini, ms. 2 cc, Parma 22 dicembre 1950. Bodini usando l'espressione "stucco romano" probabilmente si riferisce all'opera dello scultore Barbieri (cugino dello stesso poeta) che allora realizzava un grande bassorilievo per il salone della Banca Commerciale di Bari (si veda la sua prosa *Il cugino delle maledizioni in Barocco del Sud. Racconti e prose*, cit., p. 45 e segg.). Bisogna anche ricordare che sempre nel 1951 Marchi realizza in collaborazione con Mario Verdone (che ne scrive il soggetto e il piano di lavorazione) il filmato *Lavorano per voi* che ha come oggetto il mondo artigianale esposto alla Mostra dell'Artigianato di Firenze nell'edizione dello stesso anno. L'Archivio Cinematografico dell'Istituto Luce conserva un documentario intitolato *Terra d'Otranto*, realizzato nel 1954 da un soggetto dello scrittore e pubblicitista Corrado Indraccolo. Il filmato si sofferma principalmente sulle località marine e costiere del Salento, proprio alcune di quelle menzionate da Bodini.

Quando nel 1951 la prosa viene ripubblicata in “La Gazzetta del Mezzogiorno”, senza il brano iniziale, compare un’avvertenza: «Queste note hanno servito di traccia per un documentario sul barocco leccese, girato dall’amico Antonio Marchi. Com’è da immaginarsi, nel commento parlato vero e proprio n’è rimasto ben poco, quasi nulla»¹⁷. Il commento alle immagini, in effetti, riprende limitate parti da *Barocco del Sud* e sembra essere più indirizzato ad una generale presentazione del fenomeno artistico solo accennando, evidentemente per motivi inerenti alla durata del documentario e alla sua finalità didascalica e illustrativa, alla fondamentale chiave di lettura di Bodini per la quale il barocco è una condizione dello spirito in cui ancora richiamando ciò che ha ben argomentato Giannone: «si riflette un disperato senso del vuoto, un *horror vacui*, che si cerca di colmare con l’esteriorità, l’ostentazione, l’oltranza decorativa, ma anche con certi atteggiamenti [...], visti come altrettanti modi per sfuggire al sentimento negativo che si avverte “in questa estrema pianura dove l’Europa ha termine”»¹⁸.

In particolare è interessante riscontrare come solo la parte iniziale del commento al filmato coincida, seppur con qualche variante, con il paragrafo introduttivo della prosa:

Una sola città fu salva dalla terribile peste dell’anno 1656: Lecce. Raccontano i cronisti del tempo che, quando più infuriava sull’Europa il flagello, uscendo dalle mura s’udivano distintamente dei cori angelici elevarsi nell’aria. Questo è il solo secolo in cui voci di Angeli abbiano echeggiato nel cielo di questa città”¹⁹.

¹⁷ La prosa di Bodini è contenuta in V. BODINI, *Barocco del Sud Racconti e prose*, cit., pp. 79-84; per la notizia in merito al documentario si veda la relativa nota a pag. 135.

¹⁸ Ivi, p. 14.

¹⁹ Le citazioni qui riportate si riprendono dal commento parlato del documentario; più avanti si inseriscono tra [] le parti esattamente presenti in *Barocco del Sud*.

Questa parte è poi seguita dagli altri due momenti narrativi comuni ai due testi:

Una città e come una donna tra le braccia dei secoli, ognuno dei quali può modellarle a sua somiglianza l'anima e il volto. Lecce non ha conosciuto che un grande amore. [...] Lecce è tutta costruita in una particolare pietra calcarea²⁰ che si estrae nei dintorni e che appena tagliata ha la morbidezza e il colore della polpa di banana. Un temperino può scolpirla.

Nel filmato non vi sono riferimenti ad altri elementi ben rievocati nella prosa di Bodini quali fattori importanti per comprendere l'arte e la psicologia leccese: si accennava prima allo scavo nell'essenza della città vista come «una condizione dell'anima»²¹, così come la reazione all'aridità del clima attraverso un'arte fissata in «queste pietre che danno sete a guardarle», la presenza del tradizionale canto funebre allora eseguito da donne che «frugano nella vita dello scomparso per cercarvi, come pidocchi, fatti memorabili». Un altro aspetto che differenzia i due testi è il riferimento a luoghi precisi e monumenti di Lecce. Bodini nella prosa richiama Palazzo Personè e la mitica suggestione della presenza nello spazio urbano di un fiume sotterraneo «dal tenebroso nome di Theutra, che scorrerebbe nel sottosuolo della città». Poi ricorda la località fuori porta denominata Tre Colline («dei monticelli di pietre, come foruncoli seccati sulle guance di questa terra»), per menzionare più avanti «la pianura senza un filo d'acqua», «un'infinità di balconi», «santi di tufo», «candide vie», «muretti di pietre», «*patios* e chiostri». Nel film, invece, il testo e la macchina da presa si soffermano con precisione su dettagli della facciata di Santa Croce «una selva di figure e di simboli», su particolari della Chiesa di San Matteo che «presenta però una più salda e evidente struttura architettonica in armonico equilibrio con gli elementi decorativi», su Piazza del Duomo (compare anche la vecchia fontana ormai

²⁰ Calcarea: nella prosa si usa il termine *porosa*.

²¹ Ivi, p. 80 e segg. per le altre citazioni dalla stessa prosa.

scomparsa) la cui chiesa è «caratterizzata da una sobria intonazione stilistica», per finire con la Chiesa del Rosario dove «si ha ancora un esempio della fantasia irrequieta e volubile degli artisti leccesi».

Anche la conclusione del commento appare molto diversa dalla prosa di partenza, perché mentre in *Barocco del Sud* Bodini termina richiamando «quel senso di lontananza che improvvisamente vi prende ha nomi geografici, Spagna Messico: è l'unica nostalgia che affiori in taluni momenti da questa architettura» che lascia spazio alla «curiosità, una pazza, una gigantesca curiosità», nel commento parlato egli conclude richiamando la lenta e progressiva frattura tra la mentalità del leccese moderno e l'epoca che maggiormente ha plasmato l'identità cittadina:

Quattro secoli sono passati e il leccese moderno si sente lontano da tutto ciò, da un'architettura che gli parla di una vita e di un fervore ormai morti. Eppure in un suo gesto, nella sua antica passione del gioco, nell'assoluto silenzio di un patio a volte si può cogliere ancora un eco di quel mondo ormai favoloso e ritrovare le origini stesse del barocco leccese, i segreti legami con la Spagna, col Messico. Il ricordo di questi paesi è sempre presente su [questa estrema pianura dove l'Europa ha termine]. Lo scirocco del sud consuma in un continuo logorio di secoli la pietra leccese. Corrode ogni ornamento, quasi ad aiutare con il suo consapevole estro la bizzarria barocca. È lo stesso scirocco che asciuga questi santi di cartapesta che domani orneranno gli altari e le chiese di mezzo mondo, forse porta fino all'animo del leccese il richiamo di un'altra realtà, di una vita oggi irrimediabilmente lontana dalla spensierata avventura seicentesca. Il tempo del barocco è tramontato, anche nel cielo di Lecce gli angeli non cantano più.

Le lettere di Marchi a Bodini (nell'archivio del poeta se ne riscontrano quattro del periodo novembre 1950-marzo 1951) svelano tre significativi dettagli. Il primo proprio in merito al testo composto per il commento alle immagini che pare abbia subito qualche modifica in fase di produzione. L'8 novembre del 1950 gli comunica:

[...] Lo stucco potrebbe andare, ma sono stanco di documentari morti. Quanto al nostro barocchetto, che si chiamerà “Cantarono nel ’600”, a quest’ora dovrebbe essere finito. Purtroppo il parlato fu un po’ manomesso, secondo il gusto del produttore. Ho cercato che lo toccassero il meno possibile. Non ho ancora visto la copia finita e non so quindi dirti quale sia l’esito delle nostre fatiche. Speriamo bene!²²

Per quanto riguarda il secondo aspetto è significativo riscontrare l’interesse dei due intellettuali alla realizzazione di un film sulla Spagna e le sue tradizioni. L’esperienza iberica di Bodini, iniziata nella metà del 1946, avendo egli ottenuto una borsa di studio dal Ministero degli esteri per condurre attività di ricerca presso l’Istituto italiano di cultura di Madrid (ma il poeta si intratterrà in Spagna sino al 1949), è un nodo centrale nella sua maturazione intellettuale ben illustrata anche dalla lunga produzione di prose che rappresentano un lungo percorso di conoscenza della cultura spagnola. Come giustamente ha riscontrato sempre Giannone, questi testi di Bodini (alcuni pubblicati anche su “La Gazzetta di Parma”²³) rivelano come: «la progressiva esplorazione del paese straniero s’intreccia, da un certo punto in avanti, con la ‘riscoperta’ delle proprie radici e della propria terra, la quale diventa un termine di raffronto e di verifica delle sue impressioni»²⁴. Tra le carte dell’Archivio del regista, inoltre, è presente un soggetto cinematografico del documentarista Gian Gaspare Napolitano dal titolo *Fantasia Spagnola* proposto a Marchi «in un momento in cui altri progetti di film sulla Spagna sono

²² AVB, Serie I. Carteggio. *Corrispondenti italiani*. Fascicolo 11-1950, lettera di Marchi a Bodini, ms. 2 cc, Parma 8 novembre 1950; le altre lettere di Marchi a Bodini riportano riflessioni del regista in merito alla possibilità di accedere ai finanziamenti pubblici per la realizzazione dei documentari.

²³ Cfr. V. BODINI, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di A.L. Giannone, Besa, Nardò 2013, p. 9.

²⁴ *Ibidem*.

stati abbandonati»²⁵. Sempre nella lettera dell'8 novembre Marchi gli scrive:

Mi chiedi della Spagna: per ora niente da fare. Impossibile ottenere il famoso 3% per cortometraggi girati all'estero, se non sono "profondamente scientifici". È stata ventilata l'idea di un "lungometraggio", qualcosa sulla Spagna come "Saludos amigos" di Disney su l'America del Sud, ma solo un'idea, che però potrebbe essere buona. Ne ripareremo²⁶.

Un ultimo ma rilevante dato che si può trarre dalla stessa lettera Marchi è il suo interesse a spostarsi su problematiche più sociali, in particolare affrontando dalla prospettiva di regista tematiche più connesse al problema dello sviluppo del Mezzogiorno e ai rapporti tra il Nord e il Sud del paese. Bodini, si è visto, gli aveva proposto il tema del tabacco e una ricognizione lungo la costa adriatica del Salento. Marchi, però, sembra essere interessato ad una opera più ampia:

È molto più interessante e necessario affrontare, col cinema, problemi più attuali, e soprattutto gli uomini, la gente. Le mie ultime esperienze le ho indirizzate in questo senso. Ora sto pensando ad un cortometraggio sugli "Annunci matrimoniali", cioè il retroscena degli annunci meridionali e un altro sul "Galateo". Se hai qualche buona idea, in questo senso, e anche problemi più seri, specie di inchieste sociali in determinati ambienti, (non potrebbe saltar fuori qualcosa di buono su la famosa questione del meridione o in generale sul "meridionalismo"? Ti parlai di quella mia idea "Milano-Lecce", un colloquio tra Nord e Sud, tra serio e scherzoso con molte verità e qualche luogo comune?), scrivimi.

²⁵ FAM, Scatola 5 *Soggetti cinematografici*, Fascicolo 11, doc. 5.

²⁶ AVB, Serie I. Carteggio. *Corrispondenti italiani*. Fascicolo 11-1950, lettera di Marchi a Bodini, cit.; il richiamo è al film di animazione del 1942 diretto da Bill Roberts, Hamilton Luske, Jack Kinney e Wilfred Jackson.

Bodini a riguardo di questi possibili sviluppi metterà in contatto Marchi con Vittore Fiore. Fiore, infatti, gli scriverà da Bari il 27 marzo del 1951 comunicandogli che: «il comune amico Vittorio Bodini mi ha parlato di lei e dei suoi interessi di regista per il Mezzogiorno. Io desidero che gli amici di Bari e il Presidente del nostro Cine Club, che è anche Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo, vedano le sue opere (sul Barocco Leccese e sul Romanico pugliese). E chi sa che, presto o tardi, non si dia possibilità di realizzare qualche cortometraggio a Bari e in Puglia?»²⁷. Il progetto però non andrà avanti, e il lavoro di Marchi sul Mezzogiorno rimarrà fissato nelle sue due pellicole pugliesi. Opere che rappresentano un contributo originale e per certi versi fuori dagli schemi per la comprensione dell'identità regionale e leccese in particolare.

²⁷ FAM, Scatola 7, *Corrispondenza ricevuta e inviata da Antonio Marchi*, fasc. *Fiore Vittore*.

Ricciarda Ricorda

«LE PUGLIE PER IL VIAGGIATORE INCANTATO»:
IMMAGINI PASOLINIANE

In un breve testo del 1957, accanto a una prima immagine dell'amatissimo Friuli, fatta risalire al ricordo del primo viaggio in treno, a tre anni, verso Casarsa, «luogo assoluto dell'universo, [...] prima campagna del mondo, appena creata», Pasolini annovera altri spostamenti legati a esperienze per lui fondamentali:

Altri treni? [...]

Il rapido della decisione più importante della mia vita, quello che nel '49, in una specie di fuga, sotto la coltre di neve che copriva tutto il Friuli, ha portato a Roma me e mia madre...

I treni che mi hanno portato nell'Italia più Italia, che io completamente ignoravo: a Brindisi, nel Gargano, a Napoli, a Crotone, a Palermo...¹

¹ P.P. PASOLINI, *Il treno di Casarsa* [1957], in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I,

Tra i luoghi citati come parte di un'«Italia più Italia», la Puglia figura dunque in prima posizione con il riferimento a una città, Brindisi, e a una parte rinomata del suo paesaggio, il Gargano; dei viaggi compiuti in questa regione resta traccia in un progetto cui lo scrittore avrebbe lavorato nei primi anni Cinquanta, per il quale aveva ipotizzato il bel titolo *Le Puglie per il viaggiatore incantato* e che avrebbe dovuto raccogliere alcune «visioni del Sud»: progetto di cui rimane memoria in tre pezzi, *I nitidi 'trulli' di Alberobello*, pubblicato su «Il Quotidiano» il 18 marzo 1951, con lo pseudonimo di Paolo Amari, *Visioni del Sud*, comparso sul medesimo giornale e con lo stesso pseudonimo il 28 marzo 1951, in cui ai riferimenti alle località pugliesi se ne affiancano altri a città e paesi della Campania, e infine *Le due Bari*, stampato su «Il Popolo di Roma» l'8 agosto 1951. Si tratta di testi poco presenti nella bibliografia pasoliniana fino al loro recupero nel primo volume dei Meridiani mondadoriani dedicati ai *Romanzi e racconti*, dove si possono leggere il secondo e il terzo², mentre il primo è stato riscoperto ancora più recentemente: individuato nel Fondo Pier Paolo Pasolini dell'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» presso il Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, è stato infatti riproposto da «Nuovi Argomenti» in occasione del trentennale della morte dello scrittore³.

1946-1961, a cura di W. Siti e S. De Laude, cronologia di N. Naldini, Mondadori, Milano 1998, pp. 1437: il testo, scritto per la Direzione Generale delle Ferrovie dello Stato, impegnata nella raccolta di contributi di diversi scrittori italiani per un volume antologico sul viaggio in treno, presenta interessanti annotazioni che colgono il formarsi di alcune idee «forti» dell'immaginario pasoliniano. I puntini non racchiusi tra parentesi quadre, in questa come nelle prossime citazioni, sono originali.

² Id., *Visioni del Sud e Le due Bari*, ivi, pp. 1416-1419 e pp. 1420-1423 rispettivamente.

³ Lo scritto, *I nitidi 'trulli' di Alberobello*, in «Nuovi Argomenti», n. 32, ottobre-dicembre 2005, pp. 57-58 (si cita dalla versione elettronica), è stato individuato grazie a Graziella Chiarocossi, con la collaborazione di Gloria Manghetti, Fabio Desideri, Maurizio Copedè, come precisa Mario Desiati nella sua breve presentazione. Nel già menzionato Fondo Pasolini risultano conservati anche altri materiali riferiti a questo viaggio in Puglia, abbozzi, con diverse stesure di questi

Nel regesto delle immagini della Puglia conservate nelle pagine pasoliniane, vanno ricordate ancora almeno le parti dedicate alla regione nel racconto odeporico del 1959, *La lunga strada di sabbia, reportage* del viaggio compiuto dallo scrittore nell'estate del medesimo anno lungo le coste italiane⁴, e qualche 'scheggia' affidata ad altri contesti, come *L'alba meridionale*, sesta sezione di *Poesia in forma di rosa* (1964)⁵.

Il progetto 'pugliese' dei primi anni Cinquanta si colloca nel periodo di poco successivo all'arrivo di Pasolini a Roma, quando lo scrittore, in difficili condizioni economiche, è alla ricerca di collaborazioni con i giornali locali: tra questi appunto «Il Quotidiano», foglio dell'Azione cattolica fondato nel 1944 da Igino Giordani e diretto dal 1950 al 1964 da Nino Badano, noto intellettuale cattolico⁶; è al tempo della sua direzione che si realizza il viaggio pasoliniano, in merito al quale non si hanno per altro molte informazioni né se ne conserva traccia nelle lettere dello scrittore – almeno tra quelle edite⁷.

testi, e appunti (cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di W. Siti e S. De Laude, in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1736): mi riproporrei di visionarli, non appena la situazione pandemica permetterà una più agevole ripresa degli spostamenti. Alcuni brani inediti, riferiti a *Le due Bari*, si leggono in M. GRASSO, *Pasolini e il Sud: poesia, cinema, società*, Edizioni dal Sud, Modugno (Bari) 2004, p. 48 e p. 93. Il testo di Grasso presenta un'ampia rassegna di tutti i passaggi della riflessione pasoliniana sul Meridione, a partire dagli studi sulla poesia dialettale per arrivare alle *Lettere luterane*.

⁴ P.P. PASOLINI, *La lunga strada di sabbia*, ivi, pp. 1479-1526.

⁵ ID., *L'alba meridionale*, in *Poesia in forma di rosa*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia di N. Naldini, Mondadori, Milano 2003, t. I, pp. 1227-1241.

⁶ Sul «Quotidiano» cfr. G. PARLATO, «*Il Quotidiano*: l'Azione cattolica tra Montini e Gedda», in «Il Pensiero Storico. Rivista internazionale di storia delle idee», 9 agosto 2020, <https://ilpensierostorico.com/il-quotidiano-lazione-cattolica-tra-montini-e-gedda/> (ultima consultazione url 16 aprile 2021). Nel Fondo Pasolini presso il Vieuxseux si conservano due lettere di Nino Badano, che pure intenderei visionare.

⁷ Un accenno e, come di deduce dalla data indicata, solo in riferimento alla puntata barese in N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, edizione riveduta e ampliata con

La prima immagine della Puglia consegnata alle pagine del giornale, *I nitidi 'trulli' di Alberobello*, è focalizzata su due località, oltre ad Alberobello, già rappresentata nel titolo, anche Massafra⁸, fissate come in uno splendido quadro, in cui a colpire è inizialmente soprattutto il raffinato gioco delle linee e dei colori, che punta a restituire il senso di assoluta perfezione attribuita dallo scrittore ai due luoghi. In entrambi i casi, tale perfezione è riportata al rigore dello stile, che esclude qualsiasi elemento estraneo, «non un plagio, non una zeppa, non una stonatura» ad Alberobello, nulla «che incrinì la purezza dell'architettura» a Massafra: così il primo risulta «un paese perfetto la cui formula si è fatta stile nel rigore con cui è stata applicata», nel secondo analogamente l'architettura si rivela «di una coerenza che fa pensare al rigore di uno stile».

Una simile idea di perfezione applicata al paesaggio sarà al centro della riflessione di Pasolini anche in seguito: così la ribadirà quando sceglierà di ritornare proprio a Massafra e in altri luoghi della Puglia, per ambientarvi alcune parti del *Vangelo secondo Matteo*, com'è noto, ritenendoli più vicini all'atmosfera degli spazi evocati nel testo sacro rispetto alla Palestina, il cui paesaggio gli appariva ormai «contaminato dalla modernità», troppo distante dalle immagini di quel lontano passato; lo spostamento, sottolinea lo scrittore, è reso possibile dalle somiglianze tra le due regioni, gli oliveti ai confini con la Giordania che «sono esattamente gli oliveti della Puglia, intorno a Taranto, intorno a Bari»: ma luoghi, questi ultimi, che hanno

documenti inediti, a cura di S. Giancesini, Tamellini, Albaredo d'Adige (Verona) 2014, p. 192: «In agosto [1951] fa un viaggio in Puglia e stende, per il solito magro compenso giornalistico, un *reportage* da Bari».

⁸ Nella già ricordata presentazione, Desiati vede anzi proprio nelle righe dedicate a Massafra la parte centrale e più significativa del pezzo: «A dispetto del titolo fuorviante il cuore del racconto di Pasolini è Massafra, futura location del suo film evangelico. Proprio in questa parte, il pezzo deraglia da semplice report giornalistico a racconto teso, sentito, palpitante. Ci sono due registri in questo pezzo. È come se Pasolini a un certo punto della stesura, abbia dimenticato di dover scrivere un semplice didascalico articolo di giornale sotto pseudonimo, tornando così a essere il poeta meravigliato dei suoi testi letterari».

conservato nel tempo la propria integrità⁹. Si tratta di una scelta particolarmente significativa, che viene definendosi per altro come vera e propria «motivazione politico-poetica del film, instaurando un parallelismo tra la povertà di Cristo e la povertà dei sottoproletari meridionali, sineddoche di tutti i poveri del Terzo mondo»¹⁰.

Altrettanto ricca di significato è la ripresa dell'idea di perfezione messa a fuoco nelle precoci pagine del *reportage* pugliese in una riflessione pasoliniana di più di vent'anni successiva, consegnata al documentario del 1974, *La forma della città*, in cui lo scrittore, partecipando alla rubrica televisiva *Io e...*, propone come argomento il profilo di Orte, la cui perfezione stilistica, totale, assoluta in una prima inquadratura focalizzata sulla sua parte centrale, viene incrinata e deturpata, non appena la prospettiva si allarga, da «qualche cosa di estraneo», una casa moderna sul suo lato sinistro e altre, ugualmente moderne, a destra: una simile contaminazione, rilevata come carattere ormai diffuso in tutto il mondo, è letta da Pasolini come sintomo eloquente di quell'acculturazione, di quel potere della civiltà dei consumi che, all'altezza degli anni Settanta, denuncia come distruttivi per l'Italia e il suo paesaggio, in quell'omologazione che toglie realtà «ai vari modi di essere uomini che ha l'Italia, che l'Italia ha prodotto in modo storicamente molto differenziato»¹¹.

⁹ P.P. PASOLINI, *Sopraluoghi in Palestina* (1963), in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2001, t. I, p. 659; e, poco più avanti, «i luoghi dei miracoli di Cristo [...] somigliano molto a certi luoghi pugliesi, non so, Massafra o Bari vecchia sono molto così», *ivi*, p. 660.

¹⁰ *Note e notizie sui testi. Il Vangelo secondo Matteo (1963-1964)*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, *ivi*, t. II, p. 3086.

¹¹ P.P. PASOLINI, *La forma della città*, *ivi*, t. II, p. 2129. E, poco sopra (*ivi*, p. 2125), «Ora cos'è che mi dà tanto fastidio, anzi direi quasi una specie di dolore, di offesa, di rabbia, nella presenza di quelle povere case popolari, che comunque devono esserci? Il problema era semmai quello di costruirle da un'altra parte. Dunque, che cos'è che mi offende in loro? È il fatto che appartengono a un altro mondo, hanno caratteri stilistici completamente diversi da quelli dell'antica città di

Dunque, un'idea, la perfezione delle forme nei paesaggi, che dalle pagine dedicate ad Alberobello e Massafra si estende e si precisa nel tempo; ma è il caso di ritornare alla prosa del 1951, per verificare come Pasolini cali tale idea, a quell'altezza cronologica, nella concreta prassi scrittoria; si tratta di pagine ad alta intensità stilistica, ricche di figure retoriche e di peculiari modalità descrittive:

Alberobello è un paese perfetto la cui formula si è fatta stile nel rigore con cui è stata applicata. [...] L'ammasso dei trulli nel terreno a saliscendi si profila sereno e puro, venato dalle strette strade pulitissime che fendono la sua architettura grottesca e squisita. I colori sono rigidamente il bianco – un bianco ovattato e freddo, con qualche striscia azzurrina – e il nerofumo. Ma ogni tanto nell'infrangibile ordito di questa architettura degna di una fantasia, maniaca e rigorosa – un Paolo Uccello, un Kafka – si apre una frattura dove furoreggia tranquillo il verde smeraldo e l'arancione di un orto.

È il cielo... È difficile raccontare la purezza del cielo, in quella domenica sera, a Alberobello: un cielo inesistente, puro connettivo di luce sulle prospettive fantastiche del paese.

Di un trullo isolato si potrebbe parlare solo con i termini della cristallografia. Tutti i corpi solidi vi sono fusi mostruosamente per dar forma a un corpo nuovo, delicato, leggero¹².

Lo sguardo dello scrittore passa da una prospettiva d'insieme, come presa dall'alto, l'«ammasso dei trulli», a un particolare, introdotto da un *ma* di stacco: «nell'infrangibile ordito», la «frattura» di un orto, segnalato da una macchia coloristica; in tutto il pezzo, le notazioni riferite ai colori sono numerosissime e collaborano a fare delle descrizioni altrettante ekphrasis che rimandano a modelli pittorici, in questo caso esplicitamente evocati nel riferimento a

Orte e la mescolanza delle due cose infastidisce, è un'incrinatura, un turbamento della forma, dello stile».

¹² ID., *I nitidi 'trulli' di Alberobello*, cit., pp. 59-60.

Paolo Uccello, qui accostato a un richiamo letterario, nel nome di un autore, Kafka, che ricorre più volte in queste pagine pugliesi, a evocare un'atmosfera di cui è ripetutamente segnalata la percezione di una nota fantastico-onirica. A dominare il bianco, nelle sue varie declinazioni, come spesso nelle descrizioni "pittoriche" pasoliniane, («biancore», «bianco ovattato e freddo»)¹³, il nero, pure in forme variate («nerofumo», «nero cilestrino»); a seguire l'arancione e, a distanza, il verde, con possibili sfumature («smeraldo», «carico», «malva»); come si può vedere, ricca e accurata l'aggettivazione, che si avvale anche dell'inversione dell'ordine sostantivo-aggettivo, ad esempio in «infrangibile ordito»¹⁴, con effetto doppiamente nobilitante, data la compresenza di altra figura retorica dominante nelle pagine pasoliniane, l'ossimoro, nel subito successivo «si apre una frattura»¹⁵.

Da rilevare anche la presenza di tecnicismi, attinti in questo caso all'area della cristallografia, che sembra ritornare anche più avanti, nell'immagine dei ragazzi nella piazza affollata di Massafra, «disegnati col diamante e il carbone».

Frequente infine il ricorso a processi analogici, espliciti in ben nove comparazioni introdotte dal *come*, combinate a volte con interessanti fenomeni di animazione, ad esempio nell'immagine dei vicoli e delle stradine scoscese del centro di Massafra che «si agrovigliano, come visceri»: ed è un'immagine che tocca il punto centrale dell'ammirazione tributata dallo scrittore alla città, il suo prospettarsi come «puro medioevo», perché sono proprio tali vicoli e stradine a favorirne la regressione «nel cuore del tempo».

Su uno sfondo paesistico così magistralmente disegnato, si muovono poche figure, viste da lontano: qualche bambino che gioca sulla

¹³ La ricorrenza del bianco, come pure della luce, in stretto collegamento con il sole, caratterizza moltissime pagine pasoliniane, come hanno ripetutamente rilevato i commentatori.

¹⁴ E ancora, più avanti, «bianchi intonachi», «stretta via».

¹⁵ Numerose anche nelle righe successive a quelle citate le forme ossimoriche, «contorta e armoniosa», «stagnanti e incantate».

soglia di casa, un «giovanetto bruno», una «folla silenziosa, lieve, vestita di scuro» nella piazza di Alberobello, «una calca di uomini vestiti di nero» in quella di Massafra: piazze affollate, seppure silenziose, la prima «come in un giorno di fiera», la seconda «come in un giorno di festa»; come pure nel caso, già ricordato, del «rigore dello stile», le annotazioni sulle due località presentano a distanza la ripresa quasi puntuale di alcune parole e immagini, creando tra di loro parallelismi e prospettive simmetriche.

In ultima analisi, dunque, una prosa ad alta densità estetica, forse non immemore del modello rondista, come lo stesso Pasolini avrebbe segnalato qualche anno più tardi, ammettendo, a proposito di altro scritto di viaggio, il già ricordato *La lunga strada di sabbia*, di aver attinto, nella scelta degli aggettivi e di altri procedimenti, al «ron ron rondista», «primo materiale linguistico che *gli* capitava sottomano per esprimersi nella a *lui* insolita maniera giornalistica»¹⁶. È del resto indubbio che, in quegli anni, la scrittura di viaggio più diffusa sui giornali faceva riferimento, nel bene e nel male, al modello della «Ronda»: ma, come avverrà nel *reportage* del 1959, Pasolini andava oltre quei limiti inevitabili, sia per la peculiarità del suo sguardo, del «tocco del pittore, o del futuro regista»¹⁷ che si coglie nella sua scrittura, sia per la consistenza delle tematiche affrontate, con la scoperta di una dimensione ancora intatta di un Meridione autentico nella sua dimensione originaria e che, anche laddove si rivela più povero, non mostra «traccia di miseria»¹⁸.

¹⁶ La citazione proviene dalla lettera inviata da Pasolini al direttore di «Paese Sera», pubblicata sul quotidiano in data 27 ottobre 1959, a proposito della polemica suscitata da alcune affermazioni dello scrittore su Cutro e la Calabria; la si legge in appendice all'edizione di *La lunga strada di sabbia*, introduzione di P. Mauri, Guanda, Milano 2017, p. 109.

¹⁷ P.V. MENGALDO, *Lettura di una poesia di Pasolini*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 217: l'analisi della lirica, *Correvo nel crepuscolo fangoso*, dello stesso periodo della prosa in esame (1950-1951), rileva, in un contesto naturalmente molto diverso, la presenza di procedimenti stilistici e scelte scritte assai vicine a quelle che si sono qui evidenziate.

¹⁸ P.P. PASOLINI, *I nitidi 'trulli' di Alberobello*, cit., p. 61: «Non c'è traccia di miseria o di sporcizia. I trulli più poveri, allineati per i vicoli scoscesi, da paese

Tale scoperta, nel testo, appare improntata a un pieno senso di entusiasmo, cui non sembrano contrapporsi quegli aspetti disforici che si ritrovano invece usualmente nelle descrizioni pasoliniane, come si può rilevare anche nella corrispondenza successiva, *Visioni del Sud*, in cui lo scrittore prosegue il racconto del viaggio, toccando la Campania, con Caserta, Maddaloni e Aversa, non senza un confronto con la Puglia («Ho alle mie spalle tutte le Puglie, e tu sapessi cosa sono...»)¹⁹, che torna a essere evocata nell'ultima parte del pezzo con Foggia, Castro, Otranto e il Gargano.

In questa seconda prosa, stesa in forma di lettera a un destinatario non identificato («Mio caro, ti scrivo da Caserta»), secondo una delle modalità da sempre praticata nella scrittura odeporica, l'obiettivo si sposta dalla conformazione fisica e la bellezza dei luoghi all'atmosfera che li caratterizza e alle figure che li abitano: così a Caserta le due note indicate come dominanti - e non prive di una sfumatura ossimorica - sono la noia e la luce, «totale e concreta come la luce è la noia», evidenziata dal silenzio degli abitanti. A rompere tale silenzio ma anche a dare evidenza alla noia stessa, la malinconica immagine di un vigile che sposta il suo piedestallo di latta, con rumore di bidone vuoto, da un punto all'altro di una piazza silenziosa, per poi fermarsi «come la sagoma di un bersaglio con le braccia abbandonate lungo i fianchi, in attesa di impossibili veicoli»²⁰.

Solo lo spettacolo del Palazzo Reale e il panorama di Maddaloni, entrambi visti nella prospettiva a volo d'uccello colta dal finestrino del treno, aprono lo spazio per una scrittura ecfrastica, che anche

montano, vaporosi e candidi, sono pieni di nitore, anche negli interni, dietro i vani neri delle porte ricoperte da tende penzolanti come reti».

¹⁹ *Id.*, *Visioni del Sud*, cit., p. 1417. Non è possibile, al momento, ricostruire l'effettivo itinerario pasoliniano: da quanto si deduce dai testi, lo scrittore sembra essersi mosso appunto dalla Puglia alla Campania, per poi tornare in Puglia, percorsa fino al Salento.

²⁰ *Ibidem*. Su queste pagine, cfr. F. PICCOLO, *La luce e la noia di Caserta*, in «il Mattino» di Napoli, 29 luglio 2002; lo si legge parzialmente anche al link <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/sud-italia/viaggio-in-italia-ppp-a-caserta/> (ultima consultazione url 16 aprile 2021).

in questo caso fa perno principalmente sulla luce e sui colori, questi ultimi declinati in una compatta gradazione dominata dal rosa:

Allora lo [il Palazzo Reale] intravedi in una luce accesa e malinconica, scolpito nella sua polvere, rosa, di quel rosa che hanno le architetture nei sogni. Sembra scrostato e cadente, con uno strato di quella luce rosa che lo regge ancora immenso com'è [...] e poi magari il pomeriggio sta declinando, e la luce è ancora più accesa e malinconica... E cos'è, poco lontano, Maddaloni! [...] Poco prima passi su prati di insalata rosa: sì, insalata rosa, di un rosa carico come quello degli oleandri. [...] Poi seguendo l'abbrivio della corsa vertiginosa, tra una galleria e un'altra, intravedi ai tuoi piedi lo spettacolo di Maddaloni, immerso in un sereno da regioni tropicali, appena illanguidito dall'ottobre²¹.

Nel paragrafo successivo («riprendo a scriverti da Aversa»), l'attenzione dello scrittore si focalizza sugli abitanti, e in particolare sui giovani di Aversa e della Daunia, di cui sottolinea la precocità e l'«allegria un po' tetra», con il consueto gioco ossimorico, condizione che gli consente di capire «la disperazione dei personaggi, specialmente giovani, della letteratura meridionale...»: sullo sfondo poi delle località pugliesi su cui si conclude la prosa, l'annotazione si precisa ed è corroborata da un esempio concreto. Lo scrittore ricorda infatti un'immagine di Castro, una donna che, con grande nobiltà e dignità, bacia la mano a un ingegnere, gesto fissato con un riferimento filmico («avrebbe potuto ispirare una superba inquadratura a un Dreyer mediterraneo»), contrapposta all'«aria faziosa di futuro avvocato» di uno studente di Maglie: il bacio rappresenterebbe «la forza vergine, il male alla radice», l'atteggiamento dello studente invece la «deviazione verso l'imitazione della civiltà», antiretorico dunque il primo, da sostenere contro la retorica del secondo e, tra i due, sarebbe contenuta «tutta la disperazione meridionale, l'errore,

²¹ P.P. PASOLINI, *Visioni del Sud*, cit., p. 1417. Sembrerebbe da questa annotazione che il viaggio di Pasolini risalisse all'ottobre – necessariamente del 1950.

l'impotenza, ma anche l'energia»²². Disperazione ed energia, così come povertà e bellezza, evocate anche poco più avanti, nella loro ossimorica convivenza iniziano così a identificare quel carattere del Sud destinato a essere centrale nel mito del Meridione nella riflessione pasoliniana.

Una nota ancora diversa anima le pagine dell'ultima prosa di questo breve ciclo, *Le due Bari*, costruita, come anticipa il titolo, sulla contrapposizione di due immagini che prospettano al «povero viaggiatore incantato» una realtà contraddittoria, una città che, vista nella sera dell'arrivo in treno, gli sembra «disperazione, sorda disperazione, orgasmo, aria di chiuso, con tutti quei salumai, droghieri, farmacisti e macellai aperti fino alle dieci di sera», mentre la mattina seguente gli offre tutt'altro aspetto, mostrandosi fresca, «in tutta la sua felicità adriatica». Il testo presenta una più sensibile vena narrativa, avvertibile già nell'*incipit*, che scandisce più volte il nome di Kafka, «Kafka, ci vuole Kafka. Scendere dal rapido, non potere entrare in città né potere avanzare di un passo fuori dal viale della stazione, può accadere solo al personaggio di un'avventura kafkiana»²³. In realtà, l'attesa dell'avventura respirata nei primi momenti della visita a Bari è destinata a essere delusa: il turista che si immerge nelle viscere della Bari sconosciuta, percorse da autobus che si internano «con urli di rapaci dentro vie che non portavano in nessun luogo», trova solo una desolante indifferenza e finisce per trascorrere una notte molto agitata nella camera di un misero appartamento nei pressi della stazione, tra sogni incubatici – una locomotiva che arriva presso il suo letto – e ancora più inquietanti operazioni mattutine, una vecchia che cerca di vuotare nel secchiaio in cui lui si sta lavando «il bianco recipiente della notte» e il suo ospite che inizia a fare il bucato in una tinozza presso il medesimo secchiaio.

Il clima onirico che caratterizza la prima parte del testo e che sembra rinviare ancora a un certo gusto elzeviristico diffuso nelle

²² Tutte le citazioni riportate in queste righe si leggono ivi, p. 1418.

²³ Id., *Le due Bari*, cit., p. 1420.

prose di viaggio ospitate sulle terze pagine dei quotidiani, è interrotto da un brusco cambio di tono, introdotto da tre puntini di sospensione: «... Che freschezza, la mattina a Bari! Alzato il sipario del buio, la città compare in tutta la sua felicità adriatica»; è la luce, come avviene di consueto nella pagina pasoliniana, a svolgere una funzione di redenzione, a restituire il paesaggio alla sua chiarezza, «Qui tutto è chiaro: anche la città vecchia, dalla chiesa di San Nicola al castello svevo, pare perennemente pulita e purificata, se non sempre dall'acqua, dalla luce stupenda»²⁴. Ecco allora il testo chiudersi con l'immagine insolitamente positiva per lo scrittore di una città che ha saputo raggiungere un benessere di cui, a questa altezza temporale, può godere con soddisfazione: i baresi si impegnano nella vita e nel lavoro con baudelairiano «cuore leggero», sicché «nelle grandi strade [...] senti sospesa l'euforia del progresso di questa città che in pochi anni, rotti i legami che imprigionavano i pugliesi con tutti i meridionali a un difficoltoso complesso, ha raggiunto il livello delle città del Nord meno vocate al silenzio. E l'allegria dei baresi è seria, sicura e salubre»²⁵.

Il *reportage* del 1959, *La lunga strada di sabbia*, pubblicato in tre puntate sulla rivista milanese «Successo», corredate dalle fotografie di Paolo di Paolo, riprende, nelle pagine dedicate alla Puglia, gli spunti e le analisi proposti nei tre articoli che si sono analizzati: l'itinerario dello scrittore si snoda da Taranto, «città perfetta. Viverci, è come vivere nell'interno di una conchiglia, di un'ostrica aperta», fino a Santa Maria di Leuca, lungo «la costa meno nota d'Italia: mi trascina una gioia tale di vedere che quasi son cieco», per toccare poi «l'esplosione di Brindisi», le «stupende Otranto e Ostuni, le città del silenzio del Sud», Bari e infine il Gargano²⁶.

²⁴ Ivi, p. 1423; per le citazioni precedenti, cfr. ivi, p. 1422.

²⁵ Ivi, p. 1423. Il riferimento è a *Le Voyage*, in *Les fleurs du mal*.

²⁶ P.P. PASOLINI, *La lunga strada di sabbia*, cit., pp. 1510-1514; nel 2005, il testo viene edito in francese, *La longue route de sable*, arricchito dalle fotografie di Philippe Séclier, il quale, avendo ricevuto da Graziella Chiaricossi il dattiloscritto originale del *reportage* e due carte scritte a mano e autografe, aggiunge alla prece-

Superato il senso di estraneità provato di fronte allo Ionio, «lo straniero, il nemico, il seducente Ionio», il viaggiatore procede lungo la costa, restituendo qualche immagine dei lungomari, descritti con brevi pennellate che fanno perno ancora una volta soprattutto sulle note coloristiche: così ad esempio per Gallipoli «protesa, biancheggiante, in un mare squisito, puro, selvaggio [...] slanciato ammasso di case bianche»; il cannocchiale dello scrittore si focalizza poi sui bagnanti, «femmine piccoline piccoline», «ragazzetti, giovani e uomini», in un diffuso «brulichio infinito», «i neri, biondi malandrini nudi tra gli scogli» sotto la cattedrale di Bari²⁷.

Il segmento pugliese dell'itinerario si conclude a Rodi Garganico, con una camminata solitaria in una spiaggetta, spazio entro cui Pasolini mette a punto una sintesi conclusiva sui luoghi visti:

Io cammino per la piccola spiaggia deserta, ai piedi del paese. E nel silenzio che c'è fuori e dentro di me, sento come un lungo, afono crollo. L'intera costa pugliese si sfa in questa quiete, dopo aver infuriato ai miei occhi, ai miei orecchi, per mattinate e meriggi di caos preumano, sottoumano. [...] Nella memoria, cattedrali e poveri ragazzi nudi, confuse città pericolanti e informi come accampamenti, folle sotto i palchi delle luminarie e i podii bianchi traforati delle bande, sono un solo, sordo frastuono²⁸.

dente edizione alcuni brani inediti, assenti nella versione della rivista, con tutta probabilità tagliati dalla redazione, come pure nel Meridiano mondadoriano. Nel 2014, l'editore Contrasto pubblica la medesima edizione in italiano, ristampata poi nel 2017 da Guanda, come già ricordato, senza l'apparato fotografico. Mi permetto di rinviare, per ulteriori indicazioni bibliografiche e approfondimenti, al mio *La lunga strada di sabbia*. «Un piccolissimo, stenografato Reisebilder», in *Gettiamo il nostro corpo nella lotta. Il giornalismo di Pier Paolo Pasolini*, a cura di L. De Giusti e A. Felice, Marsilio, Venezia 2019, pp. 45-58.

²⁷ P.P. PASOLINI, *La lunga strada di sabbia*, cit., p. 1512 e p. 1514.

²⁸ *Ibidem*. Sulla frequenza e sui significati dello schema della "passeggiata" o "camminata" nelle pagine pasoliniane, come in molta letteratura novecentesca, cfr. P.V. MENGALDO, *Lettura di una poesia di Pasolini*, cit., p. 205.

L'addio al Sud avviene però qualche pagina più avanti, quando il viaggiatore, al contatto con la diversa dimensione delle località balneari marchigiane, non può non esprimere la propria preferenza per le terre che ha appena lasciato: così San Benedetto, caratterizzata da un indubbio benessere, è «provincia, non più area depressa», ma proprio per questo non può essere amata, perché «tutto si può amare fuori che la provincia», mentre il Sud si configura come «cafarnao sterminato, alle *sue* spalle, brulichio di miseri, di ladri, di affamati, di sensuali, pura e oscura riserva di vita»²⁹.

Alla fine, l'entusiasmo con cui il viaggiatore si era accinto a immergersi nel paesaggio meridionale, «Il cuore mi batte di gioia, di impazienza, di orgasmo. Solo, con la mia millecento e tutto il Sud davanti a me», si definisce nelle due opposte componenti, secondo una prospettiva ricorrente nelle pagine dello scrittore, della scoperta di un mondo ancora intatto, autentico nella sua dimensione originaria, ma insieme caratterizzato dalla povertà e dall'arretratezza, abitato da creature derelitte.

La coesistenza di energia originaria e di degradazione risulta rilevabile anche all'altezza del 1963, quando Pasolini, come si è accennato, ritorna al Sud alla ricerca di luoghi in cui ambientare alcune scene del *Vangelo secondo Matteo*: così, la Massafra che aveva incantato con la sua intatta perfezione il viaggiatore dei primi anni Cinquanta diventerà Cafarnao³⁰, mentre ai versi della già ricordata

²⁹ P.P. PASOLINI, *La lunga strada di sabbia*, cit., p. 1517. Per il confine tra il prediletto Sud e il Nord, identificato invece con il Rubicone, cfr. la lettera a Nico Naldini del gennaio 1953 (ID., *Lettere 1940-1954*, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 531), «Ci tornerò [nel napoletano], atteso, tra quindici giorni. Il Sud, il Sud. Si sprofondi tutta l'Italia dal Rubicone in su»; *Il Rubicone* (ID., *Tutte le poesie*, cit., t. II, pp. 757-758) è il titolo della poesia pubblicata da Pasolini su «L'esperienza poetica», aprile-giugno 1954, la rivista di Vittorio Bodini. Sui rapporti dello scrittore con Bodini, cfr. M. GRASSO, *Pasolini e il Sud*, cit., pp. 57-65.

³⁰ Nella *Filmografia* in ID., *Per il cinema*, cit., t. II, p. 3340-3341, alla Puglia vengono riferiti, oltre a Massafra, la campagna tra Barletta e Taranto per i luoghi delle predicazioni, Castel del Monte per il pretorio, il Castello di Gioia del

sezione di *Poesia in forma di rosa, L'alba meridionale*, che affianca, quasi un diario, il viaggio per i sopralluoghi per il film, lo scrittore affida una splendida immagine di Bari Vecchia:

Un biancore di calce viva, alto, / – imbiancamento dopo una pestilenza / che vuol dir quindi salute, e gioiosi / mattini, formicolanti meriggi – è il sole / che mette pasta di luce sulla pasta / dell'ombra viva, alonando, in fili / di bianchezza suprema, o comprendo / di bianco ardente il bianco ardente / d'una parete porosa come la pasta del pane / superficie di medioevo popolare / – Bari Vecchia, un alto villaggio / sul mare malato di troppa pace – / un bianco ch'è privilegio e marchio / di umili – eccoli, che, come miseri arabi, / abitanti di antiche ardenti Subtopie, / empiono fondachi di figli, vicoli di nipoti, / interni di stracci, porte di calce viva, / pertugi di tende di merletto, lastricati / d'acqua odorosa di pesce e piscio / – tutto è pronto per me – ma manca qualcosa³¹.

La raccolta cui la poesia appartiene è segnata, com'è noto, dalla crisi degli ideali degli anni Cinquanta, di fronte all'implacabile avanzare del neocapitalismo: l'immagine del capoluogo pugliese risulta però ancora connotata dal felice incrocio ossimorico di bellezza e povertà; il bianco, parola tematica per Pasolini, domina nella prima parte, con sei, variate occorrenze («biancore», «imbiancamento», «bianchezza», oltre a «bianco», presente anche nel suggestivo polipototo «di bianco ardente / il bianco ardente»), indicando purezza e redenzione, in un dettato poetico alto, mentre i versi che presentano gli umili «abitanti di antiche ardenti Subtopie» uniscono ancora movenze accentuatamente liriche – per un unico esempio, si veda

Colle per la cacciata dal tempio e la reggia di Erode; da aggiungere Santeramo in Colle dove sono ambientate le riprese dell'annunciazione e del discorso delle beatitudini prima dell'arrivo a Gerusalemme (cfr. I. INTERESSE, *Pasolini scopri la Puglia e...*, in «Quotidiano di Bari», 30 gennaio 2019, <https://quotidianodibari.it/pasolini-scopri-la-puglia-e/> ultima consultazione url 5 aprile 2021)

³¹ P.P. PASOLINI, *L'alba meridionale*, cit, p. 1236.

l'allitterazione nelle parole appena citate – e linguaggio «naturalisticamente connotato»³² – gli «stracci», così presenti nella sua scrittura, e l'«acqua odorosa di pesce e piscio», espressione per altro ancora allitterante e ossimorica.

L'incanto del viaggiatore di fronte a una terra che non smette di incarnare una promessa utopica di autenticità e di energia originaria, calata nei suoi paesaggi e nei suoi abitanti, sembra dunque sopravvivere pur nella condizione di isolamento e di estraneità al mondo prospettata nei versi successivi, di fronte a cui al poeta non resterà «che fare oggetto della *sua* poesia la poesia»³³.

³² F. BANDINI, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., p. xxxv: saggio tutto di grande interesse e spessore.

³³ *Ivi*, p. 1240.

Simone Giorgino

«BELL'AZZURRO DEI GIORNI FACILI».
INCONTRI E ITINERARI SPAGNOLI
NELLA POESIA DI RAFFAELE CARRIERI

Raffaele Carrieri era un tempo un autore molto noto nel panorama artistico e letterario del Novecento (non solo) italiano; oggi però, a quasi quarant'anni dalla scomparsa, il suo nome è quasi del tutto dimenticato. È opportuno, perciò, prima di intraprendere un percorso di approfondimento sul Carrieri 'spagnolo', ripercorrere, sia pur brevemente, le tappe principali di una vicenda umana e letteraria affascinante, per certi aspetti «leggendaria», come è stata definita da alcuni suoi autorevoli interpreti. Perché Carrieri è stato, come ha ricordato Luigi Cavallo, «un uomo con il quale tutta l'arte italiana ha avuto a che fare»¹. Cesare Zavattini – che nel 1975 gli ha anche dedicato un libretto di poesie dal titolo *Otto canzonette sporche* (Roma, Edizioni d'Arte del Poliedro) – in una lettera, gli

¹ L. CAVALLO, *Raffaele Carrieri. Una vita per la poesia*, Rusconi, Milano 1978, p. 23.

scrive: «Non stimo meno di te De Libero, Gatto, Sinisgalli, cioè tre nostri veri antichi comuni amici e anch'essi alti poeti, ma non mi hanno mai fatto soggezione, e tu sì. Cosa significa? Non lo so [...]. I lampi dei tuoi occhi tarantini facevano abbassare i miei padani»².

Il carisma di Carrieri è testimoniato anche dai molti ritratti che, nel tempo, gli sono stati dedicati da artisti di primissimo piano. Da giovane, per esempio, Carrieri è stato modello (a pagamento!) di Pablo Picasso; e poi il suo volto è stato immortalato da Alberto Savinio, Massimo Campigli, Lucio Fontana, Domenico Cantatore, su cui tornerò più avanti, e poi ancora Giorgio de Chirico, Franco Gentilini, Salvatore Fiume. In un'intervista apparsa su «Grazia» nel 1967, Carrieri dichiara, a proposito della sua vita a dir poco romanzesca: «sono i tipi come me che hanno fatto il mondo, hanno fatto la Grecia, Roma, l'Egitto... Io dico delle cose enormi su di me, ma è così, è la verità». Una verità, nel caso della biografia di Carrieri, che, come vedremo, ha quasi dell'incredibile. Come ha scritto Giancarlo Vigorelli, «Carrieri è uno dei pochi scrittori italiani dei quali si dovrebbe scrivere, un giorno, la vita: non è mai stato un personaggio anonimo, come l'ottanta per cento, ahimè, dei suoi colleghi, vuoti uno per l'altro di vita» [OG 85].

Raffaele Carrieri nasce a Taranto nel 1905. Appena adolescente abbandona la famiglia e s'imbarca da clandestino per Valona, in Albania; da lì, a piedi e con esigue risorse economiche, inizia un viaggio avventuroso attraverso i Balcani che lo porterà, per qualche tempo, a vivere in Montenegro con alcuni pastori.

Nel 1920, a soli quindici anni, partecipa come legionario all'impresa di d'Annunzio a Fiume, riportando nel corso dei combattimenti del 'Natale di sangue' una grave mutilazione alla mano sinistra. Dopo l'esperienza fiumana, Carrieri s'imbarca come marinaio su mercantili in rotta per i porti del Mediterraneo. Fra il 1921 e il 1923 si stabilisce a Palermo, dove lavora presso gli uffici della dogana,

² La lettera è riportata in G. CARRIERI, *Le opere e i giorni di Raffaele Carrieri. Una bio-bibliografia*, Incline, Taranto 2001, p. 53. La sigla OG, seguita dal numero di pagina, indica le citazioni tratte da questo volume.

esperienza poi ripercorsa nella prosa di *Quando ero doganiere* (1934) e nei versi del *Lamento del gabelliere* (1945).

In quel periodo, cioè nella prima metà degli anni Venti, Carrieri ottiene, proprio grazie alla ferita riportata a Fiume, una piccola pensione d'invalidità che gli permette di lasciare l'impiego di doganiere e di tentare la fortuna in Francia. A Parigi sbarca il lunario con lavoretti occasionali, da cameriere in un ristorante di lusso a modello per Picasso, col quale inizia anche un duraturo rapporto di amicizia. Il soggiorno parigino gli permette di frequentare alcuni dei grandi artisti che in quel periodo affollavano la città, condividendo con loro il fascino e le ristrettezze di una vita da bohémien.

Nel 1926 rientra in Italia, dapprima a Taranto poi a Milano, dove si stabilisce definitivamente con la famiglia all'inizio degli anni Trenta, frequentando gli ambienti delle avanguardie letterarie e artistiche. A Milano Carrieri pubblica i suoi primi romanzi e collabora come critico d'arte con varie riviste fra cui «L'illustrazione italiana», «Tempo», «Milano Sera», «Epoca». Nel 1945 fonda il mensile artistico e letterario «Le Tre Arti». Enzo Biagi, suo sodale di quel periodo, ricorda: «Carrieri scriveva romanzi a puntate un tanto la pagina, scopriva e lanciava Campigli e de Chirico, l'arte moderna e annotava versi e pensieri disperati di un "Cafone al nord"» (Biagi si riferisce all'omonima poesia della raccolta *La giornata è finita*, 1963). La prima stagione letteraria è costituita da opere narrative in cui è costante il rimando alla sua picaresca esperienza autobiografica. Tra i titoli principali segnalo: *Scoperta di Eva* (1930), *Turno di notte* (1931), *Fame a Montparnasse* (1932, di cui è appena uscita una nuova edizione curata da Antonio Lucio Giannone per i tipi di Musicaos), *Alina, stella del Moulin Rouge* (1933) e *Un milionario si ribella* (1939).

Dagli anni quaranta in poi, Carrieri si dedica quasi esclusivamente alla poesia, caratterizzata dal motivo dell'autobiografismo filtrato da un estro avanguardistico e da una vocazione essenzialmente lirico-patetica, non immune dall'influenza di Apollinaire, di Ungaretti, e, come vedremo, di García Lorca. Le opere poetiche principali sono: *Il lamento del gabelliere*, *Il Trovatore* (1953, Premio Viareggio), *Canzoniere amoroso* (1958, Premio Chianciano), *Io che*

sono *cicala* (1967, Premio Tarquinia-Cardarelli), *Stella-cuore* (1969, Premio Taormina), e poi le tarde *Le ombre dispettose* (1974), *Fughe provvisorie* (1978), *La ricchezza del niente* (1980).

Considerevole è anche la produzione saggistica, dedicata principalmente alle arti visive, attraversata da un vibrante stile impressionistico che, secondo Francesco Flora, prolunga «la visione dell'artista descritto, in una personale collaborazione immaginosa». Fra i titoli più noti segnalo: *Giorgio de Chirico* (1942), *Milano 1865-1915 e La danza in Italia* (1946), *Forme* (1949), *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia* (1950), *Il Futurismo* (1961). Di grande interesse sono infine le prose autobiografiche dei *Brogliacci*, una sorta di quaderno di appunti, raccolte nel volume *Il grano non muore. (I brogliacci 1930-1980, 1984)*.

Carrieri si spegne a Lombrici, in Versilia, nel 1984. In una pagina dei *Brogliacci* scrive, citando Neruda: «Non mi è stato possibile invecchiare, anche se ho fatto di tutto per arrivare alla vecchiaia: non ho rifiutato nessuna lotta, nessuna disciplina, nessun lavoro, nessuna allegria, nessun eccesso» [OG 60].

Dall'eccezionale esperienza biografica che ho appena ripercorso, risalta subito la singolare coincidenza fra vita e arte, che in Carrieri, com'è stato detto, sono sempre «coinvolte, senza possibilità di scorporarsi»³. «Se c'è un poeta tra noi senza intervallo fra la vita e la poesia» – scrive infatti Vigorelli nel 1965 – «è proprio e soltanto Carrieri, nella leggenda della sua vita, nella realtà degli amori e dei dolori, nella perpetuità della passione critica per le forme, le arti, la civiltà, sino a sembrare un edonista e un esteta, mentre ne è unicamente il rapsodo più geniale, più disinteressato, più solitario»⁴. E anche Virgilio Lilli, nel suo *Ritrattino di Carrieri* (1973), ricorda: «Poche volte m'è avvenuto di incontrare un poeta così 'sempre' poeta come Carrieri. Sono stato amico di Cardarelli, di Ungaretti, di Quasimodo; era come stare con dei professori, dei generali o degli

³ L. CAVALLO, *Raffaele Carrieri*, cit., p. 22.

⁴ Il brano di Vigorelli è riportato in R. CARRIERI, *Poesie scelte*, a cura di G. Gramigna, Mondadori, Milano 1976, p. XL.

ingegneri: il mondo, a fianco loro, diventava una lezione, una battaglia, un palazzo. A stare con Carrieri il mondo diviene canzone, lamento, immagine, geroglifico, epigrafe, favola, esclamazione»⁵.

Riconosceremo, allora, una prima caratteristica distintiva della poesia di Carrieri proprio in questa sua natura anti-libresca, anti-intellettuale, anti-accademica, pienamente aderente alla vita. La poesia, per Carrieri, come si legge nei *Brogliacci*, «ha inizio dove finisce il mestiere, il sapere, la prudenza, la pazienza, materia e tecnica. La poesia come la vita ricomincia da se stessa»⁶; e ancora: «Ho sempre avuto problemi di vita: le passioni, il sangue. Non ho avuto problemi di letteratura. Da ragazzo ero già stufo di me, ero assetato di cose e persone. Non offrirmi, come si fa con la gente, un bicchierino»⁷.

È chiaro, però, che una postura così poco da intellettuale, così poco, verrebbe da dire, 'italiana' come quella di Carrieri, e in più l'originalissimo allegretto cantabile del suo stile semplice, finiscano presto per essere respinte o per lo meno marginalizzate dall'ortodossia lirica di quel periodo, e dunque fatalmente espulse dal canone. Ed è proprio questo il punto che hanno contestato, anche energicamente, alcuni dei suoi lettori più partecipi. Vigorelli, per esempio: «Qualche critico storce la bocca» – scrive – «Ma, allora, perché non la storcono quando leggono Apollinaire, o Cendrars, o Jiménez, o lo stesso Lorca cantabile? E perché non arricciano il naso, quando ascoltano venire da lontano i versi di Esenin, di Hikmet, di Saba? Certo, Carrieri non è né Mallarmé, né Eliot, né Montale; non può, non vuole essere un "poeta difficile". Alla incomunicabilità altrui, così diffusa, preferisce se mai la poesia onesta, appunto, di Saba [...]. La poesia di Carrieri vive, opera, dura su un continuo miracolo, quello d'essere una poesia continua, che è tutt'uno con la sua vita,

⁵ V. LILLI, *Ritrattino di Carrieri*, in «Il Poliedro», ottobre 1973; ora in L. CAVALLO, *Raffaele Carrieri*, cit., p. 385.

⁶ R. CARRIERI, *Il grano non muore. (I brogliacci) 1930-1980*, introduzione di L. Cavallo, con uno scritto di M. Praz, Mondadori, Milano 1983, p. VI.

⁷ La frase di Carrieri è riportata in G. SOAVI, *Il fulmine Raffaele*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1973; ora in L. CAVALLO, *Raffaele Carrieri*, cit., p. 392.

con la sua leggenda» [OG 84]. E anche Mario Praz scrive, in maniera polemica (e profetica, se vista col senno di poi): «Mi domando che cosa le nostre storie future avranno da raccontare di un Savinio, di un Carrieri, di un Sinisgalli: me li vedo già cacciati in qualche nota a piè di pagina, perfino da un futuro Guido Mazzoni, codesti autori saporiti, stravaganti, destinati a essere sempre meteci tra noi, letti da pochi [...], considerati alla stregua di avventizi, d'irregolari»⁸.

La poesia di Carrieri, oltre a essere immediatamente riconoscibile per la sua cantabilità, i raffinati cromatismi, l'icasticità epigrammatica, è anche una poesia, si potrebbe dire, *en plein air*, per il suo modo caratteristico di ritrarre – dal vero e all'aperto, appunto – la multiforme varietà della vita con un'innocente, adamitico stupore, forse retaggio, come alcuni critici hanno sostenuto, della sua antica discendenza magnogreca; e poi una poesia esperienziale e autobiografica; una poesia, potremmo anche dire, gitana⁹, sempre in movimento, viaggio o fuga che sia: «Si addice al mio verso / L'andamento leggero / E l'odore bruciato / Del fuggiasco»¹⁰. «La mia poesia» – scrive Carrieri – «è tutta autobiografica, ispirata a fatti realmente accaduti, a viaggi, a soggiorni in paesi stranieri» [OG XIII]. Carrieri è, si potrebbe dire, parafrasando Rafael Alberti, un «poeta en la calle». Secondo Giuliano Gramigna, che ha curato l'antologia mondadoriana del 1976, «La poesia di Carrieri costituisce davvero un mezzo di locomozione; essa 'viaggia' non soltanto attraverso il mondo (geografico e culturale) e attraverso il suo autore ma, ciò che più conta, attraverso se stessa. Il carattere

⁸ M. PRAZ, introduzione in R. CARRIERI, *Il grano non muore*, cit., p. XI.

⁹ Cfr. M. PELLICANI, *Quando l'ho conosciuto*, in L. CAVALLO, *Raffaele Carrieri* cit p. 455: «Quando l'ho conosciuto, quarant'anni fa, Raffaele mi fece pensare subito a un romanzero gitano. Aveva del gitano la statura e lo scatto; gli occhi i capelli la pelle; gli slanci e la fantasia infuocata. Ma, insieme, l'eleganza e la munificenza dell'hidalgo. Un incrocio unico. Forse, pensai, discende da un nobile guerriero al seguito di Consalvo di Cordova che nel 1500, conquistata Taranto, s'invaghì di un tzigana la cui migrazione dai balcani alla Spagna era stata bloccata sul mar Piccolo appunto dalla guerra che il re cattolico mosse a Federico. Forse...».

¹⁰ R. CARRIERI, *Poesie scelte*, cit., p. 162.

che la distingue è questo *scorrimento* instancabile da verso a verso, da pezzo a pezzo, da libro a libro»¹¹.

Una stazione importante di quello che potremmo definire, ancora con Gramigna, il «Carriero *express*», è rappresentata proprio dalla Spagna, cioè dal contatto con quel particolare «mondo geografico e culturale», come prima si diceva. I riferimenti alla Spagna, al suo territorio, alle sue tradizioni, ai suoi poeti e ai suoi artisti sono disseminati in tutte le raccolte di Carriero. È la Spagna descritta in alcune istantanee, quasi delle cartoline, che arrivano da Gerona o dalla Costa Blanca o da Siviglia (per esempio in *A Siviglia, una colomba*, testo confluito in *Io che sono cicala* del 1967, si legge: «Nel meriggio di fuoco / dava cornate il sole / e mi strappava / senza sangue il cuore. / Fuggevole un'ombra, / una sola colomba / muovendo appena le ali / fresco rifece amore / coi suoi aliti» (p. 170); è la Spagna dei suoi amici artisti, come Antonio Saura, José Ortega e soprattutto Picasso cui sono dedicate molte poesie, dal *Saltimbanco cieco* (1953), a una *Tauromachia* (1963: «se sei schifiloso o prudente / e hai paura del sangue / allontanati da queste pagine»); dal *Compianto per la morte di un Arlecchino* al *Frammento di un'ode a Picasso* (1967). Soprattutto, è la Spagna di Federico García Lorca, che rappresenta, per la ricerca di Carriero, come già si è accennato, un punto di riferimento certo. Proprio a Lorca è dedicato un articolo apparso su «Milano Sera» nel 1953, *In memoria di García Lorca*, e poi, prima ancora, nella raccolta *Souvenir caporal* del 1946, lo struggente *Compianto per García Lorca*, che riprende già nel titolo il celebre *Compianto per Ignacio Sánchez Mejías*: «Al muro, il poeta al muro / dicevano i giornali, / Lorca fucilato al muro. / Per telegrafo un muro / è uguale a un altro muro. / Gli angeli non hanno pianto / non hanno rivolto domande / perché in paradiso è proibito» (p. 35). E proprio a proposito del *Llanto* lorchiano, c'è questa bella definizione che si legge in una pagina dei *Brogliacci* di Carriero, per il quale il poeta andaluso è un «Rimbaud pizzicato sulla chitarra

¹¹ G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in R. CARRIERI, *Poesie scelte*, cit., p. XXI.

con accompagnamento di nacchere»; e poi, alcune pagine dopo, «Il lamento per Ignacio Sanchez Mejías non potrebbe essere scritto che da uno spagnolo. È come Goya e la tauromachia. Lamenti simili dovevano uscire dagli antichi accattoni il Venerdì Santo»¹².

Le suggestioni lorchiane nella poesia di Carrieri si manifestano in vari modi e a diversi livelli, sia stilistici sia tematici: la predilezione per la cultura e le tradizioni (anche poetiche) popolari, magari prossime all'oralità e perciò cantabilissime; l'attenzione al territorio, che emerge, per esempio, anche attraverso il frequente uso di toponimi, ma che è soprattutto un territorio che si vuole rappresentare nel tentativo di isolarne la quintessenza, il segreto più nascosto, il *duende*; l'alone di magia che circonda la realtà, osservata con un innocente, fanciullesco candore: meccanismo che innesca e giustifica l'oltranza metaforica tipica dei loro componimenti; la predilezione per i versi esatti, compiuti in sé stessi, che si allungano solo raramente in inarcature, in *enjabements*.

Sul lorchismo di Carrieri si è soffermato anche Franco Manescalchi, spiegandolo, quasi antropologicamente, come «un affine contesto etnico di base. La Puglia, il sud-orientale d'Italia e l'Andalusia, il sud-gitano di Spagna. Se poi si evidenzia il gitanismo di Carrieri che è proprio del poeta-apolide surrealista ma che, alla fine, diviene fatto concreto, reale sradicamento dalla propria geografia senza con ciò che la propria geografia sia sradicata dall'anima, ecco che si individuano altre connessioni con la grande lezione lorchiana»¹³. Il brano appena citato è interessante anche perché ci permette di riflettere attorno a un'altra questione di grande rilievo, cioè quella del «lorchismo meridionale»¹⁴, che, come ha proposto Natale Tedesco,

¹² R. CARRIERI, *Il grano non muore*, cit., p. 80 e p. 96.

¹³ F. MANESCALCHI, *L'influenza di Lorca sui poeti italiani del secondo Novecento (1945/75)*, in *Federico Garcia Lorca: materiali*, a cura di U. Bardi e F. Masini, Libreria Tullio Pironti, Napoli 1979, p. 256.

¹⁴ N. TEDESCO, *La Spagna negli scrittori siciliani del Novecento. Alcuni esemplari da Sciascia a Piccolo*, in *Italia/Spagna. Cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di M. de las Nieves Muñiz Muñiz

può rivelarsi uno strumento efficace per comprendere più a fondo alcuni poeti del Sud italiano, in particolare nel periodo di transizione fra ermetismo e neorealismo, come Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Vittorio Bodini, Bartolo Cattafi, Rocco Scotellaro, e appunto lo stesso Carrieri.

Il maggiore punto di contatto di Carrieri con la Spagna è costituito dalla plaquette *El cigarrillo. Viaggio in Spagna*, che, come ha scritto Giuseppe Sciortino in un articolo apparso sulla «Fiera Letteraria» del 1957, rappresenta un'«immersione nel clima storico, leggendario, artistico e a volte anche folcloristico» di quel Paese¹⁵.

e J. Gracia, Bulzoni, Roma 2001, p. 117. Sull'assimilazione di Lorca da parte di Carrieri si veda anche F. FLORA, *Prefazione* a R. CARRIERI, *Lamento del gabelliere*, Mondadori, Milano 1946, pp. 19-20: «I poeti che Carrieri palesemente predilesse furono Apollinaire [...], Essenin [...], Ungaretti [...] magari Éluard, Fargue, e finalmente, con maggiore consanguineità, F. García Lorca: quello che in *New York* sente nel cuore di bammine il canto del lombrico: quello della profezia “Un día los caballos vivrán en las tabernas”, quello che vede lo sforzo del cavallo per esser cane e dell'ape per esser cavallo; quello che in *Caracola* sente il canto del mare di mappa: “Mi corazón se llena de agua / con pececillos de sombre y plata”; quello infine del *Llanto por I. Sánchez Mejías* con le ripetute note di timpano: “a las cinco de la tarde”. Ma indicare queste affinità è soltanto un modo di rilevare il gusto europeo in cui la tendenza di Carrieri spontaneamente si iscrive: e resta inteso che il *Lamento del gabelliere* vale per quanto è in esso di nuovo e genuino».

¹⁵ Cfr. G. SCIORTINO, *El cigarrillo*, in «La Fiera letteraria», 27 gennaio 1957. Un'altra interessante recensione è di L. BUDIGNA, *Viaggio in Spagna con Domenico Cantatore*, in «Settimana Incom», 20 aprile 1957: «A tutti i connazionali che si preparano a varcare i Pirenei fra qualche mese vorremmo ora dare un consiglio: cerchino di dare un'occhiata agli acquarelli e ai disegni, frutto di un recente viaggio in terra spagnola di Domenico Cantatore, che in questi giorni sono esposti alla romana galleria della Medusa; e inoltre, prima di partire, mettano nella valigia, con la carta topografica e le guide turistiche d'uso, il volumetto *El cigarrillo*, versi di Raffaele Carrieri con acquarelli e disegni sempre di Cantatore. Certo le indicazioni iconografiche di Cantatore (così come quelle letterarie di Carrieri) sono tutt'altro che didattiche, per niente illustrative: sarà difficile, cioè, che il viaggiatore trovi un riferimento diretto: quando giungerà a Toledo, per esempio, probabilmente ne avrà una visione del tutto diversa da quella fissata da Cantatore in un acquarello dall'Alcazar, e il ricordo delle raffigurazioni del Portale della Cattedrale di Teragona o della strada di Almeria gli sarà smentito dalla realtà, così come stenterà

La fantasia di Carrieri, secondo il recensore, «trova uno sfogo nel sottolineare il tetto dell'Escuriale; nel cantare le terre accentuatamente colorate di Teruel, di Alcira o di Albacete; nell'evocare l'"antica arte degli occhi" delle donne di Valencia o il "presepe del marinaio" che è a Cadaqués o, di Zaragoza, "l'aria e la paglia / fluida coppia / d'acrobati d'oro"»: sono appunto questi alcuni dei luoghi di Spagna che Carrieri attraversa e rappresenta nella plaquette.

El cigarrillo è una raro e prezioso volumetto pubblicato All'insegna del Pesce d'Oro di Scheiwiller nel 1956, poi confluito nel *Canzoniere amoroso* (1958), in cui oltre a dodici poesie di Carrieri sono presenti ventuno fra acquarelli e disegni di Domenico Cantatore, artista di origine pugliese, come Carrieri, al quale era legato da un lungo sodalizio, che risale agli anni Venti, quando i due si conobbero a Bari in occasione di una mostra. L'amicizia si cementò poi negli anni milanesi. Carrieri ricorda: «Sono arrivato a Milano una sera del 1928 e ad attendermi alla vecchia stazione c'era Cantatore che avevo conosciuto a Bari l'anno precedente. Diventammo amici dalla mattina alla sera. Io ero una specie di fachiro coi nervi a fior di pelle, Cantatore il contrario: un giovanotto misurato, affabile,

a riconoscere nei personaggi della vita quotidiana di Barcellona o di Madrid le rapidissime *silhouettes* del taccuino cantatoriano. Ma proprio in questo divario, in questo scarto fra l'interpretazione artistica e la realtà materiale consiste l'utilità del contributo di Cantatore a una nostra conoscenza della Spagna: la differenza è infatti esattamente quella che passa fra l'apparenza e la verità; e della Spagna Cantatore ha saputo cogliere, bruciando con fulmineo lirismo ogni scoria d'esteriorità, proprio la verità più profonda, la più segreta struttura umana e naturale. Se ne accorgerà il viaggiatore poco dopo il suo ritorno in patri: nella chiarezza e nella sintesi della memoria la luce, i colori, le linee del paesaggio spagnolo, gli atteggiamenti e le movenze degli uomini e delle donne di Spagna, saranno proprio quelli espressi da Cantatore nel suo perfetto *reportage* poetico». Segnalo inoltre R. GIANI, *El cigarrillo*, in «La Voce repubblicana», 19 marzo 1957; F. RUSSOLI, *Una rondine in un libro*, in «Settimo giorno», 11 aprile 1957; A. CAPASSO, *I giorni facili*, in «Corriere della Nazione», 4 gennaio 1958; E.F. ACCROCCA, *I giorni facili di Carrieri*, in «La fiera letteraria», 16 marzo 1958; ID., «*Canzoniere amoroso* di Raffaele Carrieri», in «La Fiera Letteraria», 5 ottobre 1958; G. RAVEGNANI, *Raffaele Carrieri giramondo della poesia*, in «Epoca», 27 luglio 1958.

senza rumore. Si capiva dall'accento sbiancato che il dialetto era stato attutito – era nato a Ruvo. Pugliesi erano invece le sue figure dipinte: ricordo una ragazza cieca seduta sotto la gabbia di una canaria e le nature morte dalla crosta rossa. Il pane le donne e le crete sembravano cotte nello stesso forno»¹⁶.

Cantatore ha dedicato a Carrieri numerosi ritratti; e, viceversa, il poeta ha dedicato al pittore, oltre a un importante saggio del 1960¹⁷, numerose poesie, in una delle quali è ricordato un loro viaggio in Marocco, e vi si legge: «Io e te simili a braccianti / che tornano agli antichi frantoi / e mettono in moto / la ruota dei torchi / per vedere colare l'oro / che ha l'odore dell'oblio. / Risorgono alla vecchia Medina / gli arnesi pugliesi / che fecero la gloria dei poveri / al tempo dei primi cristiani»¹⁸. I due amici collaborarono in numerosi progetti, fra cui segnalo *Gente di Puglia*, un'altra elegante *plaque* che contiene cinque incisioni di Cantatore e tre poesie di Carrieri, pubblicata a Milano nel 1962. Dal sodalizio Carrieri-Cantatore emerge insomma, una profonda attenzione riservata alla loro terra di origine, la Puglia, che ritorna, paradossalmente, anche in occasione dei numerosi viaggi all'estero fatti insieme, ulteriore verifica di quanto sosteneva Manescalchi a proposito del «reale sradicamento dalla propria geografia senza con ciò che la propria geografia sia sradicata dall'anima»: in Marocco, come si visto, in Portogallo e anche in Spagna, tutti luoghi dove Carrieri e Cantatore, potremmo dire citando Vittorio Bodini, ritrovano il loro Sud, «ma con più aperta coscienza». Ed anche Ravagnani, recensendo su «Epoca» il

¹⁶ R. CARRIERI, *Il grano non muore*, cit., pp. 174-175.

¹⁷ ID., *Cantatore*, all'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1960. Ma di Carrieri si vedano anche *Domenico Cantatore*, edizioni del Centro Culturale San Fedele, Milano 1955; *Domenico Cantatore. I paesaggi*, con 5 litografie di D. Cantatore, Edizioni dell'Orso, Milano 1972; e *Pagine di viaggio. Domenico Cantatore*, con prefazione di L. Cavallo, Edizioni della Chimera, Milano 1976.

¹⁸ ID., *Il grano non muore*, cit. p. 274.

Canzoniere amoroso, sottolinea che nel *Cigarrillo* il meridione d'Italia e la Spagna «si danno la mano»¹⁹.

La genesi del *Cigarrillo* è ricordata dallo stesso Carrieri in un articolo, una specie di auto-recensione, ma centrata essenzialmente sui dipinti di Cantatore, apparso su «Epoca» nel 1956:

Alla fine di luglio [1956, Cantatore] affrontò un vero e proprio periplo: la Spagna. La Spagna dalla Costa Brava a Granada, cioè a dire cinquemila chilometri d'automobile. Per un sedentario [come Cantatore] è una specie di viaggio interplanetario. Cantatore partì con la famiglia in una macchinetta poco più grande di una scatola di sardine [...]. Cinquemila chilometri su strade spagnole. Sulle medesime c'ero anch'io; ma per quanto cercassi Cantatore non mi riuscì di incontrarlo né a Valencia, né a Barcellona, né a Madrid, né a Toledo. Le stesse strade, lo stesso itinerario, le stesse visite raccomandate, le stesse fermate. Niente da fare. Arrivavo ovunque il giorno prima o il giorno dopo Cantatore. [...] Ma a Milano ho visto la cartella dei quaranta acquarelli che Cantatore ha dipinto in Spagna. [...] Quaranta fogli di paesaggio: cioè a dire una mostra personale contenuta fra due cartoni. Ho riconosciuto luogo dopo luogo tutte le pianure e le montagne, tutte le province, tutte le chiese, le piazze, i promontori, le coste, i castelli. Ho riconosciuto tutte le terre rosse, rosa, arancione da Figueras a Madrid. Il Mediterraneo che mangia come una belva il piccolo paese di Sitge alle porte di Barcellona. Il Mediterraneo della spiaggia di Saler come una fabbrica di blu di Prussia. Le case col bianco accecante; la cattedrale di Terragona; la cattedrale di Toledo, le rovine dell'Alcazar; le colline di tufo, le colline di sale che cambiano colore ad ogni oscillazione di luce. Le palme verdi nel paesaggio d'Almeria simili ad alghe in un deserto di pomice. L'occhio pulito di Cantatore è diventato infocato. Ed ecco le montagne ardere di rossi nuovi per la sua tavolozza. E i verdi avere una sonorità tanto

¹⁹ G. RAVEGNANI, *Canzoniere d'amore di Raffaele Carrieri*, «Epoca», 19 maggio 1957.

profonda da svegliare tutti i celesti e gli azzurri che sono dispersi nell'aria. Una Spagna scorticata viva da un sole due volte leone²⁰.

Come si può notare, le parole di Carrieri si nutrono di pittura, fino a diventare, in alcune poesie, in particolare in queste del *Cigar-rillo*, «“omaggi”, translitterazioni, atti ilari, puntuti di emulazione»²¹, come scrive Gramigna, nei confronti delle opere visive che Carrieri, appunto, ‘traduce’ in versi. E la comprensione di queste poesie non sarebbe piena se non si osservasse il ‘testo a fronte’ dei disegni di Cantatore. Si veda, per esempio, la poesia di apertura, *Toledo*, il cui riferimento al «Conte» che «muore in tutte le ore», come si legge nei versi finali, suonerebbe oscuro se non si osservasse contestualmente il disegno a olio intitolato *Dall'Esequie del Conte d'Orgaz del Greco a Toledo*, in cui Cantatore si sofferma, rielaborandolo alla Goya, su un particolare del celebre dipinto di El Greco che si trova nella Chiesa di Santo Tomé.

La poesia di Carrieri, inoltre, traduce in versi i cromatismi, ora nitidi e rarefatti, ora accesi e quasi «infocati», delle pitture di Cantatore, come nel caso di *Il sole due volte leone* («Teruel, Alcira, Albacete / terre gialle terre rosse. Si irradia la calce / e graffia / fino all'estremo orizzonte», p. 8) o della luminosa descrizione *en plein air* delle *Dune di Saler*:

Bell'azzurro dei giorni facili
 Sulle dune di Saler.
 Facile l'amata e facile il mare.
 Facile lingua al sole d'amore
 Facile mano, facili occhi
 Fame degli occhi
 Che devo cogliere
 Nei giorni facili di Saler?

²⁰ R. CARRIERI, *Scorticata dal sole la Spagna di Cantatore*, in «Epoca», 30 settembre 1956.

²¹ ID., *Poesie scelte*, cit., p. XXVIII.

Giuseppe Lupo

A PROPOSITO DI UN FUORIUSCITO.
GIOVANNI PIRELLI SCRITTORE

La vicenda di Giovanni Pirelli, che si origina dalla borghesia imprenditoriale lombarda e poi tocca le esperienze di soldato, di partigiano, di scrittore e storico, infine di attivista politico, conserva i tratti di una lunga predisposizione all'inquietudine e riassume gli esiti più rappresentativi di un certo Novecento. Molte etichette sono state usate per definire quest'uomo: figura ambigua e irrisolta, Francesco d'Assisi antiborghese, addirittura disertore, come arrivò a scrivere Indro Montanelli dopo l'addio all'azienda di famiglia. Tutto ciò ha un fondo di verità: la sua vita, in effetti, è quella di un fuoriuscito. Ed è anche grazie a queste etichette che si è andato costruendo, via via, negli anni, il fascino di un intellettuale in perenne lotta con sé stesso e con il progetto di una civiltà più equa. Il viaggio dentro le lettere e le carte d'archivio, che Mariamargherita Scotti compie in *Vita di Giovanni Pirelli. Tra cultura e impegno militante* (2018), permette di puntualizzare non soltanto gli aspetti caratteristici con

cui siamo abituati a ragionare, ma anche altri, più originali, che danno conto di una personalità mai sottratta alle responsabilità del suo tempo, anzi le ha attraversate tutte – dalla fabbrica alla guerra, dalla Resistenza alla militanza politica nelle file socialiste ed extrasocialiste – osservandole con l'occhio di chi ha strategicamente scelto una posizione defilata per meglio interpretare quel ruolo di sintesi che Leslie White enumerava tra le virtù di quest'uomo, nel giugno del 1973, tre mesi dopo la sua morte.

Oltre che uomo di sintesi, Pirelli appare un uomo di frontiera, al confine di molti orizzonti più o meno distanti, frequentati magari con slancio giovanilistico, eppure sempre fedele all'esercizio del dubbio. Esattamente in questo sta il suo modo di interpretare il Novecento: un procedere contromano, disordinato e anomalo, apparentemente privo di aspetti progettuali, ma dai presupposti epici, se in questa categoria possiamo includere, con la guerra, la ricerca di verità e di giustizia. In anni di forte impatto ideologico e politico, quando la migliore intelligenza italiana coltivava la realtà quale strumento per fare letteratura, Pirelli elaborava una scrittura di orecchiature kafkiane, così piena di allucinazioni e ricordi da convincere Vittorini a imporre il suo nome per ben due volte nella collana dei "Gettoni" einaudiani, a dispetto dei giudizi di Calvino e della Ginzburg.

Il lavoro narrativo rappresenta uno dei numerosi interessi del suo eclettismo, probabilmente costituisce la sponda di una vita ideale, alternativa fino a un certo punto alla vocazione da imprenditore che tramonta sotto l'urgenza della Storia, i cui frutti maturano a Napoli, all'ombra di Benedetto Croce e Federico Chabod, e portano a quel monumento di civiltà che sono le *Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana* (1951). Pirelli era consapevole che il suo nome sarebbe rimasto legato a questa impresa, uno dei più longevi long seller dell'editoria italiana, presto seguita dalle raccolte dedicate alla Resistenza europea e alla guerra anticoloniale algerina. Qui sta forse il nucleo vero del suo lavoro intellettuale: dare voce agli incubi di un secolo sbagliato, aiutare chiunque è sepolto nel sottosuolo della Storia a uscire allo scoperto. La formula vale in

funzione testimoniale – è un esercizio cioè che dalla sfera dell'io giunge a coinvolgere un segmento di tempo che è appartenuto alla nazione –, ma vale soprattutto in proiezione futura, negli anni Sessanta e Settanta, quando Pirelli intensifica il suo impegno a fianco dei popoli africani e la sua casa diventa un punto di riferimento di una sinistra eterogenea al socialismo, non sempre capace di comprendere quell'atteggiamento che Ernesto Ferrero, nel risvolto di *A proposito di una macchina* (1965), chiamò «la scontrosa ribellione di una coscienza morale».

Su di lui, sulla sua opera letteraria gravano, però, alcune ombre che si manifestano nella clamorosa scelta di vita, quando egli decide di abbandonare l'azienda di famiglia, e sono il riflesso di una personalità esemplare. Per comprendere i termini di questo discorso, occorre rileggere le lettere che Alberto Pirelli e Giovanni si scambiarono per oltre un trentennio, dal 1931 al 1965. Esse dicono innanzitutto di un legame familiare, la cui intensità non si modifica nel tempo, nonostante le scelte operate nel secondo dopoguerra da Giovanni portino verso una direzione potenzialmente non condivisibile da parte del padre. Ma testimoniano anche di un travaglio interiore, per cui potrebbero essere lette a diversi livelli: sono il racconto di una vocazione, l'esame di coscienza personale e generazionale, la fotografia di una crisi morale.

A confronto stanno due uomini che fanno parte di quel ceto tipicamente lombardo, su cui sarebbe stato auspicabile scrivere il grande romanzo borghese, l'antesignano italiano dei *Buddenbrook*: Alberto, il padre, che guida l'azienda milanese dal 1904 e l'avrebbe guidata fino al 1964, e Giovanni, il figlio primogenito, destinato a ricevere il testimone e invece protagonista di una scelta clamorosamente francescana. Il primo è abituato a vivere il potere in tutte le sue forme, il secondo a rinunciare volontariamente al potere. Sullo sfondo scorre il cuore di un Novecento che ha significato per il Paese il passaggio dalla civiltà della terra a quella delle macchine e, per l'azienda Pirelli, il cercare e il trovare un ruolo di primo piano nel capitalismo italiano con notevole lungimiranza, anche sul piano della comunicazione aziendale.

La parte più rilevante di *Legami e conflitti. Lettere 1931-1965*, il carteggio uscito per i tipi di Archinto, nel 2002, coincide con gli anni in cui Giovanni partecipa al secondo conflitto mondiale, quando cioè il contatto con la realtà più crudele della guerra genera in lui un'esperienza da cui uscirà minato nel corpo e nell'animo, simbolicamente annientato, come apprendiamo da un commento della sorella, Elena Brambilla Pirelli, che è la curatrice dell'epistolario: «Quel Giovanni non esisterà mai più. Sono un altro, un ferito» (p. 156). Il tema della generazione perduta, che aveva riguardato gli scrittori statunitensi durante la prima guerra mondiale, a partire da Hemingway di *Fiesta* (1926) per finire alla nidiata di autori cresciuti a Parigi all'ombra di Gertrude Stein, per noi italiani viene posticipato di vent'anni, nel caso appunto di Giovanni Pirelli – ma non è il solo – e con effetti più scivolosi, essendo quel conflitto conaturato al destino di un ventennio che aveva marchiato il carattere degli italiani. Giovanni Pirelli, dalla guerra, non tornerà soltanto intaccato nella carne, ma sotto l'effetto di una metamorfosi che si è prodotta a contatto con il paradigma dell'umiltà: gli alpini, che frequenta al fronte, e gli operai italiani, immigrati in Germania, che incontra durante l'esperienza a Berlino, nel 1942, presso il Commissariato per le Migrazioni; esperienza che avrebbe avuto i suoi effetti nell'immediato dopoguerra, nel momento cioè in cui maturano le scelte fondamentali.

In una fase solamente embrionale Alberto Pirelli adopera due termini – astrazione e distrazione – per indicare lo stato d'animo che percepisce nel figlio. «In molte tue attitudini mentali ed etiche ritrovo luci e ombre di me stesso un po' accentuate nella tendenza contemplativa e astratta (non ho detto letteraria) ma in cui fluttuano, come in me, frequenti dubbi e disagi morali intorno ai problemi della vita» – scrive Alberto a Giovanni il 18 agosto del 1941 –. «[...] La tua... distrazione, non immediatamente proverbiale, risponde in parte ad una stessa forma mentis. Perciò la tua reazione a me pare che debba essere in senso contrario della mia, a meno che tu non voglia fare... il filosofo od... il letterato. Non mi opporrei che se tu rivelassi una personalità molto spiccata in questo campo, ma

ti metterei molto in guardia perché se non si è degli assi di primo grado, si fa... la fine di Icaro» (pp. 41 e 43).

Quel che colpisce non è tanto il tono di accondiscendenza con cui Alberto giustifica i dubbi di Giovanni – dubbi che peraltro sembrano scaturire da un'inquietudine comune a entrambi e di cui Alberto suggerisce l'immagine di una minaccia lontana, ma certo all'orizzonte: quella di precipitare come Icaro –, piuttosto il sospetto di essere in presenza di una vocazione incerta, malferma. Il tema della letteratura come strada percorribile alternativamente al lavoro industriale costituisce una delle traiettorie di questo epistolario, declinato certo in misura discreta e sempre sotterranea, ma nelle forme di una vita in ombra, corpo di un fantasma, che nella lettera del 22 giugno del 1956, la terzultima di quelle inviate da Giovanni ad Alberto, assume l'aspetto di un fallimento: «Mi devo rifare all'epoca in cui ho lasciato l'azienda perché sin da allora s'è manifestata una incertezza, in cui mi trovo tuttora sospeso. Avevo, o credevo d'averlo, una "vocazione" letteraria. Avessi seguito questa e questa sola strada – tesi per cui si batteva Apollonio – il seguito sarebbe stato probabilmente più rettilineo. [...] Invece sono partito affiancando a questa una seconda strada. È stato un errore l'essere andato all'Istituto Storico di Napoli? [...] Resta tuttavia il fatto che da un lato non ho affrontato di petto l'esperienza letteraria e dall'altro ho maturato interessi estranei a quell'esperienza. Così, mentre l'attività letteraria volgeva – esaurito il primo slancio del "giovane scrittore" – ad uno stadio di crisi, invece di portarla alle sue estreme conseguenze per trarne le necessarie indicazioni, mi "sistemavo" in un lavoro di ricerca storica. [...] Sotto, ribolle, ora tenue ora prepotente, il mio interesse dominante; che, chiaramente, non è per le attività dette speculative, ma per ciò che gli inglesi chiamano *fiction*, per ciò che comporta osservazione, invenzione e rappresentazione. E rieccomi, la scorsa estate, a lavorare assiduamente, e per parecchi mesi ad un romanzo. Il romanzo si insabbia? Uno scrittore serio ricomincia da capo. Io, invece, lascio perdere e mi occupo d'altro» (pp. 186-188).

I nomi e le situazioni qui evocati, che vanno dall'amicizia con Mario Apollonio, in quegli anni docente di letteratura italiana pres-

so l'Università Cattolica di Milano e mentore della sua vocazione letteraria, a Federico Chabod, con cui collabora a Napoli, presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici, indicano una personalità dagli interessi indubbiamente multiformi, non accompagnata tuttavia da una altrettanto ferma costanza. Nel giugno del 1956, data in cui viene scritta questa lettera, Giovanni Pirelli è un autore alla soglia dei quarant'anni, stabilmente einaudiano con all'attivo diverse opere: un romanzo, *L'altro elemento* (edito nel 1952 nella collana dei "Gettoni" di Vittorini), un libro per ragazzi, *Giovannino e Pulcerosa* (1954), due pubblicazioni che hanno riscosso un successo inaspettato come *Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana* (curato con Piero Malvezzi, 1951) e *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea* (1954). Per comporre il quadro finale, mancano ancora: *La malattia del comandante Gracco* (1954), il secondo "gettone", *L'entusiasta* (1958), la raccolta di racconti *Storia della Balena Jona e altri racconti* (1962) e un romanzo di argomento industriale, *A proposito di una macchina* (1965).

Tutto si può dire tranne che questo sia il profilo di uno scrittore dagli esiti incerti, traballante. Almeno in apparenza. Soprattutto conosciamo quanta stima egli goda in seno alla corte di Vittorini. Ce lo dice il lunghissimo carteggio che fa parte della *Storia dei "Gettoni"*, uscita nel 2007 per i tipi di Nino Aragno Editore. Eppure le opinioni che Giovanni dissemina in questa lettera indirizzata al padre lasciano pensare a uno stato d'animo tutt'altro che soddisfatto. È chiaro che qualcosa non convince e dall'intero epistolario trapela un senso di incertezza che molto probabilmente sarebbe da interpretare come cifra di un'esistenza tormentata da un fastidio interiore, un tedio, l'antico male dell'inettitudine che si potrebbe far risalire alle devastazioni della guerra. Talvolta, però, nasce il sospetto che sia qualcosa di intimamente legato alla natura dell'uomo, a quel senso di inquietudine che determina in generale una patina grigia sull'intera scrittura epistolare. Mentre sono chiare le ragioni per le quali Giovanni compie un passo indietro rispetto all'ipotesi di un suo coinvolgimento all'interno dell'azienda. Basti leggere la lettera indirizzata al padre il 3 agosto del 1946: «Veniamo al problema

centrale, quello della trasmissione ereditaria. Legato alla mia idea socialista [...], legato all'esigenza morale cheavrà da essere il frutto del mio lavoro a dettare il mio regime di vita ed a garantirmi negli anni a venire libertà dal bisogno, legato anche all'intenzione di un regime di vita più modesto del vostro [...] è il fermo proposito di rinunciare a qualsiasi ulteriore trasmissione di beni da parte tua» (p. 106).

Adesso è più chiaro il motivo per il quale sul lavoro intellettuale che Giovanni intendeva intraprendere, pur nel paradossale ribaltamento della nozione di *engagement* – il disimpegno come uomo di azienda apre le porte alla militanza intellettuale –, gravi una sorta di ombra. Ci viene in soccorso un passaggio della lettera alla sorella Elena del 10 agosto 1949: «Cerco, nello scrivere, una mia vibrazione. Non sembro trovarla. Sembra che io disponga naturaliter di “mestiere” e per educazione di una discreta “forma”. Con mestiere + forma credo (o m'illudo?) di poter scrivere un mediocre romanzo che possa ricevere non cattiva accoglienza, o una commedia da far sbottare risatine o lacrimucce ad una platea. E grande è la gamma di temi su cui potrei giocare: se non altro, per tante esperienze di vita vissuta. Ma è sempre uno scrivere qualsiasi, non appuntato su di un oggetto che mi faccia vibrare con l'intensità voluta. Ecco, ho tirato fuori la parola, *intensità*. La mia intensità l'ho avuta ed è stata in guerra: la devo ritrovare» (p. 163).

Più che di uno sfogo, si tratta di una confessione accorata che tuttavia non rende pienamente giustizia sul grado di adesione con cui intende manifestare la propria vocazione letteraria, tanto più in un anno, il 1949, dove ancora risente dei postumi del dopoguerra. A prevalere nel tono e nei discorsi è il rischio latente di un fallimento, un sentimento che la letteratura conosce da almeno mezzo secolo e conduce a una diagnosi che nel Novecento assume il nome di inettitudine, male di vivere, male oscuro, depressione, tanto per usare, in quest'ultimo caso, un termine che si affaccia in più di un luogo dentro l'epistolario. Non stupisce se questi discorsi portino a un senso di incompletezza e di insicurezza, come lo attesta il bisogno di distinguere i propri maestri: Mario Apollonio, Federico Chabod,

David Maria Turolto e Zeno Saltini, sul versante più propriamente spirituale. Stupisce l'assenza nell'epistolario del nome di Vittorini, che pure ha avuto un ruolo più che determinante nella vicenda di scrittore, sia perché è stato il maieuta che ha portato al battesimo Pirelli, sia perché ne ha svolto fino in fondo le funzioni di mallevadore, a fronte di una Einaudi schierata contro, a cominciare da Natalia Ginzburg per finire a Italo Calvino.

Come mai non abbia nominato Vittorini è un dato a cui non facilmente si può fornire risposta. L'ipotesi più verosimile è che il carteggio con lo scrittore siciliano, scorrendo in parallelo con questo indirizzato al padre, rappresenti un canale in cui Giovanni riversa gran parte delle questioni inerenti alla scrittura. Dunque è il terreno in cui procedere seguendo indicazioni di altra natura. Da un certo punto di vista, però, stupisce un elemento che trapela abbastanza facilmente. Negli anni della ricostruzione l'azienda Pirelli, sotto l'impulso di Giuseppe Luraghi e Leonardo Sinisgalli, sta ponendo mano a una serie di iniziative particolarmente innovative sul fronte della comunicazione aziendale, iniziative che culminano con il varo della rivista «Pirelli», nel novembre del 1948, di cui Giovanni, secondo la testimonianza della sorella Elena, scrive l'editoriale del primo numero, uscito a firma di Alberto. Nel momento cruciale in cui il marchio della Bicocca intraprende un percorso innovativo, aperto al versante dell'umanesimo industriale, suscita non poco scalpore l'assenza di Giovanni da un settore che sarebbe potuto diventare parte non secondaria della sua attività di fuoriuscito. La scelta di allontanarsi dalle responsabilità aziendali appare sempre più convinta agli occhi di Giovanni, ma non convincente agli occhi di noi che leggiamo con il senno di poi. Giovanni mostra coerenza nei confronti dei propri convincimenti, potrebbe apparire in controtendenza il suo definitivo allontanarsi dalla fabbrica in relazione al bisogno di indagare la dimensione degli umili dentro i processi della Storia. Negli stessi anni, per esempio, in almeno due casi ritroviamo una simile tensione ma con esiti opposti: in Simon Weil, che matura una coscienza del dolore umano dentro e non fuori dalla fabbrica, e in Adriano Olivetti, che divide con Giovanni Pirelli la condizio-

ne di primogenitura all'interno di una borghesia industriale, però interpreta lo status di erede non fuggendo dalla fabbrica paterna, ma riscrivendone lo statuto a modo suo.

Cito non a caso i nomi della Weil e di Olivetti perché sono gli interlocutori a cui rapportare la figura di Giovanni e la sua testimonianza di osservatore dal di dentro dei processi di modernità, a cui, come Gadda (anch'egli uomo in bilico tra tecnica e umanesimo), opporre un rifiuto. Non è l'industria – da cui egli si allontana e a cui dedica un romanzo poco fortunato e poco citato nel panorama della successiva letteratura industriale – il territorio del moderno dove Giovanni cammina con i panni dello scrittore. Piuttosto sono le lande desolate della coscienza giunta ai limiti dell'umano, le stesse in cui prima di lui provò a vivere Franz Kafka. Cito questo nome un po' a sorpresa, ma è esattamente Kafka il modello di Giovanni Pirelli. È lo stesso Vittorini, durante il periodo in cui fu costretto a difendere Giovanni in seno all'Einaudi, ad affermare la natura kafkiana dei suoi testi. I quali restano a imitazione di una terra dove la Storia è passata saccheggiando ogni residuo di speranza umana.

Angelo Colombo

UN TIROCINIO DRAMMATURGICO
ALLA PROVA DELLA RADIOFONIA: DARIO FO
E I MONOLOGHI DEL *POER NANO* (*CAINO E ABELE*)

A buona distanza ormai dal conferimento del premio Nobel per la letteratura al poliedrico autore-attore di *Mistero buffo*¹, la moltiplicazione degli studi attorno alla nutrita produzione scenica di Dario Fo ha proseguito nel rivelarne l'attualità non rituale, interrogandone il successo di pubblico e di critica dai punti di vista diametrali delle scienze drammaturgiche e dell'interpretazione del testo. Se è vero che il teatro di Fo acquisì maggiore ricchezza espressiva da una manifestazione all'altra mantenendo tuttavia fermo l'intento di un'inesauribile decifrazione del presente, che costituiva l'obiettivo del suo scandaglio e la molla della sua espansione analitica verso il mondo contemporaneo, osservata a distanza di tempo appare

¹ Dinanzi a una massa cospicua di testimonianze e di ricordi, ci limitiamo a rimandare al lucido bilancio tracciato da R. PALAZZI, *Addio a Dario Fo, maestro del grammelot e Nobel per la Letteratura*, in «Il Sole 24 ore», 13 ottobre 2016.

altrettanto solida la fedeltà del drammaturgo, lungo la parabola della sua carriera, agli strumenti elementari della comunicazione, che trovano nella voce, dopo il corpo, l'aspetto non esauribile della varietà del mondo, il bacino di vita e di esperienza da cui trae origine la rappresentazione scenica di esso.

In un'età storica come quella attraversata da Fo, negli anni dell'opulenza consumistica del medio Novecento dominata dal sovraccarico percettivo, dallo spreco del suono e dell'immagine, scomporre la voce significava rallentarne il flusso trascinatorio, recuperare l'attenzione dal vortice delle parole, ridistribuirli secondo un ordine di grandezza che era perduto nell'universo della comunicazione indifferenziata; in quella società, ritrovare la voce e i suoi ritmi naturali comportava anche accettare il cimento originario del confronto tra la parola e l'immagine, mostrare che in ogni epoca la parola dispone dell'energia bastante per giungere dove l'univocità della rappresentazione figurata non può più pervenire, in forza della duttilità e della pieghevolezza dello strumento verbale, dei suoi effetti di risonanza simbolica, di allusione, di eco, di rinvio al non detto e al dicibile. Questa cifra "vocale" del teatro di Fo, strategica ancora nelle opere mature sino alla dilatazione delle virtualità espressive nel *grammelot*², funzionale, inoltre, a riempire di volumi sonori gli spazi vuoti della scatola scenica, si insedia nella formazione originaria dell'autore, che avviando la sua carriera si trovò alle prese con la radio quale mezzo di una vocalità esclusiva e dispositivo efficace di innalzamento delle curve espressive del suono.

È infatti noto che una delle prime esibizioni pubbliche di Fo consistette nell'intervento a programmi radiofonici di largo consumo affidati di norma ai virtuosismi e all'estro personale dei conduttori. Per un seguito di diciotto puntate trasmesse settimanalmente dal Programma nazionale della radio italiana, nell'inverno del 1952 con l'amico Giustino Durano egli prese parte a una trasmissione di

² Sul quale rinviamo a P. TRIFONE, *L'etimologia di "grammelot"*, in *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, a cura di L. D'Onghia ed E. Marinai, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 115-120.

intrattenimento della domenica sera (alle ore 21), il «gran varietà» dal titolo *Chicchirichì*, ideato da Febo Conti dopo l'esperienza del sabato di *Scacco matto* (1950-1951) e da lui proposto al direttore del radiogiornale lombardo (il futuro «Gazzettino padano»), Attilio Spiller³. Annunciata la trasmissione nel gennaio del 1952 da un breve editoriale anonimo del «Radiocorriere»⁴ ed entrato in *Chicchirichì* grazie al sostegno ottenuto da Franco Parenti, nel corso di essa Fo ebbe modo di recitare, fra l'altro, una corona di monologhi che andarono a comporre il ciclo del *Poer nano*, denominato in questo modo a causa dell'esclamazione ricorrente che scandiva le cesure del testo conferendo ritmo all'insieme; l'intercalare – «poer nano» nel senso di 'povero bambino' e simili⁵ – era formula di compassione amorevole ricalcata sul milanese *pover/pòer nann* (o *nani/nana*: si ricordi il «me nana» riferito a Cristo nel *Mistero buffo* teletrasmesso il 29 aprile 1977 dalla RAI, nel monologo *Maria alla croce* di Franca Rame).

L'idea di quegli interventi surreali e dei «graffianti *sketch*»⁶ era balenata a Fo l'anno prima, quando aveva preso parte alla seconda edizione della rivista estiva *Sette giorni a Milano* (di Attilio Carosso, con lo Spiller), al teatro Odeon, ma egli l'aveva perfezionata grazie alle messe in scena di uno spettacolino itinerante dello stesso Conti, allestito e portato da un luogo all'altro della penisola con Liliana

³ Ogni puntata del programma, per la regia di Giulio Scarnicci e Mario Consiglio, era introdotta dalla canzoncina *E con questa zinfonia*, cantata da Febo Conti e Liliana Feldmann; gli autori erano Umberto Simonetta e Guglielmo Zucconi.

⁴ *Chicchirichì*, in «Radiocorriere», xxix, 3 (13-19 gennaio), 1952, p. 17, con rilanci ivi, xxix, 22 (25-31 maggio), 1952, p. 16 e ivi, xxix, 46 (9-15 novembre), 1952, p. 7 (quest'ultimo per la nuova serie della trasmissione, programmata alle ore 21.05 della domenica sul medesimo canale radiofonico della precedente).

⁵ Certamente non «povero cristo», come credono M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma 1996, p. 127 ed E. MARINAI, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, ETS, Pisa 2007, p. 118.

⁶ R. PALAZZI, *Addio a Dario Fo*, cit.

Feldmann, dal titolo *Le serate di Febo Conti*; ne testimoniò un ventennio or sono il conduttore in questi termini, ricomponendo gli eventi secondo il filo incerto della memoria:

[...] una sera a Intra, o a Pallanza, si presenta in teatro un giovane magro magro e lungo lungo con la faccia dipinta di nero. «Faccio l'imitazione di Louis Armstrong», mi dice. Da morir dal ridere. Gli chiesi se aveva qualche altro numero. Raccontò a modo suo la storia di Caino e Abele e finimmo sotto i tavoli. E poi fece una macchietta, quella del *poer nano*. Era Dario Fo. Lo presi subito in compagnia per 3.000 lire a sera; sì, 500 meno di Noschese... La scenetta del *poer nano* spopolava. Io lo guardavo dietro le quinte e gli facevo i segni per spingerlo a dire più spesso la parola magica, *poer nano* appunto... Travolgente⁷.

Nel quadro sfavorevole di una dura rivalità della sede radiofonica di Roma verso quella di Milano (pretesto ne fu l'invadenza del dialetto meneghino in *Chicchirichì* e, ancor prima, in trasmissioni del tipo *Ciciarèm on cicinìn*), la cessazione dei monologhi dopo diciotto puntate venne sancita da una direzione editoriale forse insospettitasi dell'anticonformismo e della libertà di giudizio che l'autore-attore aveva dimostrato di sapersi prendere nei riguardi del senso comune e dei suoi rituali: d'altra parte, l'annuncio pubblicitario di *Chicchirichì* apparso nel «Radiocorriere» del gennaio 1952 aveva assicurato che la trasmissione si sarebbe mantenuta «nei limiti dello scherzo garbato e della piacevole bonomia», come «voce augurale, gioconda,

⁷ A. CRESPI, *Qui Bahia, vi parla Febo Conti...*, in «L'Unità», 14 agosto 1993, inoltre l'autotestimonianza in *Milano città della radiotelevisione 1945-1958*, a cura di A. Ferrari e G. Giusto, Angeli, Milano 2000, pp. 127-128. Cfr. anche E. MARINAI, *Gobbi, Dritti e la satira molesta*, cit., p. 118 (pp. 116-163 per la valutazione complessiva del *Poer nano*), unitamente a quanto ha asserito tempo prima M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pp. 123-157 (entrambe credono però che la serie del *Poer nano* sia stata radiotrasmissa nel «1951-1952»).

sonora, una nuova fresca polla di umorismo radiofonico»⁸; escluso dalla RAI, il *Poer nano* venne inserito subito dopo nella programmazione del teatro Odeon di Milano⁹. Al di là di simili elementi contestuali, meritano in ogni caso attenzione due aspetti distinti di quell'avventura drammaturgica contrastata.

In primo luogo, al vaglio esteso delle carte che li custodiscono i monologhi del *Poer nano* esprimono la fisionomia originaria di un mero gioco intellettuale, che senz'altro ne pone la genesi e lo sviluppo al di fuori di una riflessione di tipo etico o, tanto meno, politico. Ha dunque l'aspetto di una conversione retroattiva quanto l'autore-attore volle fare credere a distanza di tempo, allorché pretese che il «ribaltamento» del giudizio comune perseguito nei monologhi non solo corrispondesse a «un sacrosanto rifiuto di accettare la logica della convenzione», ma assai più mirasse a «buttare all'aria le regole del gioco stabilito da una ragione che sta sempre da una parte sola: quella del potere»¹⁰. Nel *Mistero buffo* televisivo del 1977 l'asserto fu replicato in termini perentori, poiché nella quarta serata dello spettacolo Fo sostenne, riferendosi al *Poer nano*, che quei monologhi possedevano un «significato politico ben chiaro»¹¹, senza però spiegare altro, come fece, al contrario, nell'autotestimonianza raccolta dal coevo *Dario Fo parla di Dario Fo*, che abbiamo appena rievocato. In sostanziale coincidenza di tempi, un'ulteriore dichiarazione omogenea venne rilasciata nell'edizione di *Mistero buffo* che seguì immediatamente l'ondata delle polemiche sollevata dalla sua messa in onda televisiva: «al di sotto di queste storie “assurde”

⁸ Chicchirichì, cit., p. 17.

⁹ S. SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Corazzano 2007, pp. 34-35.

¹⁰ *Dario Fo parla di Dario Fo*, intervista e saggio introduttivo di E. Artese, prefazione di E. Pagliarini, Lerici, Cosenza 1977, p. xv; le stesse parole erano tuttavia già comparse, con varianti minime, nella *Prefazione* a D. Fo, J. Fo, *Poer nano*, Ottaviano, Milano 1976, p. 5.

¹¹ Utilizziamo, per la trasmissione televisiva, la registrazione-video *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, 2, *Mistero buffo*, Gruppo editoriale L'Espresso, Roma 2010, dvd 1-11.

si nascondeva la loro [dei fabulatori] amarezza; l'amarezza di una gente delusa e di una satira acerba – *rivolta al mondo ufficiale* – che forse pochi coglievano»¹². Eppure, malgrado l'inversione di prospettiva cercata a un ventennio di distanza dal *Poer nano* radiofonico e teatrale, alle sue origini, come dovremo ribadire in seguito, la *performance* monologante dell'attore alle prime armi non si era rivelata così lontana dal genere del comico che sapeva fare leva sui «*calembours*, cioè i giochi di parole fine a se stessi», per provocare un «riso puramente meccanico, senza situazione, al di sopra delle classi»: la «risata metafisica», vale a dire quella fredda «risata del potere» destinata a trasformarsi in bersaglio di deprecazione alla metà degli anni Settanta¹³.

Il secondo aspetto su cui concentrano l'attenzione, di nuovo, i brandelli testimoniali richiamati poc'anzi riguarda invece l'ordine compositivo dei monologhi, il prototipo dei quali, documentato nella memoria dei testimoni oculari e dalle parole di Febo Conti, sarebbe stato *Caino e Abele*, esibito nel 1951 al pubblico del teatro Odeon nel corso della già menzionata rivista di varietà *Sette giorni a Milano*. Fo stesso corredò più tardi la nascita della fortunata trasmissione radiofonica del *Poer nano* con parole tanto risolutive quanto mendaci, che tuttavia introducono l'esempio di un monologo diverso da quello riconosciuto come il primo della serie:

Ho imparato a raccontare le storie del *Poer nano*¹⁴ dai fabulatori del mio paese, sul lago Maggiore, quand'ero ragazzo. Erano storie antiche, parafrasi della Bibbia. Mentre rammendavano le reti i vecchi pescatori raccontavano di Isacco che discute con il padre sull'opportunità o meno di farsi tagliare la testa come a un capret-

¹² D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Bertani, Verona 1977, p. 192 (corsivo nostro). È inesatto sostenere la "politicità" del *Poer nano*, inoltre, sulla base di un citazione (oltretutto, non pertinente) di Piero Camporesi, come crede M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., p. 127.

¹³ D. Fo, J. Fo, *Poer nano*, cit., p. 6.

¹⁴ *Poer nano* nel testo.

to: «guarda che il Padreterno t'ha fatto uno scherzo papà» e Abra-
mo cocciuto che insiste: «tira giù la testa che mica voglio grane
con quello... giù la testa... e spicciamoci... che già sta venendo a
piovere, e fra poco vedrai m'arriva un fulmine!»¹⁵.

A giudicare da quanto parrebbe ormai chiarito grazie alle in-
dagini succedutesi nel tempo, di «fabulatori» professionisti, il cui
magistero è collocato da Fo al punto d'origine del proprio mestiere
attoriale, non è avvalorata la presenza nei luoghi da lui frequentati
lungo gli anni della puerizia e dell'adolescenza¹⁶, mentre lo spes-
sore dell'oralità, alla quale sarebbe stata conferita la nascita e la
sopravvivenza effimera dei monologhi radiofonici, è ribadito dalla
testimonianza d'autore, tramite una profonda incisione nel tessuto
di un rendiconto dedotto dalla memoria acustica e visiva di quegli
anni cruciali: l'esperienza più significativa del *Poer nano* era infatti
consistita nel dare la «voce a una tradizione che non era mai stata
scritta, e per cui era necessario reinventare una scrittura»; nell'intento
di raggiungere lo scopo – egli dichiara – «avevo adottato una strana
grafia con maiuscole e lettere inclinate per indicare *i toni*»¹⁷. Le
ultime parole, che investono le modulazioni acustiche e tonali della
recitazione, vanno a documentare, in armonia con quanto abbiamo
anticipato, la consapevolezza della centralità da riconoscere alla voce
e alle sue energie espressive da parte del monologante radiofonico,
le astuzie e la tensione di un interprete che lega la sua riuscita all'e-
missione fonatoria guidata dalla disciplina della propria vocalità.

Dal momento che altri si è già occupato nel loro insieme del-
le collaborazioni radiofoniche di Fo negli anni di *Chicchirichi* da
un'angolazione di tipo meramente teatrológico, preferiamo in questa

¹⁵ D. Fo, J. Fo, *Poer nano*, cit., p. 5. Dichiarazioni analoghe sono in D. Fo, *Mistero buffo*, cit., pp. 192-193.

¹⁶ A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore nel Novecento*, Bulzoni, Roma 2007, p. 205.

¹⁷ C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1997², p. 36 (corsivi nostri).

circostanza circoscrivere il sondaggio all'individuo forse originario e meglio rappresentativo della serie costitutiva del *Poer nano*, l'episodio più volte menzionato di *Caino e Abele*, sovrapponendo però all'oggetto dell'inchiesta una lente d'ingrandimento che meglio metta a fuoco la dimensione testuale del monologo. Per una sorte fortunata che non ha pari nella tradizione del *Poer nano*, di *Caino e Abele* si conservano infatti alcune testimonianze di natura eterogenea, compresa un'edizione a stampa realizzata vivente l'autore; non è pervenuta, invece, la registrazione del programma radiofonico, dal momento che gli archivi di proprietà della RAI risultano essere, per quegli anni, sprovvisti di documentazione sistematica relativa agli spettacoli andati in onda. Del monologo sono disponibili i seguenti testimoni prioritari:

A = redazione di lavoro costituita da un fascicolo di quattro carte, dattiloscritte al solo *recto* e numerate al centro, lungo il margine superiore (ad eccezione della prima), cosparse con larghezza di emendamenti, cancellazioni e inserti autografi dell'autore agevolati da un'interlineatura generosa.

B = fascicolo di due carte fittamente dattiloscritte al *recto* (la seconda delle quali recante la numerazione nel margine superiore destro), che custodisce una redazione "in pulito" del monologo, priva di qualsiasi ribattitura o correzione manoscritta: si apre con le parole «CAINO E ABELE (Monologo di Dario Fo)», per chiudersi con la parola «FINE», dattiloscritta, come il titolo, in caratteri maiuscoli.

C = fascicolo di due carte utilizzate al solo *recto*, dattiloscritte in caratteri corsivi (forse con una IBM Selectric), recanti sporadiche espunzioni o emendamenti effettuati tramite semplice ribattitura in linea, ma prive di correzioni manoscritte, introdotte dalla didascalia: «Ecco il testo completo della trasmissione su "Caino e Abele"»¹⁸.

¹⁸ I dattiloscritti e i manoscritti dei quali è menzione in queste pagine sono custoditi a Verona, Archivio di Stato, *Archivio Franca Rame Dario Fo*, cart. 1 (anno 1951-'54).

Pn = *Il Caino e l'Abele*, edizione a stampa, alle pp. 9-14 dell'album firmato congiuntamente da Dario Fo con il figlio Jacopo (presso le milanesi Edizioni Ottaviano), pubblicato nel 1976 sotto il titolo di *Poer nano*¹⁹: in questa sede, il monologo è convertito in fumetto per mano di Jacopo ed è accompagnato da un secondo individuo della serie, *Sansone e Dalila* (pp. 15-28), oltre che da testi eterogenei.

MbRai = *Caino e Abele*, monologo recitato nella quarta puntata del *Mistero buffo* trasmesso da RAI 2 in prima serata venerdì 25 novembre 1977, del quale sono disponibili un paio di registrazioni: la prima in *vhs*, la seconda in *dvd* (con piccole ma non insignificanti divergenze nei testi selezionati per ciascuno dei due diversi supporti)²⁰.

Se si eccettua l'ultimo testimone, *Caino e Abele* non entra nel tessuto mutevole di *Mistero buffo* quale ci è consegnato nelle sue svariate edizioni, fino alla sontuosa raccolta "ufficiale" del *Teatro* uscita nei "Millenni" di Einaudi con uno scarno proemio di Franca Rame (2000), scopertamente ricalcata su quella del *Teatro* di Ruzante (1967, a cura di Ludovico Zorzi, nella medesima collana) sfogliata e letta con avidità dall'autore-attore durante la sua lunga carriera drammaturgica (senza tuttavia escludere dal novero delle suggestioni editoriali, per l'adiacenza del macaronico alla lingua mista di Fo, il *Baldus folenghiano* del 1989 curato da Emilio Faccioli per gli stessi "Millenni")²¹. Inoltre, alla *traditio* di *Caino e Abele*, già piuttosto

¹⁹ Cfr. *supra*, nota 10.

²⁰ VideoRai, FonitCetra video, Roma-Milano s.d., 1-2; per l'edizione in *dvd* si veda *supra*, nota 11. Non consideriamo l'edizione bilingue del 1996 inclusa nella *Bibbia dei villani* (Guanda, Parma 2010, pp. 85-95), ampiamente rimaneggiata e ampliata in un disegno ormai molto diverso dall'originario.

²¹ È invalidata dagli elementi differenziali delle due edizioni l'opinione di M. PIERI, *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di «Mistero buffo»*, in «Revue des études italiennes», LVI, 2010, 3-4, p. 187, che con il *Teatro* di Ruzante nei "Millenni" einaudiani pone in rapporto la prima stampa, del tutto artigianale, dell'opuscolo di *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana*

folta rispetto a un gruppo di scritti così precariamente conservati, va aggiunto un documento di natura peritestuale, vale a dire la doppia redazione della *Presentazione / Poer nano*, come suona il titolo di una stampata “in pulito”, digitata e datata il 20 giugno del 2001, prodotta verosimilmente all’atto di un riordino delle carte minori conservate nell’archivio allo scopo di evitarne la dispersione; la prima stesura (*Pover nano*), autografa, affidata a quattro foglietti scolti e vergata in caratteri maiuscoli, tormentata sia dai ripensamenti che dall’approssimazione di una scrittura tachigrafica e compendiosa prodotta *calamo currenti*, trova nella redazione seriore del 2001 il proprio aspetto definitivo.

Questo doppio frammento testimoniale dedica proprio a *Caino e Abele* svariate righe, dove Fo chiarisce, in merito al senso del monologo, che il fratricidio consumato da Caino non era scaturito da «gelosia e odio», ma da un «gesto di rabbia» prodotto dai «continui insuccessi» e dai «disastri» della «vita di tutti i giorni», mentre l’epilogo della scheda liquida il presunto doppiofondo politico nella globalità dei monologhi confluiti nel *Poer nano* riconducendoli con correttezza, dopo il travestimento imposto negli anni Settanta, alla loro natura moralistica originaria: essi sono gli *exempla* di un pareggiamento legittimo delle sorti umane dettato dalla reazione istintiva di chi vive in uno stato di minorità all’apparenza naturale e immutabile. Gli «sconfitti» – sono le parole di Fo – riguadagnano così la «giusta condizione», mentre i «prepotenti», gli «eterni vincenti», con loro sorpresa vengono infine «buttati a terra». Come si può constatare, è scomparso a distanza di tempo ogni riferimento esplicito alle «classi» o alla «ragione» del «potere», all’opposto di quanto ancora si poteva leggere nella *Prefazione* al *Poer nano* del 1976 o ascoltare dalle parole del *Mistero buffo* televisivo, mentre la finalità pedagogica

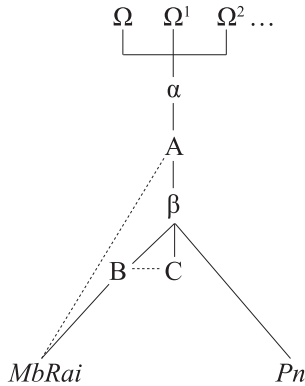
del ’400 (Cremona, Tipografia lombarda, 1969). Su Fo e Ruzante cfr. invece L. D’ONGHIA, *Fo, Ruzante e il mito della “lingua composita”*, in *A venti anni dal Nobel*, Atti del Convegno su Dario Fo (Pavia, 23-24 maggio 2017), a cura di P. Benzioni, L. Colamartino, F. Fiaschini e M. Quinto, Pavia University Press, Pavia 2018, pp. 3-14.

e morale del monologo torna a coincidere, in sostanza, con quella inscenata radiofonicamente nell'inverno del 1952.

Secondo quanto si verifica con frequenza nella tradizione scritta dei copioni e dei canovacci teatrali, il rapporto fra i testimoni sopra elencati non è del tutto perspicuo e lascia dunque margini di ambiguità o di incertezza a chi intenda disporli su un piano di dipendenze scalari. Si impone oltre a ciò, con evidenza immediata, la loro natura di disomogenei; i primi tre, infatti, presentano i caratteri peculiari del canovaccio, destinato tuttavia a un numero modesto di variazioni e, soprattutto, di adeguamenti suggeriti dalle circostanze (scarsissime, com'è ovvio, nel corso di una recita radiofonica); il quarto è un testimone misto di parola e di immagine fondato sull'accordo e sull'integrazione dell'uno con l'altro registro espressivo (con qualche esito di ridondanza), mentre l'ultimo consiste in un'enunciazione che non ha lasciato dietro di sé, materialmente, nessuna traccia di scrittura, ma solo le registrazioni sonore affidate ai supporti del caso. Valutando i testimoni, dobbiamo congetturare l'esistenza di uno o più originali, completi o parziali, redatti in successione (Ω), poi confluiti in una prima stesura manoscritta e integrale del monologo (α), della quale A si rivelerebbe perciò un dattiloscritto ordinato, anche se non definitivo. Fra A e B va supposta una redazione intermedia (β) che conguagli i due testimoni, altrimenti lontani l'uno dall'altro malgrado le addizioni manoscritte di A. C deriva da β forse per dettatura, con minime banalizzazioni o sviste, e fu presumibilmente realizzato in momenti non lontani da B, da cui potrebbe persino dipendere; vent'anni più tardi, P_n trasforma B in fumetto ovviando alle corrottele di C, ma contamina la storia principale mediante la microazione parallela del «temerario agente Rok»²², distinguendosi così da BC benché appartenga alla stessa famiglia β per la sezione comune; *MbRai*, infine, amplifica B, da cui deriva con libertà, ma

²² Ispirata al fatto di cronaca del 16 dicembre 1975 accaduto a largo Marinai d'Italia a Milano, riassunto in D. Fo, J. Fo, *Poer nano*, cit., p. 8: si veda *Passante gravemente ferito dalla polizia che spara per abbattere un vitello in fuga*, «Corriere della sera», 17 dicembre 1975.

recupera da A, dilatandolo di molto anche tramite la leggenda dei «fabulatori» verbanesi, il breve prologo esplicativo²³. Lo stemma è perciò il seguente, al netto delle approssimazioni causate dalle smarginature fisiologiche di simili organismi testuali:



L'elaborazione del testo, condotta con grande semplicità, come in una favola viene garantita dalla ripetizione del medesimo modulo narrativo, per quattro volte (tanti sono i fallimenti che scandiscono l'exasperazione legittima di Caino sino all'epilogo del fraticidio), né il processo di elaborazione testuale riconducibile alle casistiche della filologia d'autore scavalca i limiti del ritocco di modesto artigianato su un organismo dall'inizio ritenuto già completo in ogni sua parte; solo pochi tratti disgiuntivi separano infatti A da β accompagnando l'evoluzione della parabola redazionale. In A è attestato uno sviluppo quantitativo maggiore, dovuto sia alla presenza del prologo, che alla replicazione di alcuni elementi, tanto di natura molecolare quanto di altra estensione (il tratto fisiognomico di Caino «con i ugitt picul e i pe' piatt» torna una volta in più, ma ridotto al solo secondo elemento

²³ A, c. 1r; circa il prologo di A cfr. M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., p. 132.

della descrizione fisica). Rivela contorni ancora incerti, accanto a questo, la battuta ricorsiva del monologo, che in A suona, nell'ordine di seriazione (corretto sistematicamente di pugno dell'autore in «nano», inoltre, l'originario lemma «nani»), «pover nano», «poer nano», «pover nano», «poer nano», mentre in β essa si presenta nella forma di «pover nano» in tutte e quattro le occorrenze; la lezione definitiva di «poer nano», invece, si insedia uniformemente solo in *Pn* e viene replicata identica in *MbRai*.

Il testimone A esibisce nondimeno una variante testuale significativa rispetto a β , dal momento che a redarguire Caino della sua esclamazione blasfema («Porco qui porco là, diceva il Caino»), dopo la «cagnada in t'el dit» inferta dall'ape, è un angelo («A chi porco qui porco là diceva un angelo venendo fuori da una nube»), contro «diceva il Signore» di β ; è da osservare tuttavia che in A «un angelo» (anzi, «un'angelo») si offre come lezione sostitutiva e autografa rispetto alla precedente della stesura dattiloscritta, «il Signore» («il signore» B): β documenta perciò la riabilitazione di una cellula originaria di A, presumibilmente identica in α , ma la manovra risarcitoria comporta un brusco innalzamento di volume della voce profanatrice, ottenuto grazie alla sostituzione del personaggio succedaneo e anonimo dell'angelo con l'oggetto autentico dell'irriverenza di Caino, Dio stesso²⁴: è l'effetto di una mossa che corregge l'impianto del monologo sia elevando il coefficiente di provocazione della sua scrittura e della recita che ne doveva conseguire, sia producendo lo stupore compiaciuto o lo sconcerto incredulo del pubblico radiofonico all'ascolto di *Chicchirichi*. Mancano del tutto in A (α) e in BC, invece, gli indizi di una polemica di genere politico, invocata tardivamente – come già sappiamo – dalla prefazione di *Pn* e dal prologo di *MbRai*.

²⁴ Confondendo l'ordine dei testimoni, congetture che la lezione meno provocatoria sia esito di «pressioni della censura» M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., p. 134 (ma così anche E. MARINAI, *Gobbi, Dritti e la satira molesta*, cit., p. 121).

In questo come in altri monologhi del *Poer nano* il trattamento disinvolto e demistificatorio del sacro, di cui le microvarianti di *Caino e Abele* denunciano la curva evolutiva, sembra rivelarsi uno dei moventi più probabili della cessazione imposta agli *sketch* radiofonici. Del resto, se l'anticonformismo dell'autore-attore aveva di mira, in maniera legittima, il senso comune o la superficialità di giudizio dei cosiddetti belpersanti, negli anni Cinquanta una manovra di questo tipo metteva in gioco convinzioni di ordine religioso e morale delle quali – almeno nominalmente – tanto la maggioranza degli abitanti della penisola, quanto la componente egemone delle forze politiche che sedevano nel parlamento della Repubblica, senza esitazione e per intenti diversi si proclamavano depositari o garanti²⁵. L'esplosione delle polemiche dinanzi alle quattro puntate televisive di *Mistero buffo*, sollevate un ventennio dopo dalle autorità ecclesiastiche e dal loro braccio secolare, sempre ben rappresentato nei seggi del partito maggioritario, ne costituisce una sorta di controprova a ritroso, sia pure con l'elemento nuovo e distintivo che in questa circostanza ne ribalta il significato: ovvero, una più acuta ed estesa sensibilità politica collettiva, maturata in anni di crisi economica e di duro scontro sociale dopo l'effimero *boom* degli anni Cinquanta-Sessanta²⁶.

Quest'ultimo rilievo permette di concludere allargando ora l'orizzonte del nostro breve contributo. Si conoscono le valutazioni divergenti mediante le quali lo spettacolo radiofonico è stato classificato nel campo delle ricerche teatrolgiche succedutesi in

²⁵ Appare un infortunio evidente quanto asserisce E. MARINAI, *Gobbi, Dritti e la satira molesta*, cit., p. 85, che scrive di una «storica sconfitta della DC» avvenuta «alla fine degli anni Quaranta» (con le elezioni politiche del 1948, al contrario, la Democrazia Cristiana guadagnò per la prima volta la maggioranza relativa in parlamento).

²⁶ Un profilo sommario della genesi e della fortuna di *Mistero buffo* nel quadro della società coeva è fornito da M. PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di «Mistero buffo»*, in *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano*, a cura di G. Guastella e P. Pirillo, EDIFIR, Firenze 2012, pp. 63-76.

un quarantennio di studi; in base a esse, il *Poer nano* è sembrato, indifferentemente, ora il prototipo di *Mistero buffo* e il suo «laboratorio creativo», ora un caso di teatro “di situazione”, ora un genere linguistico mobile, situato a mezza strada fra le radiali della sceneggiatura cinematografica, della rivista e della farsa²⁷. L'opera assume un significato diverso, tuttavia, se, facendo leva sui buoni diritti che vanta la filologia della ricezione, ruotiamo il punto di vista invertendo le parti del referto teatrale e del suo osservatore, in modo che il primo torni a essere, da documento passivo di una ricerca, soggetto produttore di agitazione culturale, mentre il secondo, abbandonata la veste del mero analista, assuma quella del destinatario cui sono lanciati i messaggi e le cariche di provocazione del monologo. Da questa prospettiva, la scelta di leggere il *Poer nano* come la matrice di *Mistero buffo* ci sembra scaturire da un equivoco di ordine teleologico.

Per rimanere fra le evidenze immediate, la civiltà politica italiana e la composizione del suo corpo sociale negli anni Settanta non avevano niente a che vedere con quelle di vent'anni prima, così come si era trasformato in profondità sul filo del tempo il lavoro dell'autore-attore di Sangiano: notoriamente, egli volle congedare dal termine degli anni Sessanta i luoghi fisici e le forme espressive del teatro borghese per cercare altrove un linguaggio, una ragione e un pubblico diversi del proprio comunicare, mentre si rendeva pressante su vasta scala, attorno a lui, la richiesta di modalità linguistiche e di forme rinnovate di codificazione del pensiero, capaci di dare voce alla diffusione incontrollata e feconda di soggetti sociali nuovi nel tessuto civile della penisola. Ora, semplificando per motivi di brevità, nel 1952 un monologo come *Caino e Abele* non poteva caricarsi di significati diversi dai suoi, che non coincidevano affatto con l'euresi

²⁷ Cfr. rispettivamente A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore*, cit., p. 108 ed E. MARINAI, *Dario Fo e il "monologo mimico": strategie multiple del comico*, in *A venti anni dal Nobel*, cit., pp. 43-44; M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pp. 156-157; P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978, p. 31.

di una verità positiva, con la mobilitazione sociale o con un intento dimostrativo definito e condiviso dalle avanguardie sensibili di uno specifico movimento politico, allora inesistente, secondo quanto sarebbe invece accaduto un ventennio più tardi: esattamente come, a rovescio, *Ci ragiono e canto* o *Mistero buffo* non avrebbero potuto vedere la luce al di fuori dell'ampia ricognizione condotta da Roberto Leydi fra le testimonianze della cultura popolare, o senza giovare della lettura meditata dei *Quaderni* gramsciani nell'edizione tematica ordinata da Togliatti. Il pubblico radiofonico di *Chicchirichi* attendeva invece dal *Poer nano*, riconoscendolo presente in esso, il valore di uno spettacolo che fosse anzitutto umoristico (il «Radio-corriere» lo aveva garantito circa l'intera trasmissione), fondato sul costume invalso di deridere i difetti individuali e, in caso, munito di qualche affondo più tagliente che operasse da provocazione del senso comune. L'irriverenza e il turpiloquio spinto fino al limite della blasfemia dissimulata, la trovata del capovolgimento inatteso delle parti causato da un equivoco della vita, la berlina cui è condannato dal riso del pubblico il protagonista inconsapevole di *Caino e Abele*, la sua impunità innocente, dovuta alla propria *ignorantia aurorale* e all'inconsapevolezza di un agire istintivo o disordinato non pertengono affatto al genere del teatro "politico", ma si rivelano, piuttosto, elementi della declinazione moderna e aggiornata di una tradizionalissima satira del villano.

Nel suo monologo Caino resta, in definitiva, *simplex* e degno di canzonatura; egli non è ancora diventato il depositario di una *sapientia* radicale, sovvertitrice dell'ordine delle cose perché «fa ragionare la gente, oltre che ridere»²⁸, esattamente come il suo non è un antiruolo paragonabile a quello dello straniante Arlecchino di Tristano Martinelli, ma piuttosto il ruolo convenzionale dell'Arlecchino-servo goldoniano, per ricorrere ai termini di un altro spettacolo felice messo in scena dal nostro autore²⁹. Secondo quanto accade

²⁸ M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., p. 157.

²⁹ D. FO, *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino. Dialoghi originali*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 2011, pp. 1, 8-9.

nella satira antivillanesca, Caino è sgraziato nella voce e deforme nell'aspetto fisico (in *Pn* veste una tunica irsuta che gli conferisce l'immagine di un *omo salvadego*), mentre il suo atto inconsulto di reazione contro Abele si estingue nella catarsi comica dell'infortunio goffo e involontario. Elemento strategico di un gioco denigratorio, la contraffazione linguistica diventa allora un carattere sintomatico del personaggio: alla stregua del villano, Caino non sa parlare che la lingua italiana scomposta e sincopata di un dialettotono, avvezzo da sempre a esprimersi in via esclusiva tramite un idioma mimetico e immutabile condiviso dai pari, stigma e certificato di quell'inferiorità culturale che nella tradizione colta incrementa il riso, il compatimento del diverso o il suo dileggio; il pubblico interno del monologo, che osserva e commenta le umiliazioni del malcapitato, anticipa e accompagna solidalmente il coro divertito degli ascoltatori alla radio.

Si comprende, a questo punto, l'assenza di *Caino e Abele* dal *Mistero buffo* "ufficiale" consegnatoci dalle stampe. Se l'approdo di Fo alla moderna *jonglerie* ne segnò il congedo definitivo dal teatro borghese o dalla satira di costume e coincise con la sua scelta di campo a beneficio di coloro che più volte lo stesso autore-attore designa come i «poveri cristi» di ogni epoca, la presenza occasionale e spuria di *Caino e Abele* nella trasmissione televisiva di *Mistero buffo* non poteva essere convalidata dall'inclusione del monologo nel corpo, pur elastico, dell'opera maggiore: la quale invece, secondo la motivazione del Nobel, con perfetto rovesciamento delle parti aveva il compito, «nella tradizione dei giullari medievali», non solo di «fustigare il potere», ma anche di «riabilitare la dignità degli umiliati».

Attilio Motta

UN INATTESO DEBITO POETICO:
POSTILLA SU RISI E NIEVO

1. In occasione del centenario dell'Unità d'Italia, su commissione della RAI, il poeta e regista Nelo Risi realizzò, su soggetto scritto con Mauro Morassi, un cortometraggio documentario (b/n, 15') sulla *Vita breve ed eroica di Ippolito Nievo*, che andò in onda in TV il 23 ottobre 1960 come prologo alla prima delle sei puntate dello sceneggiato *La Pisana*, liberamente tratto dalle *Confessioni d'un Italiano* (con la regia di Giacomo Vaccari). Nel corso del documentario, in cui le immagini dei principali luoghi nieviani (Collaredo, Padova, Mantova, Venezia, Fossato di Rodigo) sono inframezzate da riprese di disegni di battaglie del tempo e di cimeli d'epoca, la voce narrante alterna al commento storico e biografico la lettura di brevi brani delle opere dell'autore, fra le quali, unica poesia citata, alcuni versi dei *Cacciatori a cavallo*, dedicata al corpo dei volontari comandato da Garibaldi in cui Nievo si arruolò nel maggio 1859, all'inizio della seconda guerra d'indipendenza, e combattè in Nord

Italia fino alla sua improvvisa e dolorosa interruzione, provocata dall'armistizio di Villafranca del luglio successivo¹.

2. La poesia fa parte degli *Amori garibaldini*, il diario poetico bellico e amoroso tenuto da Nievo durante l'offensiva franco-piemontese (maggio-giugno 1859), ampliato e riordinato nella successiva stagione di delusione e forzata stasi seguenti all'armistizio (luglio 1859-aprile 1860), e affidato alle cure dell'editore all'immediata vigilia della spedizione dei Mille, tanto che esso vide la luce a giugno, a Milano, quando il suo autore era ancora in Sicilia². All'epoca del documentario risiano la raccolta contava due ristampe integrali non recenti (una comasca del 1911, di Domenico Bulferetti, e una milanese – da questa dipendente – del '33, di Antonio Marenduzzo)³, ma il testo dei *Cacciatori a*

¹ Sul documentario di Risi, visibile solo tramite RAI Teche, e sullo sceneggiato, in gran parte perduto, sono costretto a rimandare a due miei contributi, rispettivamente *Il Nievo di Nelo Risi*, in «Studi Novecenteschi», XLVI, 97, gennaio-giugno 2019, pp. 159-83 e *Nievo sul piccolo schermo: La Pisana (1860)*, in *Presenza di Nievo nel Novecento (1945-1990)*, a cura di R. Turchi, Cesati, Milano 2019, pp. 117-33.

² I. NIEVO, *Gli Amori garibaldini*, Agnelli, Milano 1860. Della raccolta Nievo scrive la prima volta l'8 ottobre 1859, in ben quattro epistole (cfr. *Lettere*, a cura di M. Gorra, Mondadori, Milano 1981): a Fusinato («I miei madrigali li tengo per me, riserbandomi d'imporgli al colto pubblico alla prima occasione: per questa volta saranno intitolati *Gli Amori Garibaldini*», p. 603), Livia di Colloredo («Intanto ho messo insieme una raccolta e quasi un giornale in versi, intitolato *Gli Amori Garibaldini*, che verrà alla luce a Milano sullo scorcio dell'anno», p. 605), Marietta Armellini Zorzi e Luisa Sassi de Lavizzari («Ho ripreso a scrivere versi. Così va ora fruttificando un buon seme che deggio del pari alla Valtellina, e il seme è diventato a quest'ora un covone di versi che, battuto, ventilato e vagliato, sarà offerto al pubblico sullo scorcio dell'anno col titolo *Gli Amori Garibaldini*. Spero che il nome ed il suggello daranno credito alla merce...», p. 609). La raccolta è stampata ai primi di giugno del 1860 (lo testimonia una lettera dell'11 giugno di Cesare Cologna a Andrea Cassa), e Nievo l'ha già ricevuta e scorsa quando ne scrive alla madre il 24 giugno 1860, da Palermo («Hai letto gli *Amori Garibaldini*? Se bestia non sono hanno fatto il possibile di mostrarmi tale con tanti orrori di stampa!», p. 647).

³ I. NIEVO, *Gli Amori garibaldini*, a cura e con introduzione di D. Bulferetti, Gagliardi, Como 1911 e Id., a cura di A. Marenduzzo, Signorelli, Milano 1933.

cavallo era leggibile anche nella pur severa selezione di *Poesie* inserita da Sergio Romagnoli nell'edizione delle *Opere* dei Classici Ricciardi (1952)⁴, che divenne presto il principale punto di riferimento per i testi di Nievo, e che come tale fu molto probabilmente utilizzata (benché non accreditata) anche da Risi e dal co-soggettista Mauro Morassi nel documentario di appena otto anni dopo, come parrebbe dimostrato dalle citazioni di una lettera di Abba e di un passo di *Venezia e la libertà d'Italia*, altrimenti quasi irreperibili⁵.

3. Nella produzione risiana a cavallo degli anni '60 il documentario su Nievo non è però l'unica traccia di interesse per il Risorgimento, e non solo per gli altri documentari storici che a quello seguiranno⁶, ma anche per una poesia che già il titolo, *1860-1960*, dichiara, tanto esplicitamente quanto scarnamente, 'dedicata' alla ricorrenza unitaria, e che si sviluppa, come vedremo, in un amaro confronto tra i suoi due estremi cronologici. Essa appare per la prima volta nel numero di febbraio-marzo 1960 di «Tempo presente», la rivista romana di «Informazione e discussione» diretta da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte a cui Risi collaborava⁷, per poi entrare a far parte della raccolta *Pensieri elementari* (1961), come undicesimo

⁴ Id., *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Ricciardi, Milano-Napoli 1952 (La Letteratura italiana. Storia e testi, vol. 57), pp. 995-96.

⁵ Questi testi, come la poesia in questione, non si trovavano infatti nella principale fonte critica accreditata nei titoli di testa del documentario, cioè la biografia di D. MANTOVANI, *Il poeta soldato. Nievo 1831-1861*, Treves, Milano 1900. Sulla vicenda cfr. *Il Nievo di Nelo Risi*, cit., p. 176.

⁶ Nel 1961 Risi diresse infatti cinque altri film-TV in b/n sui principali protagonisti del Risorgimento italiano, tutti prodotti dalla RAI per la serie *Patria mia*, con la consulenza di Alberto Caracciolo: *Giuseppe Mazzini* (35'), *Giuseppe Garibaldi* (38'), *Vittorio Emanuele II* (34') e *Camillo Benso di Cavour* (30'); a questi va aggiunto anche *Gioberti*, che però gli autori non firmarono perché imposto dalla RAI a fronte della proposta di uno su Cattaneo: cfr. *Il Nievo di Nelo Risi*, cit., p. 164.

⁷ N. RISI, *1860-1960*, «Tempo presente», v, 2-3, febbraio-marzo 1960, pp. 119-20: le quartine iniziale e finale sono in corpo minore tondo rispetto al resto del testo, corsivo. La poesia è annunciata nel sommario sulla copertina della rivista.

e ultimo testo della terza sezione (di cinque), intitolata *Civilissimo 2*; la *Nota* dell'autore alla fine del volume spiega come questa, unitamente alla sezione gemella precedente (*Civilissimo 1*) e alla seguente (*Il Contromemoriale*) fosse stata stampata «in edizione numerata dall'editore Scheiwiller nel 1958», ma aggiunge che «mancavano a quella primitiva edizione» alcune poesie, tra le quali la nostra, «tutte di più recente stesura (fine '59, inizio '60)»⁸.

4. L'ipotesi che qui si sviluppa è che il testo di Risi risenta, tematicamente e a tratti letteralmente, dell'inno nieviano, che anzi esso per certi versi presuppone, sicché, per quanto apparentemente esili, le allusioni all'uno consentono una migliore intelligenza dell'altro. Per verificare tale proposta, ecco affiancati i due testi, in cui sono state evidenziate le convergenze testuali considerate significative (in grassetto quelle letterali e sottolineate quelle semantiche).

	Ippolito Nievo, <i>I cacciatori a cavallo</i>	Nelo Risi, <i>1860-1960</i> (ed. 1961) ⁹	
5	Cavaliere improvvisati Senza sacco e senza affanni, A combatter siamo andati Le falangi dei tiranni. Noi di guerra fummo araldi, Fummo guide e scorridor: Viva, viva Garibaldi, Presto in sella, o cacciator!	Senza trombe senza tamburi e <u>per bandiere</u> <u>i cieli chiari.</u> A piedi nudi misurando i fiumi mordendo il cuoio dei vecchi fucili con qualche riguardo per i vicini	5

⁸ Id., *Pensieri elementari*, Mondadori, Milano 1961, pp. 79-81 (per il testo) e 120 (per la *Nota*).

⁹ Si cita dalla prima edizione in volume, dando in nota le varianti della versione su rivista (siglata *TP*) e quelle successive (*C*). La poesia infatti, non inserita nelle *Poesie scelte* (1943-1975), a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1977, entra invece nella silloge *Di certe cose (poesie 1953-2005)*, a cura di M. Cucchi, Mondadori, Milano 2006, pp. 74-75, con alcune varianti nella quarta e quinta strofa, con le quali il testo compare anche nella recente edizione di *Tutte le poesie*, a cura di M. Cucchi, con un'intervista a Edith Bruck, Mondadori, Milano 2020, pp.

10	Rossi e grigi, grigi e rossi Non contiamo più di cento; Ma la speme che ci ha mossi Ci moltiplica al cimento, Ma siam giovani, ma caldi Per l'Italia siam d'amor:	spargendo sangue per il benessere di domani e con la gioia da contagiare agli altri. È provato che le grandi muraglie non ci difendono dalle nostre paure c'è sempre una crepa e chi riesce a aggirarle; a volte è un proclama o un problema risolto o solo una voce, e le difese crollano.	10
15	Viva, viva Garibaldi, Su spronate, o cacciator. Chi dai luci s'è levato, Chi dagli ozi della vita; Chi la penna ha abbandonato,	Le religioni si annidano in cima, ieri l'Olimpo domani San Pietro oggi il Gran Lama – questione di tempo o magari di clima. Fintanto= ché l'uomo non prende coscienza. ¹⁰	15
20	Lo scalpello o la matita; Ma la fede ci tien saldi In un voto di valor. Viva, viva Garibaldi, Sempre avanti, o cacciator.	Tutte le anabasi finiscono al mare, per ogni passo compiuto sotto sforzo di libertà, si affonda nella gleba; al primo urto si rischia l'aborto ¹¹ ma si migliora. Valeva la pena.	20
25	Imboscati all'acqua al sole, Scarso il pane, il ciel per tetto, Per amanti le pistole E la sella abbiam per letto, Ma un amor non v' è che scaldi	“Italiani, vi esorto alle storie!” Noi così bravi a frugare il passato noi, per natura, che siamo portati a maneggiare gli universali: che dalla coda risaliamo all'uomo ¹² ,	25
30	Come l'odio all'oppressor: Viva, viva Garibaldi, Sempre avanti, o cacciator.		

75-76. Per quanto le varianti possano trovare una qualche ragione (l'eliminazione del riferimento al clima, potenzialmente discutibile nel suo vago determinismo; della divisione tra due versi di *fintantoché*, inutilmente artificiosa; e del termine *aborto*, che potè forse apparire inopportuno in tempi successivi alla composizione), esse producono due infrazioni piuttosto onerose alla struttura metrica, rompendo con due quartine la serie altrimenti costante dei quintetti, e con un quinario quella dei versi lunghi che li caratterizzava, sicché è lecito nutrire qualche dubbio sull'origine autoriale delle modifiche.

¹⁰ questione di tempo] *omittit* C; o magari di clima. Fintanto=] *omittit* C; ché l'uomo...] finché l'uomo C.

¹¹ al primo urto si rischia l'aborto] *omittit* C.

¹² risaliamo] saliamo TP.

35	Cavaliere – brigadieri, Marescialli e capitani Son fratelli – tutti quelli Che menar sanno le mani. Son vigliacchi, son spavaldi Quei che cercan lo splendor:	da un po' di ruggine all'età del ferro che da una scheggia d'osso di eremita prendiamo esempio e regola di vita, sapremo mai la lezione a memoria dei centanni che hanno fatto l'Italia?	30
40	Viva, viva Garibaldi, A galoppo, o cacciatore!	Targhe fruste sui busti e ai cantoni – Mazzini Verdi Colletta Amari Cattaneo Manzoni Labriola Ferrari – nomi nel verde dei nostri nonni quando ancora stavamo larghi...	35
45	Quando il bianco, il rosso, il verde A Verona sien sbocciati, Mostrerem come si sperde La semenza dei Croati. Non più rocche, non più spaldi I Tedeschi avranno allor. Viva, viva Garibaldi, A carriera, o cacciatore.	presto saremo più di cinquanta milioni, con l'ignoranza e il capitale che illumina tutto. Ma i bambini che giocano in piazza spaventati da vaghe promesse	40
50	Piomberemo sopra mille Pronti a vincere o a morire. Le lor timide pupille Ci vedranno ingigantire: Della guerra i primi araldi Ne saranno i vincitori!	fuggono il primo ministro che passa. Non c'è amore o, almeno, abbastanza per mutare lo stato presente, noi viviamo una brutta vacanza che degrada la nostra ragione.	45
55	Viva, viva Garibaldi, Al trionfo, o cacciatore!	Ci è toccata la strada più lunga in virtù di un'antica paura e festeggiamo il secolo con razzi e artifici di nuova fattura ¹³ per chiudere in perdita la nostra esistenza.	50
		Con molte trombe con molte iature in un fracasso di cieli neri	55

5. Per quanto di lunghezza simile per numero di versi (56 vs 58) i due testi sono molto lontani sotto innumerevoli aspetti, in particolare per metro, contenuto e registro: quello nieviano è un inno, seppur un po' scanzonato, ai volontari garibaldini, animato da un sentimento di divertito orgoglio per l'appartenenza ad un corpo

¹³ artifici] artifizii TP.

poco equipaggiato ma pieno di entusiasmo per l'imminente partenza (infatti, nonostante la posizione nella silloge, esso è scritto molto probabilmente dopo l'arruolamento ma prima ancora dell'inizio delle attività belliche)¹⁴, e caratterizzato da una cantabilità perfettamente adeguata allo scopo, raggiunta mediante il ritmo parisillabo ('ottave' di ottonari) e lo schema fisso di rime (ababcdcd), in cui le ultime due, *unissonans* in tutte le sette strofe (con *d* tronca), e la ripetizione di un verso (il settimo, «Viva viva Garibaldi») concorrono a produrre un effetto ritornello. Analoghe considerazioni di facilità si possono fare per la sintassi (agile e rispondente al metro) e la retorica (in cui dominano anafore, *geminaciones* e parallelismi), elementi coerenti con l'intenzione giosamente celebrativa della "ciurma", e più in generale con l'idea di poesia popolare da Nievo teorizzata sin dagli *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* del 1854.

6. Con uno sviluppo che illumina retroattivamente anche l'autentico significato da assegnare a un titolo che è solo apparentemente celebrativo, la poesia risiana si struttura invece in un amaro confronto tra i due estremi storici che quello reca: il 1860, l'«allora» risorgimentale ai cui protagonisti va il riconoscimento del sacrificio e dei nobili intenti (quartina iniziale e prima strofa), cui subito seguono però riflessioni problematiche – venate di allusioni novecentesche non sempre perspicue – sui conflitti storici, il ruolo delle religioni e le faticose conquiste di chi si batte per la libertà dei popoli (strofe 2-4); e il 1960, l'«ora» di Risi (e del centenario dell'Unità), in cui, nonostante la tendenza a ricavare dal passato regole universali e a monumentalizzare la storia (5-6), una vera memoria del Risorgimento

¹⁴ La poesia risulta avere infatti il numero romano «I» in una delle fotografie che, pubblicate sull'«Illustrazione italiana» nel 1931, costituiscono l'unica traccia residua del piccolo taccuino autografo che Nievo portò con sé durante la campagna della primavera '59 e che, donato dagli eredi al Museo del Risorgimento di Milano, andò distrutto in un bombardamento alleato del 1943: cfr. E. PACCAGNINI, *Dal taccuino di un volontario al diario di un poeta*, in I. NIEVO, *Gli amori garibaldini*, a cura di E. Paccagnini, De Ferrari, Genova 2008, pp. 5-27 (5-6).

appare lontana (7), in un presente dominato dalla logica capitalistica (8) e privo di slanci ideali e del coraggio dell'azione (9), ridotta a vuote e retoriche celebrazioni (10 e quartina finale). Giusta il tono presto pensoso e amaro in cui si declina la *vis* polemica, tale materia è organizzata in una struttura metrica complessa, cui danno forma circolare due quartine di versi brevi (tre quinari, preceduti da un quaternario nella prima e inframezzati da un senario nell'ultima) tra loro evidentemente rispondentisi, a incorniciare dieci strofe di cinque versi lunghi (solo talora endecasillabi), che alle rime perfette (solo quattro: vv. 31:32, 36:37, 46:48, 51:53) preferiscono le numerose assonanze dentro e fra le strofe, ma senza che se ne possa ricavare alcuno schema.

7. Pur in questo quadro di notevole diversità, alcune tessere lessicali sembrano tuttavia indicare un possibile rapporto di 1860-1960 con il testo nieviano (d'ora in poi, per economia, siglati R e N): a suggerirlo è proprio l'attacco di R, cui è affidato il compito nient'affatto marginale di identificare il referente 'risorgimentale' della poesia e della sua 'celebrazione': in modo inatteso, infatti, essa inizia con la dichiarazione di un'assenza, in cui l'anafora di *senza* ai primi due versi (*Senza trombel e senza tamburi*) richiama quella concentrata nel secondo di N (*senza sacco e senza affanni*), anche perché entrambe, pur nella diversità dei termini 'negati', cooperano all'evocazione della condizione irregolare e liberamente informale dei patrioti del Risorgimento, cui va evidentemente la simpatia degli autori. R estende il concetto ai successivi due versi con un sintagma (*e per bandierel i cieli chiari*) che ha una forte coincidenza strutturale e lessicale col secondo emistichio di N26 (*il ciel per tetto*), ricalcandone in parte anche il senso. La scarsa preparazione tecnica (*Cavalieri improvvisati*) e lo scarso equipaggiamento (*senza sacco*) dei volontari, veicolati dalla prima strofa di N e restati esclusi nella caratterizzazione prevalentemente 'morale' della quartina incipitaria di R, sembrano poi trovare un'eco compensativa nel senso di mancanza dei vv. 5-6 di questa (*A piedi nudi misurando i fiumil mordendo il cuoio dei vecchi fucili*), in cui peraltro la contiguità dell'evocazione

dei fiumi e delle armi potrebbe risentire di quella di N25 (*Imboscati all'acqua al sole*) e 27 (*Per amanti le pistole*), mentre proprio i versi successivi della medesima strofa di N (28-29: *Ma un amor non v'è che scaldi/ come l'odio all'oppressor*) vedono una parziale ripresa letterale, in presenza di uno speculare rovesciamento di senso, in R46 (*Non c'è amore, o, almeno, abbastanza/ per mutare lo stato presente*).

8. Tali coincidenze lessicali e semantiche, in due testi altrimenti molto distanti, e sia pur legati da una generica contiguità tematica, possono apparire troppo esigue per inferirne una qualche influenza del primo sul secondo, per accreditare la quale non può essere sufficiente la sicura conoscenza che Risi aveva dell'inno nieviano come pure è garantito dalla sua citazione nel documentario del '60. La questione assume tuttavia un altro aspetto di fronte alla connessione di due dati che si illuminano vicendevolmente gettando un'altra luce su quelle coincidenze testuali: il primo è che esse, come si sarà notato, riguardano esclusivamente due strofe, la prima e la quarta, del testo nieviano; la seconda è che proprio quelle due strofe sono le uniche citate nel documentario *Vita breve ed eroica di Ippolito Nievo*. Se si confronta allora la poesia risiana non con l'intero inno nieviano, ma soltanto con le due strofe in questione, la densità e significatività delle convergenze lessicali, sintattiche e semantiche si rivelano molto superiori, indicando con chiarezza che siamo in presenza di volute riprese testuali da parte di Risi; e alla luce di questa conclusione persino l'assenza del nome di Nievo dal catalogo dei protagonisti del Risorgimento di R36-37 (ben otto) assume tutta l'aria di un depistaggio che potrebbe essere derivato da una sorta di "angoscia dell'influenza".

9. Sul perché sia il documentario che la poesia *1860-1960* si soffermino proprio e solo su queste due strofe si possono avanzare due ipotesi temo indecidibili: la prima, che possiamo chiamare *soggettiva*, è che Risi, partecipando attivamente, nella sceneggiatura del corto, alla selezione dei materiali anche per la porzione che sarebbe stata recitata dalla voce *over*, abbia letto l'intera poesia di

Nievo e sia restato colpito in particolare dalle due strofe, tanto da sceglierle per il testo del commento e da ricordarsene nella redazione di *1860-1960* (o viceversa, se la poesia è precedente al film); la seconda, che definirei *oggettiva*, presuppone invece che l'operazione di selezione dei materiali per il commento sia stata affidata al solo co-soggettista Morassi, e che dunque Risi sia venuto a conoscenza della poesia di Nievo già e solo nella forma scorciata alle due strofe da quello selezionate per il testo del film. Un minimo e non decisivo indizio a favore di questa seconda ipotesi potrebbe reperirsi nella circostanza che i riferimenti alle *trombe* e ai *tamburi* di R1-2, assenti in N, sono invece presenti nel documentario, nella forma di due successive riprese in dettaglio di cimeli (di Garibaldi), sulle cui immagini la voce narrante, introdotta proprio da una carica di trombe, commenta la partecipazione di Nievo alla guerra nel corpo dei cacciatori a cavallo¹⁵, pochi istanti prima di recitare le due strofe della poesia a quello intitolata. In ogni caso, quale che sia la causa dell'attenzione risiana, la scoperta del rapporto intertestuale, di per sé significativo, consente anche una migliore intelligenza di alcune porzioni del testo e una più compiuta valutazione complessiva di *1860-1960*.

10. Il rapporto con il testo nieviano permette infatti intanto di sciogliere l'allusività risiana assicurando che il referente della quartina iniziale e del primo quintetto di R non siano genericamente i soldati che combatterono per l'Unità d'Italia, ma i volontari garibaldini, esenti dall'apparato 'retorico' e dai vessilli di un regolare corpo militare (*trombe, tamburi, bandiere*), che evidentemente non potevano riscontrare le simpatie di Risi, e caratterizzati invece da uno spontaneismo (*a piedi nudi, vecchi fucili*) generoso («spargendo

¹⁵ «Finalmente! [*musica con trombe di carica*] Dopo dieci anni di resistenze e di angosce si poteva gridare alto il nome d'Italia e rischiare la vita per lei in campo aperto. Il Nievo andò a combattere gli austriaci nemici sul campo coi cacciatori a cavallo di Garibaldi».

sangue per il benessere di domani») e coinvolgente («e con la gioia da contagiare agli altri»)¹⁶.

La più certa definizione del 'polo positivo' della poesia permette quindi di apprezzare meglio il senso del suo rovesciamento nel finale del testo, che a ben vedere non riguarda solo l'ultima quartina, ma anche la strofa precedente, in simmetria speculare con l'*incipit*: infatti a chi, come Risi, è impegnato per raggiungere obiettivi ideali (e politici) paragonabili a quelli dei patrioti risorgimentali, è *toccata la strada più lunga* (v. 50), che sottilmente si contrappone al *passo che misurava i fiumi* che aveva felicemente contraddistinto l'avanzata di quelli (5), così come *un'antica paura* (51), quella che inibisce ora alla lotta, ha sostituito la *gioia* (9) che dava coraggio, e persino i «razzi e artifici di nuova fattura» (53), vani o ostili congegni dal sapore bellico, sembrano aver preso il posto, con progresso tecnico pari al regresso morale, dei *vecchi fucili* (6). Queste nascoste risposdenze immettono poi nelle antitesi quasi perfette del circolare *explicit*, dove una retorica tronfia e minacciosa (*Con molte trombel con molte iatturre*) replica alla semplicità dei volontari (*Senza trombel senza tamburi*) in uno scenario rumoroso e moralmente opposto (*il fracassoldi cieli neri*) a quello limpido dei garibaldini (*e per bandiere/ i cieli chiari*).

Ma se, una volta chiaritone il referente iniziale, esordio e fine di *1860-1960* si illuminano reciprocamente, la constatazione *Non c'è amore* (R46) chiarisce la sua genesi e il suo senso, meno ecumenico di quello apparente, solo quando la si mette in rapporto con il testo nieviano (N29-30), senza il quale infatti aveva già necessitato di immediata e prosaica *correctio* («o, almeno, abbastanza/ per mutare lo stato presente»): il che, portando a estendere il polo positivo di R oltre i suoi confini testuali, fino a includere almeno due delle strofe di N, insinua nella poesia risiana il singolare statuto di glossa, commento

¹⁶ È da notare come proprio la declinazione volontaristica sia la 'mediazione' che consente a Risi di venire a patti con l'idiosincrasia per la guerra, che pure residua nella forzatura del v. 8 («con qualche riguardo per i vicini»), che sembra alludere ad una moderazione nell'uso delle armi (e ci si potrà domandare se il «sangue» sia quello dei volontari o dei nemici).

e, suo malgrado, *controcanto* a un testo presupposto benché assente e (finora) ignoto, e non solo a un ordine di discorsi ormai lontani, come appariva sin da subito in ragione dell'alto tasso di inferenza richiesto. Tale allusività, d'altronde, non è certo risolta dall'identificazione del precedente nieviano, ma, rivolta sia al passato che al presente, ci consegna più di un passaggio resistente ad interpretazioni conclusive: tra queste si noti almeno come il riferimento senofonico di R20 (*Tutte le anabasi finiscono al mare*) potrebbe contenere un'allusione alla spedizione dei Mille¹⁷.

11. Due minime sottolineature conclusive. La prima, *si parva licet* metodologica, è che, se la ricostruzione qui proposta è corretta, il riconoscimento del rapporto tra i due testi poetici di Risi e Nievo è stato possibile grazie al ricorso alla visione del documentario del primo, e, in assenza della sceneggiatura originale sua e di Morassi, a quella da esso desunta: circostanza senz'altro non unica, ma che se non altro ribadisce come l'analisi attenta del *côté* cinematografico, almeno nel caso degli scrittori/registi, possa riservare indicazioni significative per il versante tradizionalmente testuale non solo sul piano dell'interpretazione, ma anche su quello della ricostruzione filologica. La seconda, di ordine storico-letterario seppur modestissima, è che la scoperta di un debito nieviano in un testo di Risi aggiunge un piccolo tassello testuale al legame di continuità (e di filiazione) morale che connette il carattere *engagé* e politico della

¹⁷ Intitolata, secondo l'etimologia, alla *risalita* di Ciro il giovane verso l'interno della Persia, l'*Anabasi di Ciro* di Senofonte (430-354 a.C.) si risolve tuttavia soprattutto nel racconto della *discesa* delle truppe, prive del comandante e condotte dallo stesso autore, verso il mar Nero, alla ricerca di un approdo sicuro. A questo noto paradosso fa riferimento il verso risiano, che potrebbe dunque alludere alla *discesa* per mare, con sbarco a Marsala, della spedizione dei Mille, cui pure si deve la *risalita* (morale) verso l'Unità. Anche l'*Anabasi di Alessandro* dello storico greco Arriano (95ca.-180ca.) racconta la famosa spedizione del condottiero che, ben al di là dei propositi iniziali, si spinse fino al mare (l'Oceano Indiano, alle foci dell'Indo), prima del ritorno a Babilonia.

produzione sua, e della cosiddetta «linea lombarda»¹⁸, alla grande tradizione della letteratura civile sette-ottocentesca (Parini, Foscolo, Manzoni) cui Nievo, e con lui tanto Risorgimento, si rifacevano.

¹⁸ Cfr. *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952 (gli altri cinque sono Vittorio Sereni, Roberto Rebola, Giorgio Orelli, Renzo Modesti e Luciano Erba).

Annalucia Cudazzo

UN «VERSO CHE GIOCA CON LA MORTE».

LETTURA DI *MORTE PER MISTERO* DI VITTORIO PAGANO*

In una lettera del maggio del 1963 indirizzata a Vittorio Pagano (Lecce, 1919 - ivi, 1979), il critico Oreste Macrì accenna a una «crisi personale»¹ dell'amico, il quale, nella risposta di un mese più tardi, sostiene che questa «inerzia [...], fiacchezza e sfibramento, allo stato patologico»² che egli sta vivendo lo ha portato a una vera e propria «rivalsa interiore»³, ossia alla decisione di dedicarsi per la prima volta alla composizione di un poema, cui, in realtà, pensava già da molto

* Si pubblica, in questa sede, la prima parte di un più ampio saggio su *Morte per mistero*, finalizzato all'allestimento di un'edizione commentata dell'intero poema.

¹ O. MACRÌ, *Lettera 130*, in O. MACRÌ - V. PAGANO, *Lettere 1943-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di D. Collini, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 160.

² V. PAGANO, *Lettera 131*, in ivi, p. 161.

³ *Ibidem*.

tempo. La sua stesura avviene, però, di fatto in tempi abbastanza brevi, in quanto, in base alle parole dello stesso scrittore, pare che l'opera «crescesse a vista d'occhio»⁴: si tratta di *Morte per mistero*, la cui pubblicazione avverrà proprio in quello stesso anno per le edizioni del «Critone» e che uscirà in trecentocinquanta esemplari numerati, con copertina e disegni all'interno del volume realizzati dall'artista Tonino Caputo.

Pagano, nel giro di meno di un decennio, pubblica tutte le sue opere, ad esclusione della plaquette *Zoogrammi* del 1964, per le edizioni del «Critone», una rivista giuridica nata nel 1956 a Lecce come organo della Sezione distrettuale dell'Association internationale de droit pénal, del cui inserto letterario egli era responsabile e per la quale inaugurerò la collana «Quaderni del Critone». Questi, d'altronde, sono anni di particolare fermento culturale per il Salento che, come ha scritto Antonio Lucio Giannone, vive una vera e propria «stagione d'oro»⁵, animata da numerosi intellettuali e da riviste di livello nazionale, come «L'Albero», fondata da Girolamo Comi, e «L'esperienza poetica», diretta da Vittorio Bodini. Tra i collaboratori del «Critone» figurano autori di rilievo nel panorama letterario italiano come: Mario Luzi, Alfonso Gatto, Giorgio Caproni, Carlo Betocchi, Libero De Libero, Rina Durante, Alessandro Parronchi, Leonardo Sinisgalli e molti altri; grazie, dunque, alla presenza di numerosi esponenti dell'ambiente culturale fiorentino, Pagano riuscì a intensificare i rapporti tra Lecce e il capoluogo toscano e diede così al supplemento della rivista un indirizzo prevalentemente post-stermetico.

Sebbene la stagione ermetica sia già tramontata negli anni in cui Pagano compone le sue opere, la sua poesia rimane a lungo legata ai caratteri più propri di tale stile, come il ricorso al sostantivo assoluto, l'inedito uso delle preposizioni, il preziosismo lessicale che spesso si

⁴ *Ibidem*.

⁵ A. L. GIANNONE, *Gli anni Cinquanta-Sessanta: la "stagione d'oro" della cultura leccese*, in ID., *Scritture meridiane. Letteratura in Puglia nel Novecento e oltre*, Edizioni Grifo, Lecce 2020, p. 43.

accompagna all'impiego di parole dalla patina arcaica, la sostituzione del singolare con il plurale e la presenza di numerosi verbi al modo infinito al fine di rendere maggiormente indeterminati i concetti, gli insoliti accostamenti di termini, l'analogia, il frequente utilizzo dell'anastrofe, dell'iperbato e dell'*enjambement*⁶; inoltre, nei suoi versi, si può facilmente notare la ricercata attenzione accordata alla dimensione del significante e all'aspetto fonico, spesso a scapito del rispetto della struttura sintattica. Tali elementi riescono a universalizzare ogni concretezza storica, dalla quale il poeta sembra costantemente voler rifuggire e, come scrisse Donato Valli, «esaltano le capacità astrattive della fantasia e quelle introspettive del sentimento ribaltando in una interiorità dilacerata e disperata ogni occasione di pietà e di socialità»⁷. Per tutti questi motivi, Pagano ha dimostrato di essere, come giustamente lo ha definito Simone Giorgino, «l'ultimo custode di una *koiné* [...] ermetica»⁸, cui rimase sempre fedele; tuttavia, si ritiene opportuno segnalare che, come si avrà modo di evidenziare nel corso dell'analisi dell'opera, proprio in *Morte per mistero*, per la prima volta, sono presenti delle minime, ma comunque importanti, aperture verso la realtà contemporanea.

Morte per mistero, all'interno della produzione di Pagano, segna, infatti, un'evidente svolta, principalmente legata alla struttura poetica, in quanto vengono lasciate da parte «le forme liriche chiuse»⁹, che erano state adoperate fino a quel momento nelle raccolte *Calligrafia astronautica* del 1958 e *I privilegi del povero*, in quattro libri (*Mitologia del Sud*, *In un astro crudele*, *Trobar concluso* e *Residui di un album di guerra*), editi nel 1960, «per cimentarsi in un'opera di più

⁶ Per approfondimenti sui caratteri della poesia ermetica, si rimanda a P. V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 131-157.

⁷ D. VALLI, *Dieci anni di letteratura attraverso «Il Critone»*, in ID., *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Milella, Lecce 1985, p. 211.

⁸ S. GIORGINO, «*La parola modulata*». *Introduzione alla poesia di Vittorio Pagano*, in V. PAGANO, *Poesie. Calligrafia astronautica. I privilegi del povero. Morte per mistero. Zoogrammi*, a cura di S. Giorgino, Musicaos, Neviano 2019, p. XIII.

⁹ Ivi, p. XLII.

vasta estensione»¹⁰. Nella tradizione letteraria italiana, fu Giovanni Pascoli, tra fine Ottocento e inizio Novecento, ad adottare la forma poematica, con la pubblicazione dei suoi *Primi poemetti* (1897) e i *Nuovi Poemetti* (1909), caratterizzati da un andamento narrativo e didascalico; tuttavia, furono soprattutto Thomas Stearns Eliot, con la sua *Terra desolata*, ed Ezra Pound, con i suoi *Cantos*, all'inizio del secolo, a influire notevolmente sullo sviluppo del genere, che assunse così un profilo prevalentemente speculativo e filosofico. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, gli stessi in cui Pagano pubblicò i suoi volumi, il poemetto vide una notevole fioritura anche in Italia, grazie alla stesura di opere molto diverse fra loro ma accomunate proprio dal genere, quali *Le ceneri di Gramsci* del 1957 di Pier Paolo Pasolini, *La libellula*, scritta da Amelia Rosselli nel 1958, *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, pubblicata in volume nel 1962, e ancora *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni, inserita negli *Strumenti umani* del 1965.

Morte per mistero, dedicato alla moglie Marcella Romano e al figlio Stefano, è articolato in tre sezioni, intitolate rispettivamente *Espediente di pace*, *Dramatis personae* e *Espediente d'esequie*, e si compone di 1688 versi, in prevalenza endecasillabi e settenari, alcuni dei quali hanno una particolare impostazione grafica, in quanto si incontrano versi in maiuscolo, altri in corsivo, altri ancora con un carattere più piccolo e addirittura versi composti solo dai puntini di sospensione; le strofe hanno un'estensione molto variabile, che va da un minimo di un singolo verso a un massimo di cinquantacinque versi. Il poema si presenta, sin da subito, come un'opera enigmatica, affascinante e non facile da penetrare, non solo per lo stile che, come si è anticipato, risente notevolmente dell'influsso ermetico, ma anche per i numerosi riferimenti ad altre opere e a vicende realmente accadute, raramente esplicitati, disseminati nel testo, il quale si presta spesso a una molteplicità di interpretazioni e che, in certi passi, sembra ingannare volutamente il lettore. Lo stesso titolo – in

¹⁰ *Ibidem*.

cui si può notare l'incisiva presenza dell'allitterazione della "R" e il legame fonico che unisce i due poli attorno cui ruota tutto il poema, ossia la «morte» e il «mistero» – obbliga ad alcune riflessioni. La parola «mistero», che deriva dal termine greco «μυστήριον» (dal verbo «μύω» cioè «essere chiuso, chiudersi») che indica la celebrazione dei riti di iniziazione in alcuni culti segreti, fa riferimento alle verità soprannaturali, incluse dunque quelle religiose, che non possono essere razionalmente intese dall'uomo, il quale, tuttavia, sa della loro esistenza mediante la rivelazione divina. La morte, che si presenta immediatamente come il filo rosso dell'opera, è, come sostenne anche la mistica Adrienne Von Speyer nella sua opera *Il mistero della morte*¹¹, il perno su cui si è costruito nel corso dei secoli il rapporto fra la divinità e l'umanità ed è una verità incontrovertibile che si manifesta attraverso modi e per motivi che trascendono le capacità intellettive dell'uomo, in quanto, nonostante rappresenti l'unica certezza dell'esistenza, la sua natura costituisce ancora un discusso oggetto di indagine.

Bisogna specificare, però, che il termine «mistero» si riferisce anche al francese «mystère», ossia il genere drammatico, nato nel Medioevo, incentrato su una rappresentazione sacra e su vicende bibliche che sono centrali anche in *Morte per mistero*; non è un caso, infatti, che le tre sezioni abbiano in esergo delle citazioni tratte, in ordine, dal primo dramma liturgico in volgare tramandatoci dalla tradizione manoscritta, *Le Jeu d'Adam* del XII secolo, dalla sceneggiatura *Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc* del 1910 scritto da Charles Peguy e da *Le mystère de la passion* del drammaturgo Arnoul Greban, vissuto nel Quattrocento. Questo significato permette al lettore di comprendere meglio l'impostazione di *Morte per mistero*, che, in alcuni passaggi, si presenta quasi come un'opera teatrale a più voci, dove coesistono forme narrative e forme dialogiche, ricca di diverse scene che si susseguono e che appartengono a tempi e luoghi

¹¹ Cfr. A. VON SPEYER, *Il mistero della morte*, trad. di G. Coccolini, Centro Ambrosiano, Milano 2011.

distanti fra loro, come in un «montaggio frenetico»¹², che simula la rapidità dell'accumularsi dei pensieri dell'autore e in cui ogni immagine evocata viene dilatata ben oltre le sue coordinate spaziali e cronologiche, assolutizzandosi rispetto al suo valore originale. L'autore spesso sottolinea anche questi cambi di "scena" mediante la collocazione del verso a destra, che preannuncia la migrazione del nucleo tematico verso un'altra vicenda che prende il sopravvento nella sua mente e fra i suoi ricordi.

Si nota, dunque, la notevole influenza esercitata dalla letteratura francese su Pagano, che, in vita, dovette la sua fama proprio alle traduzioni di scrittori che lesse e apprezzò moltissimo, come Mallarmé, Nerval, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Rollinat che pubblicò, nel 1957, per le Edizioni dell'Albero, nell'*Antologia di poeti maledetti*¹³; d'altronde, la Francia rappresentò la sua patria d'elezione, come scrisse sul settimanale leccese «Libera Voce»:

Questa Italia, questo meridione italiano così inquietamente romantico è il rosso del mio sangue, la luce dei miei occhi, la forza e il senso della mia carne e se no vorrei essere di Francia. L'Italia è la patria in cui consisto, la Francia è ragione del mio sentirmi europeo, vertice del mio amore pel mondo¹⁴.

Espediente di pace, il cui titolo rivela una simmetria fra prima e ultima sezione e che probabilmente fa riferimento alla morte come strumento per raggiungere la pace eterna, si apre con alcuni versi in francese di *Le Jeu d'Adam* (vv. 899-902, 908, 912, 917 e 918), non riportati integralmente e che estrapolati dal loro contesto possono assumere un valore differente rispetto all'originario; essi hanno la

¹² S. GIORGINO, cit. p. XLII.

¹³ *Antologia dei poeti maledetti. Versioni metriche di Vittorio Pagano*, Edizioni dell'Albero, Lucugnano 1957 (ristampate da BesaMuci, Nardò 2020, in un'edizione a cura di S. Giorgino e con una prefazione di A. Prete).

¹⁴ V. PAGANO, *Testimonianza alla Francia*, in «Libera Voce», a. II, n. 31, 29 agosto 1944.

funzione di introdurre il tema del peccato e, attraverso alcune parole del profeta Isaia che preannuncia la venuta di Cristo, preparano il lettore al tono oracolare e al clima visionario, quasi onirico, del poema:

GIUDEO: Allora leggimi in questa mia mano
se sono malato o sano.

ISAIA: Tu sei malato di fellonia,
dalla quale non guarirai mai in tutta la tua vita...

GIUDEO: Ora ripetici la tua visione...

ISAIA: Adesso ascoltate che gran cosa meravigliosa...
Il tempo è prossimo, non è lontano,
non tarderà, è già vicino...¹⁵

Già dall'incipit della prima sezione è possibile prendere confidenza con le caratteristiche più evidenti dello stile di Pagano, precedentemente evidenziate; in modo particolare, il lettore non potrà fare a meno di notare l'inedita collocazione degli elementi logici, l'uso frequente dell'*enjambement* e l'ansia barocca che contraddistingue l'andamento di *Morte per mistero*:

Troppo fra rocce le radici salde,
al peso l'albero non cede il ramo
non si spezza commosso appena a un arco,
turbarono il boato il nembo a lungo
i cieli e in sé la croce
s'isolò di stupore esterrefatto
(*Seppellite il mio corpo distaccatelo
dal nodo che lo celebra, finché
penso a quel fico nella mia putredine
godo d'essere sempre
Giuda*)... Stabile marchio
e limpido ch'esige

¹⁵ *Adamo ed Eva. Le Jeu d'Adam: alle origini del teatro sacro*, a cura di S. M. Barillari, Carocci, Roma 2010, pp. 252-255.

il suo scatto mortale senza tregua
il Cristo si rinnova alle pareti
quando la voce strangolata sbava

agli usci ai tetti in fondo
alle prigioni nelle nostre stanze
e ci coinvolge: siamo pronti al bacio
delatore, beccheggia
alle finestre l'orto degli ulivi

sulla città che sorda ed impartecipe
stagna nel flusso e gètito
d'omertà con il sangue
sudato ci respinge
alle campane, prorogata fede

di catacombe (*Padre che mai più
si distolga il tuo sguardo
da me se t'ho capito infine e tu
sai come prego e ardo*)... alle campane
nella pausa fulmine tra i rintocchi

come l'attimo in cui s'arresta il cuore
nella paura a smascherarci (*Averti
in carità in amore è dono a patto
di saperne morire e nell'intatto
calice t'abbandono a riti esperti*)...

alle campane dove il mondo è suono
rischio di movimenti che nel suono
si bea pericolandovi figura
sola ed incontestata come l'angelo
vacillante fra i baratri che ognuno

porta con sé, tremenda

forza dei tradimenti necessari¹⁶.

(vv. 1-42)

Morte per mistero si apre con l'immagine del robusto albero dove, in base a quanto narrato nel Vangelo di *Matteo* 27:5, Giuda, dopo aver tradito Gesù, s'impiccò; la prima scena dell'opera, dunque, rappresenta la rievocazione di un suicidio, cui segue, subito dopo, la rappresentazione della morte di Cristo, con chiaro riferimento, nei vv. 4-5, a *Matteo* 27:45-56 e *Luca* 23:36-49, in cui si legge che, nel momento della crocifissione, da mezzogiorno fino alle tre del pomeriggio, calarono le tenebre su tutta la terra. Conferma queste suggestioni, la presenza al v. 6 dell'emblema per eccellenza delle tribolazioni di Cristo, cioè la croce. Al v. 8, riportato in corsivo, Giuda prende la parola e invoca aiuto al fine di ricevere degna sepoltura: solo se il suo cadavere sarà slegato dall'albero (identificato da Pagano in un fico, probabilmente sulla base del fatto che fosse stato maledetto da Gesù, come riportato in *Matteo* 21:18-19 e *Marco* 11:12-14), la sua anima potrà lasciarsi alle spalle il peccato commesso, relegandolo alla dimensione terrena. Successivamente l'attenzione viene focalizzata sul valore universale della morte di Cristo, destinata a essere ricordata in eterno, divenendo, nel crocifisso, simbolo concreto da affiggere alle pareti come monito per gli uomini; tuttavia anche il peccato assume sin da subito i caratteri dell'universalità, poiché il poeta evidenzia l'estrema facilità di cadere in tentazione e di essere attratti dal tradimento di cui è emblema «il bacio / delatore» di Giuda (si noti come il sostantivo «delatore» venga utilizzato in funzione di aggettivo): ciò che è accaduto nell'«orto degli ulivi» riguarda tutti e non appartiene solo a un passato lontano. Questo concetto sarà ripreso verso la fine della prima strofe in cui si afferma che l'uomo, per sua natura, è guidato da una «tremenda / forza dei tradimenti necessari» (è evidente il suono duro e graffiante del

¹⁶ Per il testo di *Morte per mistero* si farà riferimento a V. PAGANO, *Poesie...*, cit., pp. 327- 390.

gruppo consonantico “TR”), che spesso gli impedisce di compiere il bene. Ognuno vive così nel timore che i propri errori vengano rivelati, un timore che paralizza, che sospende le pulsazioni cardiache, paragonate ai rintocchi delle campane che suonano a morto, ma da cui non si può sfuggire, in quanto si è costantemente condizionati da «un angelo / vacillante fra i baratri», espressione che potrebbe indicare un insicuro angelo custode o espressamente una forza demoniaca che alberga nel profondo dell’animo.

Al v. 26 prende parola una nuova voce: una prima lettura suggerirebbe che sia lo stesso Giuda che cerca di attirare la benevolenza di Dio, tuttavia il vocativo «Padre» lascia pensare che si tratti di Gesù, anche lui in preda al pentimento, a causa dei dubbi che lo avevano assalito in punto di morte («Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?» si legge in *Matteo* 27:46 e *Marco* 15:34). Egli ha bisogno che lo sguardo del Signore sia rivolto verso di lui, proprio come il Salmista che in 27:8-9 scrive: «Il tuo volto, Signore, io cerco. / Non nascondermi il tuo volto», passo che sarà ripreso nel *Diario* di Søren Kierkegaard, filosofo cui Pagano si rifà esplicitamente nel corso del poema, in cui si legge: «Padre celeste! Non allontanare più a lungo da me il tuo volto»¹⁷. Spinge verso questa lettura anche il corsivo successivo, in quanto è proprio Gesù che con la sua morte rappresenta l’importante insegnamento che viene enunciato: morire è il prezzo da pagare per ottenere il vero e puro amore di Dio; inoltre, solo Gesù potrebbe pronunciare quanto scritto ai vv. 34-35, che preannunciano che la sua vicenda sarebbe stata affidata alla memoria attraverso la celebrazione eucaristica e il mistero della transustanziazione. A questi versi è strettamente collegato il passo, sempre in corsivo, che si incontrerà otto strofi dopo, in cui Pagano elenca una serie di elementi architettonici delle chiese e di riferimenti ai riti ecclesiastici, per poi alludere alla dissoluzione dell’istituzione religiosa, che sarà evocata anche nella seconda sezione dell’opera:

¹⁷ S. KIERKEGAARD, *Diario*, a cura di C. Fabro, Bur, Milano 2000, p. 39.

Un lago un cupo requiem
 sul sagrato e le porte
 dei templi si disserrano:
aboliti gl'incensi

*le processioni i cantici
 le messe ed il rimorso,
 abolito l'ostiaro
 abolito il mea culpa
 prorompono all'esterno*

*gli altari le colonne
 le navate e in raggere
 pregnanti d'ombra in grandini
 e piogge si dissolvono.*

(vv. 132-144)

Due versi (43-44), immediatamente successivi alla prima strofe, vengono segnalati dall'autore in un carattere maggiore, evidenziando la loro impostazione solenne, quasi aforistica: «UN SEGNO NON RESISTE DELL'ASTRATTA / FUGA NEL NULLA CHE CI FA CONCRETI». Dopo il trapasso, indicato con la perifrasi «astratta / fuga nel nulla», non c'è niente, nessun'altra dimensione, e prima o poi cessa anche ogni ricordo di ciò che si è stati. Se il «che» si riferisce a questa «fuga», alla morte, vuol dire che essa è ciò che rende concreto l'uomo che, per dirla con Heidegger, è un «essere per la morte», in quanto essa è l'unica sicurezza che si ha sin dalla nascita ed è la «possibilità dell'Esserci più propria». Il concetto del "Sein zum Tode" si rivela, infatti, la forza trainante di tutto il poema di Pagano, mosso dal desiderio di rivelare la morte per poterla poi accettare nella sua ineluttabilità. Tuttavia, il «che» potrebbe anche riferirsi al «nulla»: in questo caso, il poeta vorrebbe alludere non la morte bensì alla creazione dell'umanità, che avvenne, secondo l'interpretazione cattolica della *Genesis, ex nihilo*, da quel nulla che dà vita alla concretezza. Non resta

dunque nessun ricordo, nessun «segno» di ciò che era prima della nascita di un individuo, pertanto rimane un mistero tutto quello che è al di fuori dell'arco cronologico dell'esistenza. Il «nulla che ci fa concreti» potrebbe inoltre simboleggiare il vuoto esistenziale che ci rende umani, riconducibile, come ha notato anche Nicola Carducci¹⁸, a quell'*horror vacui* che Vittorio Bodini considerava come condizione dell'anima e che lo stile barocco cerca di colmare.

La strofe successiva inizia con un «ma» avversativo che crea un contrasto fra l'assenza dei ricordi precedentemente enunciata e ciò che la memoria è invece capace di evocare: sono immagini funeste, labili, deteriorate, che si sovrappongono incessantemente fra loro dando l'impressione che Pagano voglia imitare proprio la velocità del pensiero, riuscendo a creare inediti collegamenti fra le cose. In un tempo non ben definito, forse quello dell'infanzia, Pagano ha assistito alla morte di un passero (immagine frequente anche nei *Privilegi del povero*), descritta in modo vivido e doloroso; numerosi frammenti di memoria cadono nei versi e ogni parola sembra rimandare al suo significato simbolico che la ragione non riesce a cogliere e che impedisce pertanto ogni intesa con il mondo circostante:

Ma non innalza logori scenari

sopra le nostre fronti la memoria?
Entravano per bere i passeri, uno
nella brocca col becco disperato
precipitò, sbatteva. Fra gli amici
si perse la pietà, parole simboli

da renderci l'un l'altro incomprensibili

(vv. 45-51)

¹⁸ N. CARDUCCI, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta (con quattro poemetti inediti)*, Pensa MultiMedia, Lecce 2004, p. 119.

Scaturiscono così diverse riflessioni che scandiscono il tempo umano, lento e monotono, paragonabile a una tortura. Alla morte del passero si lega il ricordo della perdita di una persona cara e un atroce senso di colpa, legato al rimpianto, al rimorso oppure semplicemente al fatto di essere sopravvissuti. Probabilmente, il poeta sta facendo riferimento alla morte di Orio Pino Casarano, cui sono dedicati i testi di *Epilogo a Orio*¹⁹ del secondo libro dei *Privilegi del povero*; infatti, in *Lamentazione del 15 Ottobre* il poeta, attraverso una domanda ripetuta tre volte, dà sfogo al dolore di essere ancora vivo a dispetto dell'amico: «Orio, perché si rimane?»²⁰. La scena successiva rimanda a un corteo funebre che assume le sembianze di una processione per le strade del paese a festa, durante la quale la statua di un santo viene sorretta dai devoti («per espiare», v. 59), ma allo stesso tempo essa richiama alla salma dell'amico che il poeta porta in spalla, come aveva scritto in *Foglietto a Ilva* («ho portato il suo peso sulle spalle») ²¹. In chiusura della strofe, Pagano sviene («ed io le palpebre / chiusi scalto sipario», vv. 69-70), sopraffatto dalle troppe emozioni, espediente che egli utilizza anche per cambiare scena: ora la sua mente è pronta a proiettarsi su nuovi ricordi, precisamente quelli legati al secondo conflitto mondiale.

La nuova strofe, il cui primo verso è spostato sulla destra, infatti, comincia con la figura della protagonista della canzone tedesca *Lili Marleen*, che si presenta come la personificazione della guerra («Lili Marlene mi palpò nel vicolo», v. 72). Cercando in tutti i modi di reagire al tumulto dei ricordi, che si susseguono nella mente dell'autore e che graficamente vengono rappresentati da due versi composti solo da puntini di sospensione, Pagano prova a riappropriarsi del presente, a votarsi al *carpe diem*, ed esorta sé stesso – ma anche il lettore – a non perdere le opportunità che gli si presentano innanzi e a pensare al futuro:

¹⁹ V. PAGANO, *Poesie...*, cit., pp. 169-183.

²⁰ Ivi, pp. 171-172.

²¹ Ivi, p. 174.

[...] e il tuo momento,
se non è questo e non l'afferri, certo
non verrà più.

(vv. 96-98)

Questo apparente ottimismo, però, è velato dalla sensazione di essere sempre fuori luogo, rappresentata dalla metafora del pesce catturato nella rete: per questo motivo, l'autore spesso preferisce chiudersi nel silenzio, nel vano tentativo di comprendere gli altri, proprio come il povero animale, il «pesce avulso, muto / per bisogno d'intendere» (vv. 111-112). Emerge così il tema dell'incomunicabilità e dell'estraneità rispetto al mondo e ai propri simili – su cui Pagano ritornerà in diversi passi, anche attraverso le parole di Kierkegaard – che solo l'amore può mitigare, dando un senso a tutto, salvando dalla solitudine, e rappresentando un porto sicuro, come avviene per lo stesso poeta che si sente protetto dalla presenza della donna amata:

M'offrì il luttuoso Sören un'epigrafe

e avevo allora la mia donna a fianco
come uno scudo: *«L'uomo dall'affanno
del nostro tempo è spinto all'inquietudine
meschina dei confronti».*

(vv. 200-204)

Sempre alla ricerca della propria voce e della propria identità di poeta, Pagano immagina di essere toccato da «un doktor Faust» e di subirne tutto il suo fascino:

Un lombrico scoprivo
appena sotto il sasso

che ammiccando la spalla un doktor Faust

mi toccava e il suo volto
era l'unico fiore (antico) l'unico
fiore. Come s'insinua
questa vita nell'attimo fuggente

cedendo a un ghirigori
di schiuma il suo perimetro! Che patto
stringerò col demonio
perché ce la consumi tristemente
santa qual è d'arcani sprazzi d'ali

malinconicamente inverminita?
E sono cataclismi della polvere
e frangiature di sterminio le ali
rigurgiti che placa sui tamburi
del cielo un inno irripersso quando

pendiamo a ragnateli di salvezza
ed anche l'ala nostra
anche l'ala dei morti
si spezza nell'allegro
massacro di paesi – ed ha il lombrico

ali di vischio esilarate in ali
d'Icaro in un intrico
d'ali che c'impediscono l'ascesa
alle notti del Sabba.

(vv. 154-179)

Il riferimento è al celebre personaggio tedesco, protagonista della *Tragica storia del Dottor Faust*, opera teatrale di Christopher Marlowe, e del *Faust*, dramma in versi di Johann Wolfgang von Goethe. La storia è ben nota: lo studioso Faust desidera aumentare la sua sapienza e trascendere i limiti umani e decide di stipulare un accordo con Luci-

fero, condannandosi così a un eterno castigo. Faust si trova al centro di una lotta fra bene e male, fra redenzione e peccato, il cui confine è sempre molto labile (nella seconda sezione di *Morte per mistero* si legge la retorica domanda: «non si confonde col demonio l'angelo [...]?»)²²; la sua colpa principale, come sottolinea Marlowe paragonandolo a Icaro, è la tracotanza, la *ὑβρις*, mortale virtù che porta l'uomo a sfidare la sua finitudine. D'altronde lo stesso Pagano in *Morte per mistero* non fa altro che mettere in atto una sorta di ribellione contro l'ordine preconstituito, contro i limiti imposti all'uomo, cercando di indagare le questioni più oscure che esistono, dimostrando quella che, in *Dramatis personae*, sarà definita una «superbia» che condurrà inevitabilmente «al vuoto»²³. Scatta un'identificazione fra Pagano, Faust e Icaro che appare così immediata al punto che il poeta invoca un patto col demonio proponendo la sua stessa vita già logora e appesantita (si noti l'uso dell'immagine del lombrico, ricorrente nei *Fiori del male* di Baudelaire, per rappresentare la morte). L'attrazione verso questi personaggi che si lasciano affabulare dal male si era manifestata anche nei *Privilegi del povero*, nel componimento *Fresco eremita*²⁴, dedicato all'amico Bodini, in cui Pagano rievoca la vicenda di un altro uomo, narrata nel romanzo *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* di Adelbert von Chamisso, che vende la sua ombra al demonio, barattando inevitabilmente anche la sua felicità solo per ottenere del denaro, in maniera non molto diversa, in fondo, allo stesso Giuda Iscariota.

Tornando al poema, le ali, elemento ripetuto per ben sette volte nella strofe, sono il simbolo della sfida all'ordine divino e dell'ascesa intellettuale alla conoscenza che, però, falliscono miseramente, impedendo all'uomo di entrare in contatto con le realtà soprannaturali, al contrario di quanto avveniva nelle «notti del Sabba», i riti orgiastici fra streghe e stregoni che chiedevano al diavolo di poter ricevere favori e poteri. Quest'immagine si collega anche all'unione carnale tra Faust ed Elena di Troia, simbolo della Sapienza, descritta da Marlowe.

²² Ivi, p. 354.

²³ Ivi, p. 367.

²⁴ Ivi, p. 78.

Terminato il «dramma» (v. 180), chiaro riferimento alla *Tragica storia del Dottor Faust*, il poeta torna alla realtà, come se tutto ciò che aveva osservato fosse stato un «incubo» (v. 182) che lo aveva intrappolato con il suo potere allucinante. Ancora «vivo» (v. 182), nonostante il desiderato patto col demonio, Pagano esprime il suo dolore, riprendendo l'immagine cristologica presente all'inizio del poema: si sente trafitto da «chiodi» (v. 182) e «spine» (v. 183), *arma Christi* utilizzati anche nelle rappresentazioni sacre. Subito dopo, egli dichiara l'inutilità e la debolezza del genere umano, in quanto nessuno è indispensabile per il mondo e anche questo è estremamente piccolo se paragonato al resto dell'architettura universale:

Ho gli occhi meno necessari
del mondo e il mondo meno necessario
dell'universo

(vv. 184-186)

Consapevole di questa amara verità, il poeta incassa strenuamente i duri colpi dell'esistenza, causati da un male ancestrale che stravolge gli uomini che alternano il loro ruolo di vittime e di carnefici. Non è un caso che, più avanti, il poeta scriverà che fu proprio lo stesso Dio a creare «l'assassinio» (v. 241), con probabile riferimento al primo omicidio della *Genesi*, quello di Abele per mano di Caino; se così fosse, vorrebbe dire che Pagano dà un'interpretazione molto particolare alla vicenda: il colpevole della morte di Abele è Dio in realtà, in quanto Caino agisce in tal modo perché spinto dall'atteggiamento ingiusto che il Signore ha dimostrato nei suoi confronti, a vantaggio invece del fratello.

Successivamente, al v. 269, appare di nuovo il tema della guerra, che conduce il lettore all'apice della drammaticità; una voce dalla dolcezza puerile invoca la propria madre:

Mamma mamma mi sanguina,
avevo rovesciate

le palpebre e non ero
 un pesce divertito dai marosi
 non un osso gettato ai cani, ancora
 ero tuo figlio ancora quella sera
 e seguivo con gemiti superflui

un manichino nero che vagava

con la chitarra sotto il braccio, naso
 in su fronte leggera,
 finché scoppiò la bomba
 cometa ballerina

cometa della sera.

(vv. 269-281)

Si tratta di un figlio in punto di morte che descrive il suo straziante trapasso a causa dell'esplosione di una bomba, mitigato dalla rievocazione, ai vv. 280-281, di «un ritornello popolare»²⁵ (già precedentemente inserito ai vv. 267-269). La disperazione delle madri per la morte dei figli, che rievoca il «pianto / delle mamme annerite sulla neve / accanto ai figli uccisi» del componimento *25 Aprile* di Alfonso Gatto, diviene un tema centrale in *Morte per mistero*, che si ritroverà anche nelle sezioni successive: dopo una tale perdita, esse sono condannate a una vita che non è più degna di essere chiamata tale e divengono ceneri di sé stesse, incapaci di trovare una spiegazione razionale alla tragedia. Niente può cambiare questo destino funesto e alle madri non toccherà la serena rassegnazione di Maria di fronte alla tomba vuota di Cristo; siamo di fronte allo scacco della ragione che era già emerso con amara ironia («la ragione è ridicola homo sapiens» scrive Pagano per ben due volte ai vv. 216

²⁵ N. CARDUCCI, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta (con quattro poemetti inediti)*, cit., p. 117.

e 247) e l'uomo deve rassegnarsi alla sua nullità e a essere succube impotente dell'immutabile:

Alla morte dei figli sopravvive

questa cenere nostra che li elude,
 si levigano i greti del ritorno
 e il richiamo ci stritola le braccia:
 cancellata la frode degl'incanti
 il sepolcro non dà col suo spavento

un senso alla tragedia,
 fu inutile invocare sortilegi.

(vv. 345-351)

Confermano questo triste sentimento le voci degli operai che rivendicano, attraverso un lessico che richiama la passione di Cristo, i loro diritti, ma che si sentono perseguitati, privi della possibilità di migliorare le loro condizioni, minacciati anche dalle macchine che sottraggono loro il lavoro:

*E fummo gli operai
 d'un assillo diverso:
 la mensa apparecchiata l'abbondanza
 rognosa e bestemmiata,*

*piacemmo alla sbirraglia come Giuda
 [...]
 È tempo è tempo è tempo di vangeli
 il Verbo s'è riscritto
 sulle tute imbrattate di fatica*

(vv. 317-325)

La ventitreesima strofe è costituita da cinque versi in maiuscolo che racchiudono perfettamente il senso di tutto ciò che Pagano ha finora affermato e che notevoli affinità hanno con gli ultimi versi di *Merigiare pallido e assorto* di Montale:

IL MONDO È CHIUSO DA OGNI PARTE: SIAMO
 SASSI CHE ALLE MURAGLIE
 ALTISSIME RIMBALZANO
 E INDIETRO TONFANO. ANCHE
 IL BOIA HA MANI BIANCHE.

(vv. 357-361)

L'uomo è, dunque, in trappola in un labirinto di segni che non può comprendere, in cui si è tutti ugualmente vittime di un sistema ingiusto, dove si è soltanto sassi che cercano invano di superare quei limiti, ma che, dopo essersi scontrati con essi, miseramente precipitano in basso, non poi così diversamente da Icaro. Non c'è scampo a ciò: non si può, infatti, in nessun modo riconoscere chi commetterà il male, in quanto ogni essere umano è un amalgama di forze positive e negative; pertanto non resta che rimanere sempre in agguato, con la consapevolezza, tuttavia, che, quando il male colpirà, non lo si potrà evitare.

Nella terzultima strofe della prima sezione, il poeta si rivolge a un "tu", non ben identificato, ma che appare come una dolce figura amata nel proprio passato, oramai evanescente e incorporea, la cui eterea immagine viene a galla dall'inconscio dell'autore, in preda a un delirio che altera la sua percezione della realtà; nonostante questo stato confusionario, egli è ben consapevole che sarà difficile ricongiungersi con chi è perduto per sempre e con chi non appartiene più a questo mondo e, perciò, potrà solo attendere, nella speranza di un suo ritorno:

ed i frammenti della tua dolcezza
 cadono nella fiaba

che attende il tuo risorgere.
Ti troverò in un volo?

(vv. 412-415)

Ogni ricerca del poeta appare così impossibile, come tale è anche la risoluzione del «dilemma» (v. 432) di Amleto, e assurdi sembrano anche alcuni suoi desideri, come quello di impedire la creazione dell'universo, «il fiat / primigenio della luce» (vv. 433-434); tuttavia è proprio da questa incapacità, da questa debolezza insita nella natura umana, che Pagano trae la forza per dichiarare il suo impegno solenne a guarire «la piaga [...] di Prometeo» (v. 420), emblema allo stesso tempo della ribellione agli ordini precostituiti e della segnata condizione esistenziale dell'umanità:

[...] *Da una tale
scossa d'insicurezza*

*da un tale abuso labile
del non-essere accade
che tenaci crudeli irrevocabili
escano i nostri voti.*

(vv. 434-439)

Epifanio Ajello

ALCUNI GHIRIBIZZI SULLE *CITTÀ INVISIBILI*
DI ITALO CALVINO

«Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso»

Italo Calvino

Abitanti

Non sapremo mai il nome e il cognome di almeno uno degli abitanti delle *Città invisibili*. Costoro abitano le *Città* come figuranti, recitano tra loro pantomime senza che se ne ascoltino le voci. Chi sono? Chissà se sono sempre gli stessi, trasferiti da città in città. Di loro il Narratore¹ non ci parla, ce li consegna solo nei gesti, nelle attitudini, amori, silenzi. Sono gli «abitanti» di *Aglaura* e quelli di *Ottavia*, *Ersilia*, *Smeraldina*, la «gente» di *Eutropia* e di *Pentesilea*, gli «scaricatori» di *Eudossia*, le «popolazioni» di *Clarice*; gli «amanti» e gli «assassini» di *Valdrada*, i «manovali» di *Sofronia*, il «vec-

¹ Il Narratore è Italo Calvino; il libro: *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1971, (d'ora in poi *Città*).

chio» e l'«erbivendola» e gli «spazzaturai» di *Leonia*, i «dialoganti» di *Melania*, i «viventi» di *Laudomia*, gli «astronomi» di *Perinzia*, il «muratore» di *Raissa*, il «capraio» di *Cecilia*, i «giusti» e gli «ingiusti» di *Berenice*, i «cadaveri, seccati in modo che ne resti lo scheletro rivestito di pelle gialla» di *Eusapia*.

Apologhi

Qualcuna delle *Città invisibili* talvolta fa sfoggio di un apologo oppure di un «epigramma o epigrafe»². L'apologo è una favola allegorica, riassume un concetto difficile con uno più semplice e consegna un insegnamento morale; ha un fine pedagogico, così come le parabole, e può anche farsi immagine come accade per le *Città*. Ad esempio, le figurine dei miracoli di Gesù sulle pagine dei libretti del catechismo avevano tutto l'insegnamento raccolto nella postura della figura; esse *significavano* da sole più delle didascalie ammonitrici sotto i disegni. L'apologo nelle *Città* non sta nelle brevi frasi in fondo ad ogni *Città*; sta tutto nella figura della *Città*, lo si legge nell'immagine e basta solo il visibile delle costruzioni ad insegnare.

Arazzi

Alcune cose sembrano arrivare nelle *Città invisibili* dall'esterno, anche un gesto, come la carezza del Gran Kan ad un arazzo, descritta dal Narratore nella sceneggiatura del *Marco Polo* (1960): «[...] non c'è nessun genere di pietra preziosa o ricamo di seta o fiera in gabbia che io non possieda, allora è il momento che vorresti che tutte queste cose messe insieme formassero un disegno, un ordine, una musica, – sta passando la mano su di un arazzo – riflettessero un disegno del

² Per alcune citazioni di Calvino si è usata la *Presentazione* alla nuova edizione dell'Oscar Mondadori (Milano 2016) delle *Città invisibili*, basata su due interventi dello scrittore del 1972-73, p. X.

cielo, un ordine, una musica, delle sfere celesti»³. Nelle *Città* non c'è nessun arazzo (a *Eudossia* soltanto un tappeto che ricalca nelle trame le fattezze della città); ma per *Andria* e *Perinzia* accade qualcosa che ha da fare con il desiderio del Kan, il suo arazzo e con le città e il loro riflesso nel «disegno del cielo, un ordine, una musica, delle sfere celesti». Infatti *Andria* e *Perinzia* si rispecchiano nell'«armonia del firmamento», e sarà un riflettersi fausto o infausto a seconda degli influssi astrali (malevolo per *Perinzia*, benefico per *Andria*).

Aria

Uno dei segreti insondabili della scrittura letteraria (e non) è l'*aria* che talvolta un testo diffonde dintorno a sé. L'*aria* è la significanza del testo, l'atmosfera che contorna (emana) dai fatti narrati, dagli oggetti, dai paesaggi e dai personaggi, e pervade lo spazio della lettura, si pone nel tragitto tra gli occhi, la pagina e l'immaginare; e soprattutto *fa vedere*. Talvolta l'*aria* figura una *Città invisibile* anche se fatta di fuliggine, buio, odori; ma il disegno della *Città* dura poco e resta sospeso solo per un attimo. L'*aria* non nasce a caso, ha sempre da fare con il vissuto di chi ha costruito la *Città* e anche di chi la legge, ad esempio per *Aglaura*: «[...] a certe ore, in certi scorci di strade, vedi aprirtisi davanti il sospetto di qualcosa d'inconfondibile, di raro, magari di magnifico [...]».

Città visibili

Alcune *Città invisibili* sono città esistenti, intraviste per un attimo, in qualche luogo dal Narratore, non da Marco Polo: «non è solo verso la fine che la metropoli dei «big numbers» compare nel mio libro; anche ciò che sembra evocazione d'una città arcaica ha senso

³ I. CALVINO, *Marco Polo*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. III, Mondadori Meridiani, Milano 1994, p. 547.

solo in quanto pensato e scritto con la città di oggi sotto gli occhi»⁴. Anche Pier Paolo Pasolini aveva intuito che le più fantastiche *Città* sono fatte di «angoli» veri, non di parvenze, ma di spigoli di muri: il Narratore «non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un'impressione reale»⁵, e, in qualche modo, il Narratore era d'accordo e confermava: «Credo non sia solo un'idea atemporale di città quello che il libro evoca, ma che si svolga, ora implicita ora esplicita, una discussione sulla città moderna»⁶.

Collezione

Ogni *Città* ha l'arroganza dell'unico, non si sente parte di un archivio (un museo), semmai di una collezione; e come in ogni collezione, se il tema è lo stesso, i pezzi sono differenti. Infatti, le *Città* si assomigliano parzialmente, come conviene ad ogni collezionare (questa non è una lista), e ogni *Città* correttamente fuoriesce dalla norma solo per alcuni dettagli (edifici, abitanti). È come se sullo scrittoio del Narratore vi fosse una scatola di pezzetti di *Città* (quartieri?) con cui ogni volta ne smontasse e rimontasse una ben fatta secondo norma, ma poi vi inserisse, non distrattamente ma per giocosa mattana, un dettaglio anomalo, una o più inusitate entità geometriche al fine di disturbare l'esattezza del costruito, senza ripetere nulla. Infatti, le fabbriche, gli abitanti, le cose, gli animali non sono riusati, né vengono spostati da *Città* a *Città*, per correttezza di collezionista; che poi «il fascino d'una collezione sta

⁴ *Presentazione*, cit., p. IX.

⁵ P.P. PASOLINI, *Italo Calvino*, «Le città invisibili», in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano, vol. II, 1999, p. 1730.

⁶ *Presentazione*, cit., p. IX.

in quel tanto che rivela e in quel tanto che nasconde della spinta segreta che l'ha portata a crearla»⁷.

Cornici

Ci sono passi da saltare leggendo le *Città invisibili*? Sono tutte descrizioni, è vero, ma non annoiano. Anzi la lettura è piena di aneddoti, storielle (anche potenziali), fatterelli senza né capo né coda. Non leggo un intreccio, leggo delle spaziatore, dei luoghi, dei movimenti, e infine «il testo mi sceglie, attraverso tutta una disposizione di schermi invisibili, di cavilli selettivi: il vocabolario, i riferimenti, la leggibilità, ecc.»⁸. Con i dialoghi di Kan/Polo tutto invece rallenta, il testo è ponderato, prende la via delle argomentazioni, appare un teatro senza azione, talvolta un lungo apologo. C'è penuria di aggettivi, solo trionfo di sostantivi. I «corsivi» non hanno il piacere del nuovo ogni volta (come le *Città*), fanno sosta alla lettura; ogni parola *vale* (ma *non succede niente* nel discorso), non si può *andare svelti*, lì si pensa, (nelle *Città* si agisce): «La forza della letteratura sta nel suo presentarsi come una esposizione permanente di modelli dell'universo, un'epoca in cui i modelli dell'universo sono degli strumenti indispensabili per pensare»⁹. Un errore definirle *cornici*: chi accerchia chi?

Dall'alto

Molte *Città* sono viste dall'alto dal Narratore, ma anche il lettore che le guarda sulla pagina è come se le vedesse dall'alto. Una *Città* guardata dall'alto è *Irene* «che si vede sporgersi dal ciglio

⁷ I. CALVINO, *Collezione di sabbia* in «Corriere della sera, 25 giugno 1974; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Meridiani Mondadori, Milano 1995.

⁸ R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975, p. 26.

⁹ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 2978.

dell'altipiano nell'ora che le luci s'accendono e per l'aria limpida si distingue laggiù in fondo la rosa dell'abitato [...]. Tutti guardano in basso e parlano di Irene. Il vento porta a volte una musica di grancasse e di trombe, lo scoppietto dei mortaretti nella luminaria d'una festa [...]. Quelli che guardano di lassù fanno congetture su quanto sta accadendo nella città, si domandano se sarebbe bello o brutto trovarsi a Irene quella sera». Questa *Città* è forse giunta al Narratore da lontano, dal *Marcovaldo*, dal racconto *L'aria buona*: è quella guardata, dalla collina del tubercolosario, dall'«uomo grosso», malato di bronchi: «La sera, – disse, – con questo bastone, mi faccio la mia passeggiata in città. Scelgo una via, una fila di lampioni, e la seguo così... Mi fermo alle vetrine, incontro la gente, la saluto... Quando camminerete in città, pensateci qualche volta: il mio bastone vi segue...»¹⁰. Ma *Irene* è anche San Remo: «Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balaustra, e vede ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro sovrastanti o sottostanti, d'un teatro il cui proscenio s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole»¹¹; «San Remo continua a saltar fuori nei miei libri, nei più vari scorci e prospettive, soprattutto vista dall'alto, ed è soprattutto presente in molte delle *Città invisibili*»¹².

Decalcomanie

Non abbiamo mai le fattezze complete di una *Città invisibile*.

¹⁰ I. CALVINO, *L'aria buona (Marcovaldo)*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. I, Meridiani Mondadori, Milano, 1991, p. 1108.

¹¹ I. CALVINO, *Dall'opaco*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 88.

¹² M. CORTI, *Italo Calvino (intervista)*, in «Autografo», ottobre 1985, Num. 6, Vol. II, p. 51.

Delle *Città* sono descritte solo le prospettive che vediamo, le poche cose che si scorgono, i non numerosi abitanti che vi abitano, gli isolati animali che le percorrono. E se sovrapponevamo tutte le *Città* come fossero decalcomanie? Se strappassimo tutte le pagine disponendole una sull'altra, e le mettessimo controluce, pur nel non coincidere delle forme, dei profili, degli angoli e delle curve, sembrerebbe, in effetti, di scorgere un'unica *Città*. Il Narratore, ma anche il lettore, fa un po' come il *Conte di Montecristo* nella cella del Castello d'If, cerca, manovrando, sovrapponendo i luoghi, le fabbriche, le strade, la soluzione del rompicapo, la via «d'uscita, la possibilità d'aprirsi una strada per venirne fuori»¹³, ovvero la fine del romanzo, trovata la *Città* perfetta: «basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla»¹⁴.

Duplici

Il Narratore: «nelle *Città invisibili* ogni concetto e ogni valore si rileva duplici»¹⁵. Infatti tutto è duale: Polo e Kublai, i «corsivi» e le *Città*, i riflessi nei laghi, le metamorfosi dei morti, il su e il giù, il topo e la rondine, il prima (del fiabesco) e il dopo (della modernità), il giusto e l'ingiusto, le città tristi e quelle contente, le stelle e la spazzatura, il felice con l'infelice, il celeste e l'infernale: «Il mio libro si apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici»¹⁶. Nessuna città è unaria, ognuna tiene dentro di sé una conseguenza: «A ogni secondo la città infelice contiene una città infelice che nemmeno sa di esistere» (*Raissa*). Secondo uno dei noemi del fotografico di

¹³ *Presentazione*, cit., p. VI.

¹⁴ I. CALVINO, *Il conte di Montecristo (Ti con zero)*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 356.

¹⁵ I. CALVINO, *Esattezza*, in Id. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988, p. 70

¹⁶ *Presentazione*, cit., p. X.

Roland Barthes, le *Città* non farebbero parte dello «studium», ma del «punctum». Infatti non sono «ovvie», raccontano di sé, vanno «fuori campo», sono «erotiche», «trascinano lo spettatore fuori dalla sua cornice», amano i dettagli, e inoltre in ogni loro duplicità di spazio si nasconde sempre il tempo e il suo racconto, come nella città di *Zaira* «tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato», o come in quella di *Zoe*, dove non si sa «quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululo dei lupi?».

Equilibrio

Esiste un centro nelle *Città invisibili*? Infatti «c'è chi sostiene che il senso di un libro va cercato nel mezzo»¹⁷. Ne sospetta l'esistenza il Narratore nel capitolo V: «Come lettore tra gli altri, posso dire che nel capitolo quinto, che sviluppa nel cuore del libro un tema di leggerezza stranamente associato al tema della città, ci sono dei pezzi che considero migliori come evidenza visionaria, e forse queste figure più filiformi («città sottili» e oltre) sono la zona più luminosa del libro». Dunque qui convergono tutte le *Città* più lucenti e leggere; ed è come se tutte le altre *Città* stessero a raggiera dintorno a quello spazio, creando un punto di equilibrio stabile. Ma è l'unica «zona» d'equilibrio? L'unico centro? Anche le *Città* «reali», quelle solide, pesanti, buie, che stanno tutte alla fine del libro, non potrebbero fare anch'esse da luogo di raccolta, da baricentro? Se provassimo a mettere un sostegno proprio in fondo alle *Città invisibili*, un punto di equilibrio nell'ultima città, *Berenice*? Tutte le città, certo, si sbilancerebbero, pencolerebbero in basso intorno al perno di *Berenice* col rischio che tutto si ribalti; ma la giostra delle *Città*, un po' sbilenco, girerebbe lo stesso, con qualche scricchiolio e un po' di sghimbescio, ma girerebbe.

¹⁷ *Ibidem*.

Fate morgane

Kublai Kan, come un oppiomane, è la vecchiaia, il passato, il possesso, la ragione. Marco Polo è la giovinezza, il futuro, la stramberia, i miraggi. L'uno prende, l'altro abbandona. Chi ricorda, chi dimentica. Da un lato un impero, dall'altro la vita. Di qui la scrittura, di là solo una figura. Qui l'Impero, là *Venezia*.

Fotografie

Si potrebbero considerare le *Città invisibili* come un album di fotografie da sfogliare? Le *Città* come istantanee in un passamano tra amici, delle quali si vorrebbe sapere (vedere) sempre cosa sia accaduto prima e dopo lo sciogliersi della posa, e soprattutto cosa ci fosse dintorno? Sembra capitare lo stesso al Narratore (che si fa lettore) quando osserva le vecchie e nuove «cartoline illustrate» di *Maurilia*, dove tutto cambia e si trasforma (e dove il tempo agisce); e, allora, s'interroga sul prima e sul dopo, sul dileguarsi delle cose e sul loro mutare. Le foto, infatti, «non rappresentavano *Maurilia* com'era, ma un'altra città che per caso si chiamava *Maurilia*». Il racconto è delle figure e sta nello spazio tra una cartolina illustrata e l'altra, nel loro susseguirsi e distinguersi. *Maurilia* è le sue «illustrazioni», le cose in posa nel loro svanire e accavallarsi negli anni.

Indice

Le *Città* non hanno un indice; non sono elencate in ordine alfabetico; se si vuole cercarne una è davvero laborioso trovarla subito. Troppo fare un elenco di 55 *Città*? Per leggere, ad esempio *Armilla*, che dovrebbe essere tra le prime (se tutto fosse in ordine alfabetico), si deve sfogliare il libro qui e là, e leggere le prime righe di ogni *Città*, dove in genere compare il nome. Tutto questo è in contrasto con l'ordine con cui il Narratore ha elaborato l'Indice, e sappiamo con

quanta fatica¹⁸. Forse perché le *Città* sono considerate i personaggi del libro e come personaggi non vanno in elenco? Eppure sarebbe bello scorrere quei nomi, e subito trovarli (inoltre, non poco utile sarebbe un indice ragionato degli oggetti).

Inizi

Le *Città* iniziano, quasi tutte, con un viaggio e con un «viandante, viaggiatore, uomo» che entra nella *Città*. Ma è il Narratore ad entrare ogni volta nella *Città*, mentre la costruisce e non la conosce ancora, e non sa nemmeno gli indirizzi, e nemmeno come viene, ed è allora «il momento di accomiarsi dalla vastità del cosmo, per dedicarsi alla rappresentazione minuziosa d'un singolo caso, come momento di distacco dalla molteplicità dei possibili»¹⁹.

Logogrifo

Il Logogrifo – come insegna il vocabolario Treccani – è un gioco enigmistico noto sin dall'antichità, da considerarsi un anagramma incompleto, in cui le combinazioni derivanti dalla parola madre possono essere costituite da un numero minore di lettere. Vuole il caso che nella città di *Eufemia* alcuni uomini in circolo giocano con una sorta di logogrifo, “estraendo” da una parola un'altra, un suo nuovo senso e il suo racconto: «la notte accanto ai fuochi tutt'intorno al mercato, seduti sui sacchi o sui barili o sdraiata su mucchi di tappeti a ogni parola che uno dice – come «lupo», «sorella», «tesoro nascosto», «battaglia», «scabbia», «amanti» – gli altri raccontano ognuno la sua storia di lupi, di sorelle, di tesori, scabbia,

¹⁸ Cfr. M. BARENGHI, *L'indice delle Città invisibili. Quattro fogli dall'archivio di Calvino*, in Id., *Italo Calvino, le linee e i margini*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 253-272.

¹⁹ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2981.

di amanti, di battaglie». Ma, a pensarci, tutte le *Città invisibili* sono un logogrifo, ognuna nasce dall'altra come potrebbe nascere in un cerchio d'amici, in un gioco casuale, a chi dice il nome di una donna, ecco che qualcuno all'improvviso la racconta come fosse una *Città*. Nessuno l'ha vista o la conosce, e se la inventa là per là, e poi taluno se ne inventa subito un'altra e un'altra ancora e la rilancia, e il gioco ricomincia e i racconti si assommano. E così parola dopo parola, una parola ne contiene un'altra, una fabbrica un'altra, e così una *Città* un'altra nuova, e «le città future sono già contenute nelle presenti come insetti nella crisalide»²⁰.

«O»

La vocale «o», con funzione oppositiva, non è lettera peregrina nelle *Città invisibili*. In quasi tutti i racconti delle *Città* compare una «o» che si mette sempre in mezzo, come, ad esempio, nel racconto degli astronomi di *Perinzia* che «si trovano di fronte ad una difficile scelta: o ammettere che tutti i loro calcoli sono sbagliati e le loro cifre non riescono a descrivere il cielo, o rivelare che l'ordine degli dei è proprio quello che si rispecchia nella città dei mostri». Anche la congiunzione «oppure» è ben presente, la disgiuntiva che induce incertezza, scelte, un finale differente; e che sembra offrire momentaneamente un'altra occasione (sia pure limitata). Non a caso è frequente, senza farsi vedere troppo, nelle *Città e i morti*.

Opaco

Le *Città* talvolta sembrano essere fatte con spessori opachi che disturbano la chiarezza, la nettezza dell'immagine, ma questo serve paradossalmente per meglio vedere la realtà della *Città*. La distor-

²⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili, Note e notizie sui testi*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, C. Milanini, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1363.

sione del visibile provoca inopinatamente un eccesso di reale: la caricatura del dettaglio di ogni città esaspera un aspetto, e così paradossalmente la mostra meglio. Guardare (o leggere) le cose nell'abitudine non lascia scorgere (comprendere) le fattezze, vieppiù se immaginate; meglio il contrasto, l'attrito, l'inusuale, l'improvviso. È proprio l'inusuale delle figure che rende paradossalmente trasparente (esatta) la figura delle *Città*, come se la mostrasse per la prima volta (Sklovskij).

Ordine

Se considerassimo le *Città invisibili* come un testo apocrifo? Ci troveremmo tra le mani questi foglietti sparpagliati, uno per ogni *Città*, capitati non si sa come e nemmeno da dove, e li assembleremmo pazienti disponendoli su un tavolo come un *puzzle*, non per passatempo, ma per cogliervi un senso. La cosa bizzarra è che antepoendo e succedendo le *Città*, a caso, il senso della storia resterebbe lo stesso e sembrerebbe sempre poter ricominciare. In effetti trattando le *Città* come *cose* da spostare, la regola sarebbe «mescolarli ogni volta e riprovare a metterli insieme» (*Clarice*). Trionfo dell'asindeto (elenco di cose senza congiunzione) che pare talvolta produca racconto.

Palle di vetro

Ci vuole molta impertinenza per avvicinare le *Città invisibili* a quelle palle di vetro, vendute nei bazar, con la neve che sommerge la città quando le si agita per aria. Non appartiene forse a questa genia la città di *Olinda*, almeno all'inizio, quando la si osserva con una lente «non più grande di una capocchia di spillo» e con dentro un'intera città in crescita, e «ci si vede dentro i tetti le antenne i lucernai i giardini le vasche, gli striscioni attraverso le vie, i chioschi nelle piazze, il campo per le corse dei cavalli»? Anche *Fedora* è

osservabile dentro una «sfera di vetro». In mancanza di neve, tutte le *Città* potrebbero contenere anche sabbie «imprigionate nel vetro delle ampolle». Le *Città* diverrebbero una strana collezione di boccette che raccontano di spiagge, paesaggi, città. E potrebbero usarsi per le *Città invisibili* le stesse domande che il Narratore poneva, molti anni prima, ai flaconi di vetro di una collezione di sabbie visitata a Parigi: Cosa sono? «una descrizione del mondo? Un diario segreto del collezionista? O un responso su di me che sto scrutando in queste clessidre immobili l'ora a cui sono giunto? Tutto questo insieme, forse [...]. Ecco che come ogni collezione anche questa è un diario: diario di viaggi, certo, ma pure diario di sentimenti, di stati d'animo, d'umori»²¹.

Profezie

Le *Città invisibili* possono essere paragonate a delle profezie? ad una mantica? Tutto il profetico, l'utopia, il sibillino delle *Città* sta nei disegni degli Atlanti squadernati su un tavolo dal Gran Kan, nel gran finale del libro. Che quelli, allora, non siano carte geografiche ma un blocchetto di scarabocchi di una chiromante? Divinazioni, ma di cosa? Probabilmente delle fabbriche future, delle iperboli geodetiche, di utopici toponimi, delle «terre promesse», di quando saranno o non saranno. Ma gli Atlanti-oroscopi sanno di muffa, hanno le pagine tarlate nei bordi, i colori scoloriti, nulla è per davvero evidente nei disegni delle mappe; e forse nessun indovino è più credibile, nessuna profezia è veramente possibile sulle carte di quegli almanacchi. La possibile «città perfetta» va cercata altrove, una volta chiuso, in una nube di polvere, il grosso Atlante; e forse alle volte basta: «uno scorcio che s'apre nel bel mezzo di un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai [...].», per sognare la città

²¹ I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, cit., pp. 412-13.

perfetta. Per Celati, infatti, «il libro è una metafora spaziale (vedi alla fine l'atlante) prima che temporale»²².

Romanzo

È possibile leggere le *Città invisibili* come un romanzo senza intreccio (ma con una trama)? Usarle come ha fatto Balzac con le strade di Parigi (in *Ferragus*), e poi secondo la lettura che ne ha dato il Narratore (mentre forse già pensava alle sue *Città*): «Far diventare romanzo una città: rappresentare i quartieri e le vie come personaggi dotati ognuno d'un carattere in opposizione con gli altri; evocare figure umane e situazioni come una vegetazione spontanea che termina dal selciato di queste o quelle vie, o come elementi di così drammatico contrasto con esse da provocare cataclisma a catena»²³. E così, a leggere in successione i capitoli, sembra delinearci un percorso che muove dagli orientali capitoli I e II, da cui poi il fiabesco va via via sbiadendo e nasce il malumore, l'inquietudine dei capitoli III e IV, e si crea una zona geocentrica, vacillante, lì in mezzo al libro, il capitolo V, dove tutte le città appaiono davvero invisibili e deserte, mentre, poi dal VI fino al IX è tutto uno scivolare verso la modernità e iniziano le sporchie, il pattume, il lavoro, l'angoscia e il male di vivere. Questo tragitto temporale (le città sono dominate dal futuro) forse designa il romanzesco delle *Città invisibili*. Ma che poi le *Città* siano anche un romanzo politico? tendano ad un finale che non c'è, all'utopia della felicità, alla denuncia di brutture e sfruttamenti, «immondezzai» e «rimasugli indistruttibili», di fabbriche e lavoro. «È un libro – scrive il Narratore – in cui ci s'interroga sulla città (sulla società) con la coscienza della gravità della situazione, gravità che sarebbe criminale passare sotto-gamba,

²² G. CELATI, *Recensione inedita*, in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano, 2002, p. 108.

²³ I. CALVINO, *Nota introduttiva* in H. de Balzac, *Ferragus*, Torino, Einaudi, 1973, pp. V-IX; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 775.

e con una continua ostinazione a veder chiaro, a non accontentarsi di nessuna immagine stabilita, a ricominciare il discorso daccapo [...]. Il discorso che viene fuori da questo libro non credo sia molto cambiato dalle altre cose che ho scritto magari più in presa diretta sulla vita di tutti i giorni: “La formica argentina” (1952) e “La nuvola di smog” (1958) [...] perfino “La giornata dello scrutatore” (1963) si chiude con l’affermazione che la città perfetta è quella che s’intravede per un attimo nel fondo dell’ultima città dell’imperfezione»²⁴. La città di *Olivia* è esemplare di questo discorso, con la sua «nuvola di fuliggine», con «il mandrino contro i denti della fresa ripetuto da migliaia di mani per migliaia di volte al tempo fissato per i turni di squadra»; ed anche *Anastasia* «città ingannatrice: se per otto ore tu lavori come tagliatore d’agate onici crisopazi, la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo». Osserva Peter Kuon: «Nelle *Città invisibili* pessimismo storico e “principio di speranza”, ricerca individuale della felicità e responsabilità sociale, presa di distanza ludica e impegnata attenzione alla realtà, in breve l’estetica e l’etica, hanno trovato un equilibrio perfetto anche se precario»²⁵. Forse tra le *Città invisibili* (anche per indicazione del Narratore) ci sarebbe stata bene la Torino del gran finale del Cottolengo, l’Ospizio degli infelici, alla fine della *Giornata di uno scrutatore*, dove, sotto lo sguardo di Amerigo Ormea, appare lì per un attimo e svanisce la possibile «città perfetta» (o felice): «Anche l’ultima città dell’imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l’ora, l’attimo, in cui in ogni città c’è la Città»²⁶.

²⁴ F. CAMON, *Italo Calvino*, in Id., *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano, 1973, p. 195-96.

²⁵ P. KUON, *Critica e progetto dell’utopia: Le città invisibili di Italo Calvino*, in *La visione dell’invisibile*, cit., p. 37.

²⁶ I. CALVINO, *La giornata d’uno scrutatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 78.

Utopia

Una *Utopia* (Thomas More, 1525) mai proferita percorre invisibile le *Città* come un «desiderio»; è come se tutte le *Città* corresse verso una meta inesplicabile ma fortemente desiderata: la città perfetta (o interamente felice) che non esisterà mai; e ognuna si dà da fare, si camuffa, recita la parte di una città migliore dell'altra o, in controcanto, di una pessima da evitare. Il romanzo mescola, amalgama i frammenti di *sogno* delle *Città* iniziali con la crudezza che sta dentro le mura moderne (e finali) delle città *infernali*. Fare, rifare, modellare, provare e progredire e «pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta fatta di frammenti mescolati col resto, di istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie»²⁷, questo il sogno del Narratore. Non un gioco di rifrazioni, ma un lavoro vero di edificazioni. «Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare sé stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori»²⁸; è del resto quanto accade ai «desideri» nella *Città sottile* di *Zenobia*.

Scrittura

Importanza del linguaggio delle *Città*. La scelta della parola è nient'altro che la scelta della figura. La parola si irraggia dintorno, si abbarbica ad altri segni, fa eco verso la nuova *Città* da venire, e infine la mostra disegnata al lettore. Collocare esattamente la pa-

²⁷ *Prefazione*, cit., p. 159.

²⁸ I. CALVINO, *Per Fourier III. Commiato. L'utopia pulviscolare*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, p. 252.

rola esatta al posto giusto è lo stesso che collocare al posto giusto una fabbrica dentro una *Città*, nel luogo preciso della sintassi e della toponomastica. Così nasce una scrittura esatta che permette di immaginare quella grande pianura (che da qualche parte c'è) popolata da una miriade di *Città* che si stendono fino all'orizzonte, a una certa distanza l'una dall'altra. «Tu mi rimproveri perché ogni mio racconto ti trasporta nel bel mezzo di una città senza dirti dello spazio che s'estende tra una città e l'altra» (*Cecilia*).

Sorprese

Il libro si legge ogni volta con la sorpresa di una nuova *Città* ad ogni voltar di pagina. È il piacere segreto del libro: pregustare l'imprevisto, la scoperta, l'attesa della sorpresa, la novità. Utilità dell'effetto straniante del fuori-norma. Il segreto di ogni fantastico è il non plausibile, l'indiscreto, l'eccessivo; le *Città* appunto. Il Narratore: «[...] il piacere del fantastico si trova nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese»²⁹.

Stanze

Non si entra mai in una stanza delle *Città invisibili*. Tutto si svolge all'esterno, intorno ai profili delle case, nelle piazze, nelle strade. Si vede solo quanto c'è tra casa e casa, tra *Città* e *Città*. Non si entra mai in un interno, non si varcano soglie. Non sapremo mai come sono arredate le camere, le architetture degli interni. Unica eccezione potrebbe essere quando Marco Polo prende alloggio nella stessa stanza della stessa locanda della città di *Procopia*, ma nulla lo stesso sapremo della camera, le sue suppellettili, l'arredo, se trasanda-

²⁹ I. CALVINO, *Definizioni di territori: il fantastico*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, cit., p. 215.

ta o ben messa, oblunga o quadrata, e nemmeno quando sarà invasa dagli omini, «tutte persone gentili, per fortuna». Lo sguardo sarà sempre fuori dalla camera, dall'unica «finestra» spostando la «stessa tendina», verso l'esterno, verso la *Città invisibile* che la contiene.

Tarocchi

Usare le *Città invisibili* come il Narratore ha usato i suoi *Tarocchi*? Disporre nella prima parte le *Città* viscontee (le fiabesche), nell'ultima quelle marsigliesi (le moderne). Posizionarle sul piano di una tavola usando le *Città* come carte da giuoco in un solitario, bordo contro bordo, a dispiegare l'oroscopo di un destino; e ascoltarlo come da una cartomante nel sussurro di profezie, ipoteche sul futuro. E così all'alzata di ogni carta, l'astrologo stabilisce cosa potrebbe accadere con la prossima *Città*, secondo una successione di emblemi, figure, simboli. Una struttura sfaccettata «in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate»³⁰. Nel mezzo, tra una predizione e l'altra, all'insaputa dei tarocchi, si snoda il racconto delle *Città*.

Tassello

Partiamo dalla supposizione che le *Città invisibili* siano frutto di un gioco combinatorio (i pezzi degli scacchi); e stiano nell'ordine del caso (la partita) e della regola (la scacchiera). Posta in gioco è la superficie dell'Impero che il Gran Kan vuole comprendere e governare con le regole degli scacchi (operazione strutturale), ma l'imprevedibile partita di un tassello di legno della scacchiera, all'improvviso, mette tutto in gioco e fa scorrere sotto gli occhi dell'imperatore dei

³⁰ I. CALVINO, *Esattezza*, in Id. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 70.

Tartari i fotogrammi di un film: il racconto di una gemma. E si vede il tassello (interrogato da Polo) dedurre e narrare (a dispetto dell'intera scacchiera) una delle molteplici storie infinite in essa racchiuse; una «voracità continua» di narrazioni in un continuo «fuori-campo, come se l'immagine [*del tassello*] proiettasse il desiderio al di là di ciò che esso sa vedere»³¹. Ma il Narratore media: «Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma di una macchina, dal quale si possa capire come funziona»³² (ma resta sempre quel tassello, così preciso e indiavolato, che scrive, da solo, la storia di una gemma).

Teatro

Le *Città* sembrano scenografie teatrali pronte per la recita di pantomime. Buoni attori sono gli abitanti di *Eutropia* (probabilmente commedianti dell'Arte) che spostandosi da città in città «tornano a recitare le stesse scene con attori cambiati; ridicono le stesse battute con accenti variamente combinati». Ma, i migliori teatranti sono quelli che abitano le *Città e i morti*. Su quei palcoscenici si recitano con ostinazione ruoli sempre più complessi nel pencolare tra la pelle viva e quella incartapecorita, tra il sangue e il ristagno, nel buio delle scene. Gli attori sono bravi nella parte dei morti e i morti in quelle dei vivi, e sono più bravi degli attori professionisti, come quel barbiere di *Eusapia* che «insapona con il pennello secco l'osso degli zigomi di un attore mentre questi ripassa la parte scrutando il copione con le occhiaie vuote». Nessuno è commediante dell'Arte, hanno studiato il copione, conoscono i caratteri e sanno quando entrare ed uscire dalle quinte, e c'è anche una particina per i «non nati». I più

³¹ R. BARTHES, *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980, p. 60.

³² I. CALVINO, *Gli dèi della città*, «Nuova Società», nov. 1975; ora in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, cit., p. 282.

professionali sono quelli che vivono e muoiono a *Melania*, sanno reagire al rapido cambiamento dei ruoli: «i dialoganti muoiono a uno a uno e intanto nascono quelli che prenderanno posto a loro volta nel dialogo, chi in una parte chi nell'altra. Quando qualcuno cambia di parte o abbandona la piazza per sempre o vi fa il suo primo ingresso, si producono cambiamenti a catena, finché tutte le parti non sono distribuite di nuovo...». Peccato, che, in fondo, non vi siano spettatori, spettatori essi stessi. Gli unici a non recitare sono i vivi e i morti di *Argia*, il teatro si è sfasciato all'improvviso sotto il peso della terra, è crollato nel buio, di notte, ma, ancora oggi, stranamente, «alle volte si sente una porta che sbatte».

Zeta

Non c'è nessuna zeta nelle *Città invisibili*; nessun finale. Sembra di stare non su un percorso lineare ma di andare su di una sfera; e si va sulla superficie delle *Città*, una dopo l'altra, senza mai trovare l'India, ma qualcos'altro. Vale solo il viaggio senza nessun confine, sbarra di dogana; è tutto – come dire? – un labirinto all'aperto, senza strettoie e con il piacere di perdersi nell'illimitato del riproducibile; e dove c'è sempre un'altra di *Città* dove andare. Le *Città* non sono un labirinto; sono una pianura e sono *invisibili* perché sono fatte solo di sguardi.

Maria Teresa Pano

PERSISTENZE MEDITERRANEE E MODULAZIONI
BAROCHE NELLA SCRITTURA SAGGISTICA
DI VINCENZO CONSOLO

Quelli verticali siamo noi, i napoletani, i sudamericani, connotati da una realtà troppo forte per non affondare la scrittura in quelle radici. Maggiore l'infelicità sociale di una terra, più i suoi scrittori sono 'verticali' per il bisogno di spiegare il proprio dolore, di capirne il perché.

La distinzione tipologica tra scrittori orizzontali e scrittori verticali è stata proposta per la prima volta da Vincenzo Consolo nel corso di un'intervista per Radio Rai, nel febbraio 1991¹.

L'autore del *Sorriso dell'ignoto marinaio* ha giustificato l'appartenenza nella schiera delle scritture verticali legandola alla sua cittadinanza siciliana. Soltanto una scrittura verticale può, secondo Consolo, restituire alla Sicilia una rappresentazione completa di tutte le complessità che da sempre la caratterizzano, col fine di rintracciare quelle stratificazioni storiche, sociali, culturali, letterarie, naturali e geografiche che negli ultimi tempi hanno portato gli studiosi a parlare di una linea della letteratura propriamente siciliana. Il timbro

¹ Tratto dall'intervista *Intellettuale al caffè. Incontri con testimoni e interpreti del nostro tempo*, a cura di S. PALUMBO e L. CACICIA, prodotto e trasmesso da RAI Sicilia, Palermo, 13 febbraio 1991.

consoliano, vicino alla polifonia della musica barocca, consente di conferire la stessa importanza a stili e linguaggi diversi che coesistono armoniosamente nelle sue opere: dal narrativo al giuridico, dal saggistico-documentario al teatrale, nonché alla traduzione verbale di quello figurativo.

Questo intervento si propone di soffermarsi sulla persistenza dell'area mediterranea e delle modulazioni barocche, che denotano architetture e insieme prassi esistenziali, nella prosa saggistica di Vincenzo Consolo, edita e tuttora dispersa.

In tutte le sue opere, Consolo esibisce un senso geografico del paesaggio siciliano pieno e prorompente. Esso, con le sue immutabili strutture geologiche (vulcani, cave, zolfatare, arcipelaghi di isole, piane), e con l'azione concreata dall'uomo, si impone con grazia e violenza nei tessuti della narrativa e della saggistica consoliana; è esplicita manifestazione di strazianti volontà di fuga e placidi ritorni.

La Sicilia è lo spazio-chiave di tutte le opere di Vincenzo Consolo: dall'esordio col racconto *Un sacco di magnolie*, pubblicato su «La Parrucca» il 30 aprile 1957, all'ultimo romanzo *Lo Spasimo di Palermo*, passando per la gran parte delle collaborazioni a giornali e periodici, alla complessa costellazione di saggi, sino alla favola teatrale *Lunaria* e alla silloge di racconti *La mia isola è Las Vegas*, pubblicata postuma.

Consolo mantiene fermo nelle sue opere l'orizzonte spaziale siciliano anche dall'osservatorio milanese. Il trasferimento nel capoluogo lombardo, nel 1968, l'inquieto *nòstos* tra continente e isola ha contribuito anzi a rendere più intenso e più consapevole il rapporto con la patria, un legame che si riflette nelle parole di Andrea Zanzotto, poeta molto legato a Consolo e attento alla pregnanza dei luoghi nella letteratura: «Solo un lungo esercizio di spostamenti, eradicazioni, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine, potrebbe forse portarci nella vicinanza dei luoghi»².

² A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013, p. 87.

La singolarità della sua cifra di scrittore, potremmo dire, è stata forgiata a cominciare dal luogo di nascita, dall'ambiente naturale e culturale dei Nebrodi, intesa quale area di passaggio tra una Sicilia occidentale, ovvero quella del versante etneo («il centro del caos»), più arabo-spagnola, e quella orientale, quella dello Stretto di Messina, più greca e mitica. Così Consolo, trovandosi *in limine* tra due mondi opposti, tenta l'ardua strada della conciliazione in una terra dai molteplici volti e dai crudeli contrasti: l'oriente e l'occidente, il latifondo incolto e il giardino del Mediterraneo, l'indole tollerante e quella mafiosa, il passato e il presente.

In un'intervista dichiara: «Cercando di tracciare una specie di geografia letteraria della Sicilia, ho contrapposto la letteratura della zona occidentale a quella della parte orientale ho sottolineato l'importanza [...] di due figure: da una parte, il logico, illuminista, Leonardo Sciascia, dall'altra, il lirico puro e Barocco Lucio Piccolo. Nella mia costruzione letteraria s'è manifestato dunque il bisogno di conciliare questi due poli, geografici e letterari, per approdare a una visione storicistica del mondo, attraverso una lettura razionalistica della realtà, ma tenendo, nello stesso tempo, a una sua restituzione poetica»³.

Nel 1999 Consolo pubblica la sua prima e ampia raccolta di saggi apparsi in svariate sedi editoriali dal 1979 al 1998. Nasce così *Di qua dal faro*, titolo che riprende ma capovolge la concezione dell'isola da parte dei Borboni, durante il loro dominio. L'espressione «di là dal faro» veniva infatti usata dai dominatori per designare una prospettiva distaccata nei confronti della Sicilia, terra di confine al di là dal faro di Messina e, quindi, dall'omonimo Stretto. Lo «sguardo» di Consolo indica invece un approccio appassionato e partecipe alla realtà dell'isola.

Tra i saggi più significativi ricordiamo *Anarchia equilibrata*, il cui titolo è una citazione tratta da *Lunaria*⁴, apparso per la prima

³ D. CALCATERRA, *Le parole, il tono, la cadenza*, Casa Editrice Prova d'Autore, Catania 2001, p. 151.

⁴ V. CONSOLO, *Lunaria*, Mondadori, Milano 1985, p. 61: «Malinconica è la storia. Non c'è che l'universo, questo cerchio il cui centro è ovunque e la

volta nel volume *Il Barocco in Sicilia, La rinascita del Val di Noto*, con le fotografie di Giuseppe Leone. Il cuore del saggio risiede nella personalissima interpretazione del Barocco siciliano, dove le nozioni di architettura e i documenti storici lasciano il posto alla visione dello scrittore:

è il Barocco a creare quella impareggiabile bellezza, quella locale, inaudita musica di ricci, di volute, di adagi e forti, di vuoti e pieni, degna di Mozart. [...] Però il Barocco non è stato solamente frutto di una coincidenza storica. Quello stile fantasioso e affollato, tortuoso e abbondante è, nella Sicilia dei continui terremoti della natura, degli infiniti rivolgimenti storici, del rischio quotidiano della perdita d'identità, come un'esigenza dell'anima contro lo smarrimento della solitudine, dell'indistinto, del deserto, contro la vertigine del nulla⁵.

Un Barocco del luogo, dell'arte, dell'anima, che sembra tanto ricordare la concezione di Vittorio Bodini⁶, poeta, scrittore, ispanista e operatore culturale di origine leccese. Il Barocco leccese diventa per Bodini una condizione dello spirito in cui si riflette un disperato senso del vuoto, un *horror vacui*, che si cerca di colmare con l'esteriorità, l'ostentazione, l'oltranza decorativa. Da qui la lotta incessante tra vuoto e pieno, tra luce e ombra che si svolge sulle facciate dei monumenti leccesi, e che allude all'eterno dualismo tra la vita e la morte, tra l'esistere e il suo contrario: «essa [sott. Lecce] non

circonferenza da nessuna parte, questo incessante cataclisma armonico, quest'immensa anarchia equilibrata».

⁵ *Anarchia equilibrata*, in V. CONSOLO e G. LEONE, *Il Barocco in Sicilia, La rinascita del Val di Noto*, Bompiani, Milano 1991.

⁶ Vincenzo Consolo ha incontrato personalmente Vittorio Bodini, come dichiara in un'intervista rilasciata su «Quotidiano» e oggi raccolta in R. NIGRO, *Parliamo di Puglia. Sessanta conversazioni d'autore*, Mario Adda Editore, Bari 2002, p. 67: «Avevo conosciuto Bodini a Milano, insieme a Rafael Alberti. La cultura straordinaria e il senso di modestia di Bodini mi colpirono. Mi disse: non traduco Gongora perché mi pare intraducibile».

è un luogo della geografia ma una condizione dell'anima. Guardate come neanche il più piccolo spazio è lasciato libero: il vuoto o il troppo semplice si direbbe che repugnino all'artefice quasi sempre anonimo di questi prodigi⁷».

Un altro scritto di Consolo volto a mettere in evidenza la barocca mediterraneità della sua scrittura è *Flamenco*, un interessante saggio inedito, il cui dattiloscritto, composto da otto pagine, è custodito in Archivio. Il saggio è firmato dallo stesso autore ed è datato «Milano, 29 giugno 1997».

Consolo parte proprio dalla Sicilia per illustrare il lungo processo di «ispanizzazione» che ha coinvolto l'isola e gran parte del Mezzogiorno italiano, nel corso dei secoli.

Consolo pone la Sicilia come campione di una porzione d'Italia – nella quale rientrano a pieno titolo anche la Campania, la Puglia – che ha subito non soltanto l'onere del piede straniero, ma anche il fascino dell'arte, della letteratura spagnole. Lo scrittore trova dapprima i punti di contatto tra la Spagna e la Sicilia, la convivenza armoniosa ed equilibrata tra Cristiani, Musulmani ed Ebrei; il comune destino nelle guerre; le conseguenze in seguito alla cacciata degli Ebrei; la presenza dell'Inquisizione; sino a quella che Consolo definisce la «paralisi culturale», che tuttora perdura nella sua isola. In questo passaggio del testo consoliano si citano i canti popolari (con particolare riferimento a quelli pugliesi) e la canzone napoletana:

Rimase in quei canti un'eco di lenta e accorata melodia che esprime rimpianto per luoghi obliati, pena per una perdita immemorabile. Mancò alla Sicilia soprattutto, a quel suo rimpianto, a quella sua pena, il guizzo che interrompe l'elaborazione luttuosa, risveglia l'energia vitale, crea ribellione e affermazione, spinge al movimento, alla danza, alla forma pura e fuggente che annulla ogni stasi, salva dall'annientamento. Quel guizzo è il Gitanismo: solo l'Andalusia ebbe il suo dono e il suo privilegio.

⁷ V. BODINI, *Barocco del Sud*, Besa, Nardò 2003, p. 75.

La musica folkloristica dell'area mediterranea – che viene a costituire una sorta di triangolo immaginario ai cui vertici troviamo l'Andalusia, la Sicilia e la Puglia – ricorda la melodia araba, soprattutto per l'uso particolare dei melismi o vocalizzi. Il flamenco andaluso, la massima espressione del folklore spagnolo, del resto, trae le sue lontane origini nei canti dei contadini *in loco*.

Considerazioni molto simili a quelle di Consolo, ma con lo sguardo puntato alla Puglia, al Salento, sono quelle fatte da Vittorio Bodini nella prosa *Flamenco*, pubblicata per la prima volta su «Risorgimento liberale» nel 1947, oggi confluita nella silloge *Corriere spagnolo*. Quell'«accorata melodia», quella «pena per una perdita memorabile» di cui parla Consolo, si manifesta agli occhi di Bodini durante il soggiorno di studio e ricerca madrileno con il flamenco. Nell'omonima prosa esso diviene il tramite per inghiottire Bodini nella sua terra, nella sua infanzia, nel ricordo dei canti dei carrettieri e dei braccianti o delle urla degli ubriachi che, al rientro a casa, storpiavano marcette popolari e inni di battaglia. Non un ballo, non un canto, dunque, il flamenco, ma, alla stregua di quei canti sotto il cielo estivo salentino, «una condizione dell'anima»:

D'improvviso mi venne in mente un ricordo sepolto. Ero in Puglia, nel mio paese, era una di quelle notti estive, illuminate da una luna sinistra a forza d'esser bianca, nelle quali non si può chiudere occhio per il caldo. Di tanto in tanto passava qualche carro di pietre tagliate nelle cave a qualche chilometro dalla città. È tale il caldo, d'estate, che i carrettieri devono fare i loro viaggi di notte. Al passare d'uno dei carri, dal cigolio delle ruote e della lanterna appesa, si leva un canto stranissimo e inquietante, anzi non è un canto, è una successione d'urli prolungati in modi ogni volta imprevedibili. La sola cosa che se ne poteva dire è che vi era dentro, come avvolta entro stracci neri, una pena disperata di vivere, di avere un cuore e non saperne che fare⁸.

⁸ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, Besa, Nardò 2013, p. 53.

Due testi, quello di Bodini e quello di Consolo, separati da cinquanta anni dalla stesura (1947-1997), ma che recano il medesimo titolo, *Flamenco*, e che fanno proprie le teorie lorchiane sul *duende* e il flamenco, manifestazioni dello spirito, prima che artistiche, che coniugano l'apollineo con il dionisiaco.

La Sicilia di Consolo esibisce un insanabile dualismo di contrasti che tracciano un solco così profondo nella sua vita e nella sua poetica da portarlo ad asserire: «Sì, si può cadere in questo mondo per caso, ma non si nasce in nessun luogo impunemente. Non si nasce, intendo, in un luogo senza essere subito segnati, nella carne, nell'anima di questo stesso luogo»⁹.

Come sottolinea Gianni Turchetta, «Consolo parla di tutto *sub specie Siciliae*»¹⁰, adottando uno sguardo 'strabico', che guardi sì all'isola, con i suoi miti e le sue ferite, ma abbia al tempo stesso anche un respiro nazionale ed internazionale. Consolo, proprio nei testi di taglio saggistico giornalistico, si impegna nella valorizzazione e nel recupero dell'appartenenza mediterranea, ricostruendo quei circuiti quasi invisibili che legano le tante storie delle civiltà a ridosso del grande «continente liquido».

Già nel 2000, Consolo aveva inaugurato il primo dei dieci volumetti previsti che compongono *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo italiano*, assieme alla collaborazione di Franco Cassano, autore del noto saggio *Il pensiero meridiano* (1996).

Legati al Mediterraneo sono i *tòpoi* del viaggio e dell'emigrazione il cui filo conduttore della trattazione è il viaggio iniziatico di Ulisse, archetipo dell'uomo moderno nonché figlio di un grande mare che, nei nostri giorni ancora e senza tregua si è trasformato in lago d'indifferenza e infine in cimitero d'ossa. Sulle colonne dei giornali, lo scrittore santagatese è stato uno dei primi a levare alta

⁹ V. CONSOLO, *Memorie*, in «Il Valdemone», I, febbraio 1990, pp. 7-9. Ora in V. CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, a cura di N. Messina, Mondadori, Milano 2012, p. 135.

¹⁰ V. CONSOLO, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Mondadori, Milano 2015.

la sua voce in difesa di tanti ignoti invisibili, risucchiati dalle acque e dal silenzio.

L'Archivio custodisce un interessante dattiloscritto di otto pagine, datato maggio 1999, letto in occasione di una conferenza svoltasi presso l'Università di Milano. Si tratta di un testo molto interessante, scritto con animo appassionato e commosso. Il testo, con piccole varianti, è stato riproposto anche negli anni successivi in svariate sedi editoriali, tra cui «L'Unità», in data 18 settembre 2007, col titolo, *Migrazioni, la civiltà come arte della fuga*.

«La storia del mondo è storia di emigrazione di popolazioni, per necessità, per costrizione», sostiene lo scrittore, tracciando un *excursus* che trae le sue origini nell'area mediterranea sin dalla civiltà achea, nel XIV sec. a. C.

Consolo torna a parlare dei flussi migratori nel Mediterraneo al convegno a Caltagirone, nel marzo 2009. Il saggio, intitolato *Il Mediterraneo tra illusione e realtà, integrazione e conflitto nella storia e in letteratura*, non è mai stato pubblicato, come reca la nota sul dattiloscritto presente in Archivio.

Si tratta di un testo molto interessante perché fornisce una puntuale ricostruzione storica dei rapporti tra la Sicilia e il mondo arabo, a partire da una data precisa: l'827 d. C., quando una flotta di Musulmani, al comando di Asad Ibn al-Furàt, partita dalla Tunisia, sbarca a Mazara. Da questo piccolo porto ha inizio la conquista di tutta la Sicilia, che da allora conosce un vero e proprio rinascimento:

L'isola viene divisa amministrativamente in tre Valli, rette dal Vali: Val di Mazara, Val Dènone e Val di Noto; rifulorisce l'agricoltura grazie a nuove tecniche agricole, a nuovi sistemi di irrigazione, di ricerca e di convogliamento delle acque, all'introduzione di nuove colture (l'ulivo e la vite, il limone e l'arancio, il sommacco e il cotone...); rifulorisce la pesca, specialmente quella del tonno, grazie alle ingegnose tecniche della tonnara; rifulorisce l'artigianato, il commercio, l'arte. Ma il miracolo più grande durante la dominazione musulmana è lo spirito di tolleranza, la convivenza tra popoli di cultura, di razza, di religione diverse. Questa tolleranza,

questo sincretismo culturale erediteranno poi i Normanni, sotto i quali si realizza veramente la società ideale, quella società in cui ogni cultura, ogni etnia vive nel rispetto di quella degli altri.

La narrazione romanzesca e la rappresentazione saggistica del Mediterraneo restituiscono una lettura critica e acuta del *Mare nostrum*, delle sue armonie e dei suoi contrasti, del mito, della storia e del presente, con cui, anche attraverso il fascino delle metafore barocche, Consolo non cessa mai di farei conti. A tale proposito, si tenga presente la rilevanza del fenomeno delle migrazioni nell'area mediterranea che Consolo ha percepito anzitempo.

Struggente e di amara attualità la conclusione del summenzionato saggio *Il Mediterraneo tra illusione e realtà, integrazione e conflitto nella storia e in letteratura*, che richiama alcuni versi tratti da *Death by water* della *Waste Land* di Thomas Stearns Eliot, *sezione IV*:

Phlebas il Fenicio, da quindici giorni morto,
dimenticò il grido dei gabbiani, e il profondo gonfiarsi del mare
e il profitto e la perdita.
Una corrente sottomarina
spolpò le sue ossa in sussurri.

Clara Allasia

PIR MEU CORI ALLIGRARI:
UN TRAVESTIMENTO INEDITO E SCONOSCIUTO
DI EDOARDO SANGUINETI

Il 22 agosto del 1986, un venerdì, debutta, nel cortile del castello di Barletta (nello stesso anno Zeffirelli vi ambienta l'*Otello*), lo spettacolo *Federico II reale e immaginario*, al termine di un laboratorio teatrale durato quaranta giorni e documentato nel film *L'utopia di un re*, prodotto nel 1986 e poi trasmesso dalla Rai nel 1987. L'evento è preparato da un convegno-spettacolo, abbinato a un concerto e a una mostra in cui dodici artisti riflettono sulla personalità dell'imperatore e la reinterpretano.

A coordinare laboratorio e spettacolo è Giorgio Albertazzi (regista, co-autore e attore), che chiama a raccolta una trentina di aspiranti attori e chiede ad alcuni scrittori contemporanei copioni che trattino del sovrano: la base è l'*Hohenstaufen. Dramma in due atti* di Raffaele Nigro¹. Lo spettacolo si presenta come un lavoro

¹ Osanna, Venosa 1985.

collettivo: Enzo Siciliano, scrivendone sul «Corriere»², dichiarerà di aver pensato che l'autore fosse «il medesimo castello, quelle pietre bianche e quadrate che il fascio di luce radeva e scrutava» perché i vari linguaggi «restavano muti o incollati tra loro». Infatti «nel cucire e ricucire i testi che aveva a disposizione» Albertazzi si fa a sua volta drammaturgo, ideando la vicenda-contenitore di un guardiaspalti, quasi un «soldato del *Deserto dei tartari*» che, «a mezza via fra uno Schweick e un personaggio di novella duecentesca, con punte da becchino dell'*Amleto*» e «da scolta dell'*Agamennone*», attende inutilmente l'arrivo di qualcuno e intanto riflette sul fatto di non aver mai incontrato Federico II, per poi scoprire, nel finale, di essere egli stesso l'imperatore.

Fino a oggi non si conosceva con precisione quale apporto Edoardo Sanguineti avesse dato allo spettacolo, anche perché, scorrendo gli annunci delle repliche nei vari castelli federiciani, si trova solo notizia di «un recital di poesie di scuola normanna e siciliana» a cura del poeta genovese. Recentemente, fra il materiale affidato dagli eredi al *Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti* (www.centrosanguineti.unito.it), è stata reperita una busta che contiene tutta la documentazione relativa all'intera manifestazione: il materiale illustrativo, una rassegna stampa quasi identica a quella che scorre in chiusura di *L'utopia di un re* e una lettera di incarico del 13 giugno 1986 dalla quale si deduce che a Sanguineti viene richiesta una «elaborazione drammaturgica di poesie medievali». In quella stessa busta si trova però anche un vero e proprio “travestimento” progettato dall'autore, mai realizzato e finora ignoto³. Il ritrovamento

² E. SICILIANO, *Albertazzi riscopre il mitico Federico*, in «Corriere della sera», 24 agosto 1986.

³ Si tratta di 86 fogli A5 dattiloscritti in originale. Il testo, suddiviso in due tempi e quattro sezioni, è preceduto da una sezione introduttiva che contiene [*Indicazioni di scenografia*] e *Indicazioni dei ruoli* mentre ampie *Note* chiudono la seconda sezione del primo tempo e la prima sezione del secondo. La numerazione manoscritta riparte da 1 a ognuna delle 5 sezioni. Il testo è ora edito integralmente in C. ALLASIA, «*Giardini della zoologia verbale*». *Percorsi intermediali negli scritti*

è di notevole importanza perché l'opera si colloca cronologicamente fra il *Faust* (1985) e la *Commedia dell'Inferno* (1988) ma idealmente fra l'*Orlando furioso* del 1969 e quest'ultima. Infatti il testo non solo si avvicina alla *Commedia* per la profusione di *Note* registiche e l'accuratezza delle indicazioni di scenografia, che si riteneva Sanguineti non avesse mai utilizzato prima⁴, ma anticipa il trattamento di alcuni versi danteschi e giustifica la riscrittura di altri come, lo vedremo, le parole messe in bocca a Paolo all'inizio del quadro relativo a *Inf. V*, in quell'«episodio intermedio» del rapporto fra Sanguineti e i Siciliani individuato da Marco Berisso⁵.

L'ideale completamento e la giustificazione critica delle scelte proposte nello spettacolo si trovano in alcuni saggi, composti fra il '65 – anno dell'introduzione agli einaudiani *Sonetti della scuola siciliana* e della guida di lettura per la *Vita nuova* edita da Lerici – e il '94⁶, data del saggio *Elementi poetici della scuola siciliana*, in margine ancora alle celebrazioni federiciane, questa volta per gli ottocento anni dalla nascita⁷. Inoltre nello stesso anno del travestimento escono le *Poesie* di Guinizzelli, introdotte e curate per Mondadori⁸. E non

inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 197-258.

⁴ Tanto che per la *Commedia* si parla di note «eccezionalmente presenti rispetto alla norma sanguinetiana che lascia ampia libertà al regista, allo scenografo ecc.», S. MORANDO, F. VAZZOLER, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, in «Dante e l'arte», I, 2014, p. 122.

⁵ M. BERISSO, *Edoardo Sanguineti e la scuola poetica siciliana: tre momenti*, in «In principio fuit textus». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di V. L. Castrignanò, F. De Blasi e M. Maggiore, Franco Cesati Editore, Firenze 2018, p. 44.

⁶ Rispettivamente ora con il titolo *Sonetti della Scuola siciliana*, in E. SANGUINETI, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Riso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 25-29, d'ora in poi SSS; e in ID., *Dante reazionario*, Editori riuniti, Roma 1992, pp. 5-33, d'ora in poi VN.

⁷ Ora in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Riso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 56; d'ora in poi EPS.

⁸ L'introduzione si trova col titolo *Per forza di scrittura*, in ID., *Il chierico organico*, cit., pp. 30-43, d'ora in poi PFS.

sembri quest'ultima notazione peregrina perché, come vedremo, l'assenza, nel testo, di tutti gli autori che si collocano fra i poeti della *Magna Curia* e Dante è voluta e calcolata, quasi a risarcire quanto l'"orfano" lussurioso Guinizzelli compie in *Purg.* XXVI risalendo direttamente ad Arnaud Daniel e ignorando i Siciliani che, con la loro «importazione del modello occitanico» hanno fondato, sostiene Sanguineti, «ogni nostra moderna idea di lirica, per tutto il nostro Occidente»⁹.

Pir meu cori alligrari, datato «luglio 1986», mutua il titolo da una canzone di Stefano Protonotaro, uno dei pochi testi, insieme al frammento di canzone *Alegru, cori* di Enzo di Svevia, che qui chiude la rappresentazione fungendo da *Congedo*, giunto fino a noi nella originaria veste dialettale senza aver subito «la rielaborazione di copisti impegnati a travestire linguisticamente» gli originali «in un adattamento che fu gravido di conseguenze senza fine, nel linguaggio e nelle rime, per incominciare»¹⁰.

Il testo viene presentato dallo stesso Sanguineti come un'«azione drammatica in due tempi» di «2 parti ciascuna», che andrebbero ambientate in «4 spazi contigui» in modo che «attori e pubblico abbiano [...] un "itinerario" da percorrere». Gli spazi, accuratamente descritti e corredati di puntuali indicazioni registiche, sono una fiera, un teatrino, una corte e un palco: lo spettatore dovrà percorrerli secondo una tempistica apparentemente «fortuita e irregolare», «anche se dovrà essere, per contro, debitamente studiata prima». A ogni luogo corrisponde un trattamento diverso dei materiali testuali utilizzati e, conseguentemente, un atteggiamento diverso del pubblico. Federico nelle intenzioni di Sanguineti è interpretato da Albertazzi che «riserverà a sé, con testi di Federico, le poesie di Giacomo da Lentini; inoltre, interverrà nel "teatrino"».

Sulla scorta del saggio guinizzelliano appena concluso, Sanguineti propone la drammatizzazione di una *quaestio de natura et origine amoris* articolata in quattro momenti: si tratta di un'indagine «che

⁹ EPS, p. 55.

¹⁰ Ivi, p. 54.

ha gravità letteraria e poetica perché ha una ineludibile responsabilità riflessiva e raziocinante»¹¹. E se l'autore afferma che solo in Guinizzelli la *quaestio* «si impegnava ormai, definitivamente, nella determinazione del vecchio *eros* cortese come globale responsabilità ideologica» è indubbio che colui che aveva collocato il primo Guido, lussurioso ed espriante, sulla montagna del Purgatorio, aveva anche «affinato la sua problematica erotica»¹², conscio del fatto che la riforma si fosse pienamente articolata all'altezza della *Vita nuova*, letta da Sanguineti come «vera e propria teoria della lirica»¹³. Per tale ragione la *quaestio* si pone anche come una ricognizione del rapporto che Dante volle stabilire con i poeti della corte di Federico II e che lentamente si definisce, prima sotterraneamente e poi esplicitamente, nel secondo tempo, attraverso l'uso della *Vita nuova*, del *De vulgari eloquentia* e della *Commedia*.

Il primo tempo, illustrativo ed esemplificativo, si muove tra la prosa popolare del *Novellino* e «i poli della canzone sublime, che celebra il galateo della passione e della cosiddetta canzonetta oggettiva, che può concedersi di declinare verso modalità più colorite e modeste» per dimostrare, e lo si dichiarerà in chiusura del saggio del '94, che la corte di Federico fu «il luogo d'incontro, più che dello scontro, tra le diverse rettoriche, tra i diversi artifici, e più largamente tra le diverse culture articolabili poeticamente nel volgare di Sicilia»¹⁴.

Il secondo tempo, dottrinale e teorico, introduce il sonetto, «la più clamorosa e fortunata invenzione formale dei Siciliani, di immortale fortuna per tutto l'Occidente». Dotato di «squisita inclinazione dottrinale, da adibirsi in prevalenza, alla corrispondenza e alla tenzone, e a discutere la dottrina d'Amore»¹⁵, il sonetto «si configura con sostanza epigrammatica» in cui «la sentenziosità, mentre brucia

¹¹ Ivi, p. 59.

¹² PFS, p.43.

¹³ VN, p. 5.

¹⁴ EPS, p. 56.

¹⁵ Ivi, pp. 56-57.

e folgora i nessi [...] si appoggia, onde farsi quella prosa che non è, sopra i raccordi sintattici più ostentatamente ragionativi»¹⁶. Alla prosa colta di Andrea Cappellano e di Dante si aggiunge la sintassi del sonetto che, montalianamente, «si fa prosa senz'essere prosa» e, grazie alla mediazione di due celebri tenzoni, si arriva, scrive Sanguineti nelle *Note*, se non a esaurire la *quaestio*, a esprimere «sentenze definitive sul concetto di amore» transitando non solo dai Siciliani a Dante ma dai Siciliani fino alla modernità, secondo una linea di continuità garantita dalla persistenza del sonetto, capace di raggiungere e non certo, come Sanguineti con *understatement* afferma «per qualche fragile episodio»¹⁷, il nostro stesso secolo.

Andiamo con ordine: si comincia con «una “promenade” del pubblico, introduttiva, e funge da prespettacolo» in «un mercato medievale [...]: agli spettatori, che vi devono circolare passeggiando (qui non vi sono posti a sedere) sono presentati, qua e là, veri “punti di vendita” (vi può essere un vero “bar” da “teatro”, elementare e popolare, con vini, focacce locali tradizionali, ecc.; oggetti artigianali, in legno, in metallo, stoffe, ecc., secondo l'uso del luogo, nei suoi tratti più consolidati e tipici, e terracotte, e simili: una, non stonata, vendita di “souvenirs”)». Lo spettacolo inizia quasi senza che il pubblico se ne renda conto, con un ritmo che «non è quello della rappresentazione, ma della quotidianità reale (fiera e mercato, festa e sagra, “spettacolo viaggiante”, “circo” quasi);». Infatti, in mezzo a «musicanti popolari, saltimbanchi, acrobati, giocolieri di vario genere, mangiatori di spade, di fuoco» si evidenziano altri «punti di spettacolo» in cui gli «gli attori devono, con i versi e le prose, emergere sul fondo sonoro dei richiami tradizionali dei venditori, che per gradi cessano, in un silenzio generale; devono anche impostare una recitazione “a gara”: si narra e si recita, volendo attirare l'attenzione di tutti, concorrenzialmente; e si può considerare la buona opportu-

¹⁶ SSS, pp. 25, 28.

¹⁷ Sull'argomento rimando a C. ALLASIA, «Giardini della zoologia verbale», cit., pp. 133-157.

nità che mentre un attore non ha ancora terminato il proprio testo, un altro attacchi, in altro punto, cercando di conquistare a sé gli spettatori; la “simultaneità” permette di stringere i tempi».

La *Nota* ci dice ancora molto, perché si auspica che «qualche narratore, inoltre, possa presentarsi come un “cantastorie”, munito di una sorta di “cartello” illustrativo, al quale rinvia nel racconto, nei modi tradizionali da piazza, senza abusarne (un narratore può giovare di un “cartone” di legno dipinto, un altro di una stoffa dipinta, non di più);». La piazza, la presenza dei cantastorie, l’uso dei cartelli (che molto ricordano le diapositive previste da Sanguineti per illustrare i racconti più lunghi quali, ad esempio, il sogno di Orlando) sono un riferimento alla tradizione canterina, che aveva ispirato il progetto del *Furioso* e avrebbe, di lì a poco, contaminandola con la tradizione circense, suggerito l’*ouverture* della *Commedia dell’Inferno*, di cui si anticipa qui anche l’uso degli altoparlanti nella quarta sezione¹⁸.

Nella piazza si articola una «rappresentazione, dedicata alla poesia e alla novellistica di tipo popolare o popolareggiante e giullaresca (componimenti anonimi o di stile canterino, racconti del *Novellino* su Federico)». In realtà, a parte nove racconti dal *Novellino*, i versi non sono anonimi, anche se presentati come tali: si va da due canzoni di separazione come *Dolze meo drudo, eh, vatène?* di Federico II (molto interpolata, per rendere il ritmo del dialogo) e *Già mai non mi conforto* di Rinaldo d’Aquino, a *Per lo marito c’ho rio* di Compagnetto da Prato. Con *Morte, perché m’hai fatta sì gran guerra* di Giacomino Pugliese, ipotesto di più luoghi della *Vita nuova*¹⁹, si introducono già la presenza di Dante e del prosimetro, di cui verrà riprodotto il paragrafo XXV, nella terza parte. Il lamento *Oi lassa*

¹⁸ Su questo aspetto si veda C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*», Interlinea, Novara 2017, p. 91.

¹⁹ Per i riscontri puntuali cfr. D. ALIGHIERI, *Vita nuova; Le Rime della ‘Vita nuova’ e altre Rime del tempo della ‘Vita nuova’*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, intr. di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 2015, *ad indicem*.

'*namorata* di Odo delle Colonne chiude la scelta di componimenti e anche un primo, abbozzato catalogo di situazioni amorose.

La seconda parte del primo tempo, totalmente dedicata alla recita del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, si svolge in un teatrino «contiguo alla fiera», che l'autore specifica non essere «nulla più che una baracca saltimbanchesca di legno, da “compagnia viaggiante” medievale», inizialmente «occultata da un grande sipario, simile a quelli degli attuali teatri [...] ma dietro il grande sipario non c'è che questa specie di “teatrino dei pupi” (gli attori devono sembrare “giganteschi”, sopra il povero tavolato che li sostiene)». Non appena il sipario si apre gli attori che interpretavano i giocolieri, i venditori e gli acrobati nella fiera devono disporre «dinanzi a questo teatrino, pancacce e rozzi sgabelli di legno, sui quali il pubblico può prendere posto, liberamente».

Nella *Distribuzione dei ruoli* iniziale a recitare il *Contrasto* si prevedono

anche Federico e una Dama; questi, infatti, dapprima assistono, dinanzi alla baracca, in piedi, ben visibili dal pubblico (seduto come si è indicato) alla rappresentazione; al v. 61 («Cercato aio Calabria»: Federico sale sul palco della baracca, e prende a sostituire l'Amante, dialogando in versi con l'Amata; dicendo il v. 111 («A meve non aitano...») Federico invita con grandi cenni (e cenni appassionati, in armonia con i versi) la Dama a salire sul palco, e prendere il posto, nel dialogo, dell'Amata; la Dama esita alquanto, e infine sale sul palco, e ne prende il posto (direi al v. 136: «Sazzo che m'ami...»);

Più approfonditamente, nella *Nota* posposta, si chiarisce la ragione del gran risalto dato a *Rosa fresca aulentissima* (oggetto, com'è noto, di una precisa citazione in *De vulgari eloquentia*, I 12 6), che con la sua natura «rimescolata e maculata con vertiginosi abbassamenti tonali»²⁰ servirà a introdurre, per contrasto, la sezione

²⁰ EPS, p. 60.

successiva ma anche a ribadire che «convivono, nella produzione siciliana, i modi aulici e quelli popolareggianti [...] articolati nei medesimi produttori, assai sovente»²¹.

a principio dell'episodio, sul palco del teatrino (che deve evocare chiaramente un "teatro dei pupi", e questo deve essere ben tenuto presente nella recitazione, che ha da essere pupazzesca e marionettesca) compaiono l'Amante e l'Amata; sarebbe ottima soluzione se l'Amata fosse interpretata da un ragazzo travestito da fanciulla, come si addice a un cantore di piazza (nulla di equivoco o volgare, ben inteso); (il tipo di recitazione "in falsetto", tenuta dall'Amata, cioè dal ragazzo, dovrebbe tornare, con debiti adattamenti, quando il medesimo ragazzo riapparisse, nell'ultimo episodio, nella parte dell'Uomo-Pianta, il dantesco Pier delle Vigne, in funzione della faticosa fuoruscita delle parole dalla pianta, appunto); i costumi dovrebbero essere chiaramente giullareschi, plebei (da "comici dell'arte" medievali), e molto coloriti; forte insistenza sul ritmo e sulla rima: recitazione "cantata" e "meccanica", ma di grande abilità istrionica, da "professionisti", in ogni modo; alla strofa 5 («Se i tuoi parenti...»), appaiono Federico e la Dama, che si collocano in piedi, dinanzi al teatrino, bene emergenti sul pubblico, separati, come a porsi "in prima fila" (così di passaggio) allo spettacolino; così quando l'Amante dice: «viva lo 'mperadore...» potrà rivolgersi direttamente a Federico (in abito verde); a partire dalla strofa 13, Federico salta sul palco del teatrino, e attacca, prendendo il posto dell'Amante: «Cercato aio Calabria...»; e continuerà (come è indicato) nelle strofe successive; l'Amante scenderà dal palco, ma prendendo il posto di Federico, lì in piedi a terra, fungerà manifestamente da suggeritore: si deve intendere che Federico non conosce bene la parte, che tenta di improvvisare, ha pause di incertezza, ecc., e l'Amante gli porge le battute, gli completa il verso, gli dà un attacco, ecc.;

²¹ Ivi, pp. 56, 62.

Far entrare Federico alla strofa 13 ha un significato ben preciso perché è il luogo che permette di «misurare fino in fondo la distanza tra il galateo dell'alto amore cortese e la declinazione parodisticamente realistica del contrasto di Cielo»²².

a partire dalla strofa 17, mentre recita, Federico si volge alla Dama, che si è lievemente discostata, e con gesti evidenti la invita a prendere il posto dell'Amata; alla strofa 18, la Dama, aiutata da Federico, sale per una scaletta laterale, e incomincia, con anche maggiori difficoltà, a prendere il ruolo dell'Amata (la quale, a sua volta, scende a terra, e l'assiste nella recita): il duetto si trasforma così in un complesso quartetto; un po' alla volta anche la Dama, come già Federico, anche se meno felicemente, si rinfranca, e recita; anzi, ci prende gusto, benché appaia sempre abilmente inabile, e (come indicato nel testo), rimane anche quando Federico scende dal palco, ormai sazio (durante la strofa 27, abbandonando alle parole «sì m'hai preso come lo pesce a l'amo», rivolte alla Dama, che non scende) e l'Amante riprende il posto di Federico;

Federico abbandona il palco dopo aver pronunciato quella che Sanguineti definisce una «replica straordinaria» innescata dalla minaccia della donna di annegarsi a cui il giullare oppone una «mossa crudelmente necrofila» e, solo di fronte alla reazione della donna «il "canzoneri" minaccia, a questo punto, di interrompere il suo canto [...] ed è suprema astuzia, in questo gioco erotico, che sia questa, infine la mossa vincente del giullare»²³.

la Dama dirà ancora una strofa, giocando (28 e 29) sempre sull'ambiguo destinatario delle sue parole (l'Amante e Federico), e infine rinuncia, scende, subentra nuovamente l'Amata; il contrasto finisce con i due canterini da piazza, che si ritrovano soli sul palco, come a principio;

²² Ivi, p. 61.

²³ *Ibidem*.

la recitazione di Federico e della Dama deve, al di là delle incertezze già dette, apparire “nobile” e “cortese”, e insomma, in modo efficace teatralmente, inefficace per eccesso di “cultura”, nei confronti del professionismo plebeo dei due attori “professionisti”: un alto e colto diletterantismo e giuoco di fronte a un’abilità consumata e stereotipa e da lazzi...

In questo contrasto fra le due coppie si esemplifica il raffronto fra «due strategie letterarie, che si affrontano anche perché si implicano a vicenda, e si condizionano e si spiegano reciprocamente»²⁴.

Infatti era stato indicato nella *Distribuzione dei ruoli* che, mentre «Amante e Amata recitano da guitti consumati, Federico e poi la Dama recitano senza disinvoltura alcuna, imbarazzati, e in modi non popolareschi, non “da piazza”; essi, anzi, sembrano improvvisare, e sono in difficoltà», ed è a questo punto che «l’Amante e l’Amata fungeranno allora, visibilmente e clamorosamente, da suggeritori, e si dovranno avere opportuni momenti di vuoto, di incertezza (come a cercare le rime, a chiudere il verso), che i due guitti provvederanno a colmare». Va in questa direzione anche il suggerimento secondo cui «a rendere il giuoco più teatrale ancora, l’Amata, quando sarà scesa presso il disceso Amante [...] si struccherà, liberandosi dal travestimento femminile, asciugandosi il sudore, ecc. (in una situazione da “dietro la quinte”, da ‘camerino’)».

Attraverso un *Prologo*, «dialogo di uomo e donna» che «dovrà essere tenuto sulla porta della sala teatrale che sarà sede dell’episodio della “corte”», si approda alla prima parte del secondo tempo e nella *Nota* si insiste sul forte legame fra le due sezioni contigue:

si noti anche che il Prologo dovrà essere recitato in modo da richiamare il *Contrasto* appena ascoltato, per opposizione; il *Contrasto* è “popolare”; gli interventi nel “teatrino” di Federico e della Dama agiranno come mediazioni nei confronti del Prologo;

²⁴ Ivi, p. 62.

questo, infine, avrà il debito tono “aulico” (ma “giocato” aulicamente, con tocchi non privi di ironia: anche il Prologo è un contrasto sul tema dell’amante restia che infine viene persuasa all’amore);

Dopo il *Prologo* il pubblico viene introdotto a Corte, dove «vi sono posti a sedere apprestati come si addice a una sala di corte, adattati a forma teatrale, un trono sul fondo per Federico, alti seggi per i poeti e dignitari». Qui l’imperatore stesso «guiderà una sorta di “recital”»: a differenza della prima sezione del primo tempo, qui i componimenti sono fatti precedere dal nome dell’autore, anche se non è chiaro, dalle *Note*, se Sanguineti voglia che Federico lo pronunci esplicitamente.

La sezione è costruita, per le parti in prosa, da un *Dialogo fra Federico e Amore*, un *Decalogo d’amore* e *Questioni d’amore*, e un *Intermezzo* di cui diremo, mentre la ricca selezione poetica segue un percorso finalizzato a mettere in luce «gli interessi danteschi, rivolti all’elaborazione formale, in vista di un’illustre e curiale eloquenza volgare»²⁵. Nella *Distribuzione dei ruoli* si indica per la prosa che «le parti femminili *siano* variamente distribuite tra le attrici» e per i versi si raccomanda «che i testi di un poeta siano sempre detti dal medesimo attore, (così ci sarà, prevedo, un Abate di Tivoli, un Guido delle Colonne, un Pier della Vigna diverso da quello dantesco del finale, ecc.; come ho già detto, Federico dirà le poesie di Giacomo da Lentini)» e di scegliere «un attore che conosce bene il dialetto siciliano» per recitare *Pir meu cori allegrari* e *Alegru cori*.

Mentre Federico accoglie il pubblico nella corte con *Poi ch’a voi piace, amore* «la Dama si addobberà in figura d’Amore, visibilmente»: «essa dovrà indossare l’abito di Amore, cioè alcuni tratti attributivi regali e tradizionali (un manto, uno scettro, un arco e un turcasso, ecc.), e avere un suo trono evidente», in modo che «la Corte di Federico e la Corte d’Amore *siano* così fuse come in un ideale spazio

²⁵ Ivi, p. 53.

unitario, come in una “allegoria cortese”. Il collegamento con il precedente *Contrasto* è ora un «parallelismo rovesciato, ma molto attenuato ovviamente, nei confronti dell’Amata del *Contrasto*, uomo travestito da donna; qui, tuttavia, non si deve cogliere un aspetto androgino, ma piuttosto la messa in atto dell’immagine tradizionale dell’identità di madonna e di Amore, cioè di Amore incarnato nella donna amata». Il *Dialogo fra Federico e Amore* si alterna alla recita del *Decalogo* e delle successive *Questioni*, tutti «ricavati, con adattamenti, dalle versioni toscane trecentesche del *Trattato d’amore* di Andrea Cappellano» nella versione a cura di Salvatore Battaglia del 1947 per i tipi di Perrella.

Amore recita anche il lungo passo, sull’opportunità di congiungere un nuovo fedele alla corte di Amore, che divide «due delle più celebri tenzoni sulla natura di amore» a cui «occorre guardare per comprendere la poetica [...] dei siciliani, in generale: e dico la poetica per intendere l’ideologia»²⁶. Si tratta della Tenzone fra l’Abate di Tivoli e Giacomo da Lentini da quella fra Jacopo Mostacci, Pier delle Vigne e lo stesso Giacomo, per le quali Sanguineti prevede

luoghi deputati, quasi “tribune”; sarà così evidente che, se l’Abate e Giacomo contrastano da due tribune, collocate come opposte e non vicine (molto a destra l’una, molto a sinistra l’altra), i loro luoghi saranno occupati quindi da Jacopo Mostacci e da Pier delle Vigne, portandosi invece Giacomo da Lentini (cioè Federico, insomma, al centro, dove è il suo trono, che sarà accanto a quello d’Amore, cioè della Dama), come a chiudere il torneo dei sonetti e il contrasto da tenzone, con sentenze definitive sul concetto di amore.

La *Nota* posposta suggerisce di rendere evidente «il tono da “tenzone”, il rilievo polemico, delicatamente contestativo» e il saggio del ’94 ribadisce che la rilevanza della prima disputa – dalla quale si eli-

²⁶ Ivi, p. 57.

mina, in chiusura, «il conciliante sonetto complimentoso, di garbato encomio per Giacomo» – non nasce solo dalla consapevolezza che «discutere della divinità d'Amore [...] è discutere della legittimità di una figura letteraria», ma anche dalla volontà di preludere in modo naturale all'*Intermezzo*. Nella stessa sede si giustifica la presenza della seconda tenzone perché «se il Mostacci opta per l'accidentalità d'Amore, opponendo a un amore sostanza una "amorositate", e se Pier delle Vigne difende per contro la sua sostanzialità, il Notaro disegna, per conto suo, una sorta di terza via, che è poi la via regia già segnata, a suo tempo, dalle pagine di Andrea Cappellano»²⁷. *Amor è un desio* viene posto «alla radice [...] di tutte le grandi riflessioni della nostra poesia moderna» perché Giacomo ci trasmette «quello che i poeti di Provenza ci hanno inventato, [...] l'amore passione», e lo fa nel «cerchio esiguo di quel sonetto dottrinale che celebra, ancora una volta, la potenza del desiderio, che gli occhi generano e il cuore accoglie e alimenta, concepisce e nutre, per un'immagine di bellezza che ha principio nella visione concreta»²⁸. Il sonetto va letto anche come «premessa decisiva alle grandi canzoni teoriche dell'uno e dell'altro Guido, e anche a quella dantesca»: non a caso, nella *Commedia dell'Inferno*, per aprire l'episodio tratto dal canto V, Sanguineti mette in bocca a Paolo la prima quartina del sonetto, per poi farlo passare, subito dopo, ad *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* (Vn XX).

Il termine delle tenzoni apre «la via alle questioni» divise a metà dall'intervento di «Giacomo-Federico, con il suo celebre sonetto», *Io m'aggio posto in core a Dio servire*, a cui Sanguineti già vent'anni prima dichiarava andasse riservato «un meritato trattamento di favore»²⁹.

Segue la canzone che dà il titolo al travestimento e si arriva all'*Intermezzo* che nella *Nota* viene con noncuranza indicato come «un passo della *Vita Nuova* dantesca, [...] preludio al conclusivo episodio

²⁷ Ivi, p. 59.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ SSS, p. 29.

dantesco», e per questo «dovrà essere recitato dal medesimo attore che reciterà i passi del *De vulgari eloquentia*». In realtà, trattandosi del paragrafo XXV, il brano riveste una funzione cardine: in linea con la prima delle tenzoni, giustifica l'«abuso nella rappresentazione di Amore come sostanza, e come sostanza corporale [...] e lo fa a colpi di autorizzazioni classiche», dimostrando che Dante ha fatto «un passo innanzi» ma non ha operato «alcun salto»³⁰ e, partendo da quello che appare un problema retorico, arriva a sancire la nascita stessa della poesia volgare. Questa densa sezione si chiude con *Misura, provedenza e meritanza*, il sonetto «“morale” (e “cortese”)» di Federico.

Il conclusivo «Episodio dantesco» è collocato in una «zona ulteriore» dove il «pubblico sarà nuovamente in piedi» e guarda a «un palco di legno» su cui «un attore leggerà un passo del *De vulgari eloquentia*, che vale come cornice a due canzoni, entro innestate (che Dante cita, e saranno lette per intero)». A differenza di quelli del *De Amore*, il passo del *De Vulgari* viene, in latino, «diffuso da altoparlanti, a livello normale, quindi si attenua», poi un «attore (attore diverso, diversa voce), legge lo stesso passo in traduzione (quella cinquecentesca del Trissino), fungendo come da “doppiatore”, mentre sullo sfondo, in “simultanea”, scorre il nastro latino, abbastanza nitidamente percepibile, a livello comunque più basso». Sanguineti suggerisce, non senza ironia, che l'«attore dovrà conoscere bene il latino (se ci fosse un seminarista, non ignaro di latino medievale, sarebbe perfetto)» e «non importa niente se non sarà inteso perfettamente dal pubblico». Si tratta, con qualche lacuna, del paragrafo 1, 12, che l'autore chiosa nel '94:

si afferma che il “sicilianum vulgare” ha acquistato fama sopra gli altri, tanto che «quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur», perché i maestri indigeni hanno cantato «graviter», come nelle famose canzoni *Ancor che l'aigua per lo foco lassi* e, sempre di Guido, *Amor che lungamente m'hai menato*.

³⁰ EPS, p. 58.

E Dante innesta, a questo punto, la grande celebrazione degli «ilustres heroes, Fredericus cesar et bene genitus eius Manfredus», che «humana secuti sunt, brutalia designantes», manifestando la loro «nobilitatem ac rectitudinem». Alla loro corte, spiega sempre Dante, veniva alla luce quanto di meglio si produceva in Italia, così che tutto ciò che i nostri predecessori hanno scritto in volgare si chiama siciliano e i posteri non potranno mutare la designazione («ut quicquid nostri predecessores vulgariter protulerunt, sicilianum vocaretur; quod quidem retinemus et nos, nec posteri nostri permutare valebunt»)³¹.

Ma là dove Dante «innesta» la celebrazione di Federico e Manfredi, la lettura si interrompe per lasciare spazio alle due canzoni di Guido delle Colonne (il cui «ruolo rilevante» dovrebbe essere assunto dallo stesso Federico) e riprendere subito dopo, con le stesse modalità. La scena cambia rapidamente: «prima tenuti al buio, si illumineranno due luoghi: in uno di questi un uomo-pianta (fantasiosamente travestito), in un altro un uomo-fiamma (o più precisamente un uomo tra le fiamme, emergente da un sepolcro)». È il momento della recita di due brevi stralci dall'*Inferno*, che deve avvenire «in modi fortemente “popolarizzati” (alla “cantare il Dante”», che formeranno una sorta di ripresa del *Contrasto* di Cielo: un Dante plebeo, insomma, “da piazza”».

L'Amata, chiamata a interpretare Pier delle Vigne, «dovrà utilizzare nel ruolo dell'uomo-albero le sue capacità di “travestimento vocale” per l'effetto della “pianta che parla”» e recita, senza modifiche, i versi 37, 94-108, 58-78, anticipando la spiegazione del destino dei suicidi alla presentazione del dannato e alla sua professione di innocenza. I versi provenienti da *Inf.* X vengono invece recitati dall'Amante che diviene Farinata, anche se la prima terzina appartiene originariamente a Virgilio (13-15), e comunque «è ovvio che niente indicherà la loro identità, qui come in tutta la rappresentazione:

³¹ Ivi, p. 53.

nel caso, la notorietà dei versi varrà alla immediata identificazione, che qui ovviamente importa». Il trattamento di *Inf.* X, 100-108 e 118-120, versi che nella *Commedia dell'Inferno* finiranno in bocca a Cavalcante è, rispetto al travestimento di due anni dopo, lievemente diverso perché, pur eliminando tutti i verbi che indicano il passaggio al discorso diretto, Sanguineti ha cura di mantenere intatto l'endecasillabo attraverso opportune sostituzioni.

Il passaggio dal *De vulgari* alla *Commedia* parrebbe determinare anche un passaggio dalla riflessione culturale e lirica alla vicenda umana e personale, ma è un'illusione ottica: si osservi che, a differenza di quanto accadrà per i poeti successivi, e non penso solo a Bonagiunta e Guinizelli, tutti piuttosto propensi a pronunciarsi in merito, nessuno dei rappresentanti della *Magna Curia* ospiti del regno oltremondano della *Commedia* riflette sull'esperienza lirica conclusa. Non lo può fare Federico, che di fatto non compare sulla scena, ma non lo fa neppure Pier delle Vigne, perso nel suo dramma e non lo farà, nell'Antipurgatorio, Manfredi, di cui, per altro, non si conoscono componimenti.

Bisogna allora supporre che la sequenza di *Inf.* X e XIII non sia in realtà solo funzionale a mostrarci il destino ultramondano di Federico II e del suo potente logoteta, ma possa anche, in filigrana, riflettere un terzo e, forse, un quarto canto. Infatti, pur precisando che si tratta di «un uomo tra le fiamme, emergente da un sepolcro», Sanguineti per ben due volte definisce Farinata «uomo-fiamma», sintagma che nella *Commedia dell'Inferno* riserverà esclusivamente ai consiglieri di frode («i dannati sono uomini fiamma») e non si dimentichi che in *Inf.* XIII si evoca la presenza del fuoco («come d'un stizzo verde ch'arso sia») in un canto dal quale, a rigore, sarebbe escluso. Se questa filigrana ha un senso allora bisogna guardare a due luoghi di *Inf.* XXVI: la *captatio benevolentiae* con cui Virgilio si rivolge a Ulisse, e tramite la quale Sanguineti potrebbe rimettere in gioco, ironicamente, il rapporto fra Dante e i Siciliani («s'io meritai di voi assai o poco / quando nel mondo li alti versi scrissi» (79-81) ma, anche, quel proposito ad «affrenare» lo «ngegno[...] / perché non corra che virtù nol guidi» (21-24), per lo meno nella poesia

d'amore, perché a finire nelle fiamme, questa volta quelle del «foco che [...] affina», nel canto speculare del *Purgatorio*, non saranno i consiglieri fraudolenti.

Giovanni Tesio

GOFFREDO PARISE,
UN PERCORSO VERSO E DENTRO I *SILLABARI**

I primi due romanzi di Parise, *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e *La grande vacanza* (1953), cadono in piena temperie neorealista, ma dal neorealismo si distaccano profondamente, dando vita a un mondo immaginario e fantastico, che attinge alla realtà come vi attinge il sogno: ossia come ai materiali di una storia che si svolge fuori delle leggi della logica e della ragione. Anche stilisticamente siamo lontani dalla cosiddetta mimesi del reale: dal tentativo di

* Caro Antonio Lucio,

se questa mia non è corredata dalle sacrosante note bibliografiche, non è, beninteso, per pigrizia, ma per sottolineare un'intenzione che riguarda la tua e nostra attività didattica. Non siamo solo studiosi, ma anche insegnanti – docenti – e dunque ho voluto semplicemente mandarti – per festeggiare la nostra amicizia più ancora che il tuo congedo – un intervento che avesse di proposito carattere precipuamente didattico.

riportare sulla pagina la realtà, di rappresentarla così com'è. La realtà esiste, ma non è che un punto di partenza, un fondale preciso su cui si muovono figure e fatti vagamente autobiografici. Tutto resta immerso nel clima zigzagante del sogno, in un'atmosfera in cui il tempo non ha dimensioni e in cui lo spazio slitta continuamente negli abissi e nei labirinti dell'inconscio.

Più realistici riescono invece i romanzi della cosiddetta «trilogia veneta o vicentina»: *Il prete bello* (1954), *Il fidanzamento* (1956) e *Atti impuri*, che esce nel 1959 con il titolo *Amore e fervore*. Sono tre romanzi che, presi complessivamente, risultano diversi dai primi per più ragioni: le vicende si dispongono in un preciso arco di tempo e hanno uno svolgimento progressivo; lo spazio è trattenuto nei limiti di ambienti circoscritti, che non ammettono scarti improvvisi tra i livelli del verosimile e del fantastico, della realtà e del sogno; i personaggi, quantunque eccentrici, rispondono ad una maggiore coerenza di psicologia e di azione: più creature obiettivate che proiezioni della vita psichica e immaginativa dell'autore.

L'etichetta di «trilogia veneta» è stata data ai tre romanzi proprio per sottolinearne il comune denominatore: la provincia veneta e più precisamente vicentina, di cui viene narrato l'impasto di educazione cattolica e vagheggiamenti sessuali, squallori borghesi e viltà perbenistiche, banalità e decoro, ragione e perversione, finzioni morali e prudenze equivoche. Ma l'impegno è forse più evidente negli ultimi due romanzi della trilogia, come dimostra il gioco stesso delle trame. *Il prete bello* è più ricco di episodi e di personaggi, mentre *Il fidanzamento* e *Atti impuri* risultano più concentrati e compatti: e l'ultimo ha quasi la scheletrica andatura di un caso clinico.

La sobrietà della trama e dell'intreccio già introducono ai due libri successivi e tra loro profondamente connessi: il romanzo *Il padrone* (1965) e i racconti uniti nel titolo *Il crematorio di Vienna*, pubblicati nel 1969 ma scritti anche prima e durante la stesura del romanzo. Ad essi va accompagnato un testo teatrale, *L'assoluto naturale* (1967), che mette in scena lo scontro anonimo ed emblematico tra un uomo e una donna, attraverso il succedersi essenziale di alcuni quadri didatticamente scanditi fino alla catastrofe. La stessa visione

del mondo a cui si rifanno *Il padrone* e *Il crematorio di Vienna* trova qui, in forma drammatica, un esito più chiaro di parabola. Non è detto però che la parabola abbia sempre a finire tragicamente. Delle due possibilità che si danno (entrare negli schemi convenzionali o essere eliminati), *Il padrone* contempla infatti la prima. Si è spesso parlato del romanzo *Il padrone* come di un'opera legata alla letteratura aziendale.

Ma Parise non rientra in questa prospettiva. L'etichetta di romanzo aziendale o industriale, quantunque inadeguata e ristretta, può forse interessare l'opera di Ottieri e di Volponi, ma non quella di Parise che rimane estraneo a ogni concreta e specifica proposta di definizione sociologica e psicologica del mondo industriale. Per lo scrittore vicentino, trasferitosi a lavorare nella grande città, l'azienda è una realtà senza contenuto, uno spazio quasi astratto, uno scenario che funge da allarmante laboratorio della condizione umana in quanto tale.

E basterebbe pensare alle trentatré situazioni-tipo (o meglio situazioni limite), con cui Parise ha costruito, tra il paradossale e il grottesco, il suo libro di racconti *Il crematorio di Vienna*. Sono storie di un'angosciosità che nasce dal ritmo familiare delle convezioni, dalla cancellazione pacifica di ogni diversità, dalla prepotenza accettata del conforme, dell'omogeneo, dell'anonimo, del normale. L'orrore inavvertito s'insinua nelle maglie del quotidiano fino a sopprimere ogni traccia di vita, ogni immaginazione e memoria, ogni gioco di fantasia e di ironia, in una plumbea e persino beata metamorfosi animale o cosale. Gli uomini finiscono per immergersi negli oggetti, giungendo alla funebre stasi dell'identità con le cose: cessato ogni pensiero, spenta ogni interrogazione, confinato ai margini del silenzio ogni discorso di parola.

Ma a partire dal 10 gennaio 1971 Parise pubblica sul «Corriere della Sera» una serie di racconti che l'occhietto indica con la voce comune di «Sillabario»: la stessa adottata come titolo quando i racconti escono in volume. I libri dei *Sillabari* sono due (anche se Parise lascia inizialmente intendere che avrebbero potuto essere addirittura tre): *Sillabario n. 1* viene pubblicato da Einaudi nel 1972; *Sillabario n. 2* da

Mondadori dieci anni dopo, nel 1982. Il primo *Sillabario* va dalla «A» di *Amore* alla «F» di *Famiglia*, il secondo dalla «F» di *Felicità* alla «S» di *Solitudine*. L'occasione del titolo e l'intenzione dell'opera sono esposte dallo scrittore sul quotidiano «Il Gazzettino» del 30 ottobre 1972:

Il libro nasce così: negli anni tra il '68 e il '70, in piena contestazione ideologica, in tempi così politicizzati, udivo una gran quantità di parole che si definiscono comunemente difficili. Difficili anche a pronunciare. Per esempio: Rivoluzionarizzare. Ecco, non esprime nulla. Sentivo una grande necessità di parole semplici. Un giorno, nella piazza sotto casa, su una panchina, vedo un bambino con un sillabario. Sbircio e leggo: *l'erba è verde*, l'essenzialità della vita e anche della poesia. Pensai a Tolstoj che aveva scritto un libro di lettura non soltanto per bambini e poiché vedevo intorno a me molti adulti ridotti a bambini, pensai che essi avevano scordato che *l'erba è verde*, che i sentimenti dell'uomo sono eterni e che le ideologie passano. Gli uomini d'oggi secondo me hanno più bisogno di sentimenti che di ideologie. Ecco la ragione del *Sillabario*.

Da un lato il titolo rimanda propriamente al libro, in cui si apprendono i segni dell'alfabeto e la loro unione in sillabe e parole; dall'altro esso indica più allusivamente un percorso di lettura che mira al semplice e all'essenziale, alla condizione di un'elementare infanzia dei sentimenti compromessi, come nel crematorio, dallo strapotere consumistico degli oggetti e dall'anonima angoscia esistenziale del quotidiano. L'accenno a Tolstoj non va forzato al di là del semplice rinvio, perché mentre lo scrittore russo mirava a costruire un vero strumento di lettura per l'infanzia, fatto di apologhi, di favole e di parafrasi di favole, i *Sillabari* di Parise sono dei racconti che guardano all'infanzia solo come a una forma di riferimento ideale: aspirazione a una castità quasi primitiva di sentimenti e di parola, a una sorta di scuola primaria che renda capaci di scandire (sillabare) le cose della vita nella maniera più immediata.

Proprio negli anni assai politicizzati della contestazione globale, il *Sillabario n. 1* viene accusato di tradire la causa dell'"impego",

e il suo autore di essere passato da “sinistra” a “destra”. Parise si difende in un articolo intitolato *Arte e politica* apparso sul «Corriere della Sera» del 28 novembre 1972, rispondendo puntualmente sia all'accusa di essere uno scrittore «disimpegnato», sia a quella di essersi convertito «da sinistra a destra». Alla prima accusa oppone le ragioni del suo programma di sempre: anzitutto scrivere dei racconti «possibilmente buoni», facendo con «estrema coscienza e sincerità» il proprio lavoro; e poi tendere con tutte le proprie forze alla «tanto disprezzata “poesia”», che il più delle volte è «pura apparenza, c'è e non c'è», ma alcune volte «si vede, ci guarda con antichissima dolcezza e grazia e si lascia guardare per pochi attimi: poi scompare». Ai valori storico-sociali Parise oppone i valori individuali e non omologabili dell'esperienza, respingendo le richieste d'uso ideologico e politico della letteratura con rigorose professioni di inutilità pratica e di autonomia istituzionale: ossia affermando che la letteratura (e la poesia) bastano a se stesse e che il ruolo dello scrittore (e del poeta) deve restare libero da ogni altra ipotesi (sociale, politica, morale).

Alla seconda accusa Parise risponde sostenendo che i suoi libri precedenti sulla Cina o sul Vietnam hanno patito un equivoco: letti come libri “politizzati”, essi nascono in realtà da tutt'altro spirito: in Cina, dalla simpatia umana e dalla tenerezza per le doti di un popolo, di cui proprio la dittatura «quasi teologica» costituisce l'aspetto ripugnante; in Vietnam e nella sua lunga guerra, dai dolori di povera gente che non si domanda se quella guerra sia «politicamente» giusta o ingiusta perché ne patisce «le ferite e la morte». Cosicché nel ristampare le pagine sul Vietnam in un volume di *Guerre politiche* (Torino, Einaudi, 1976) lo scrittore ritorna sulla questione e in via definitiva se ne sbriga nell'*Avvertenza*:

Credo che non viaggerò più tanto e difficilmente farò altri viaggi “politici” il che significa, secondo un certo obbligo corrente, non fare più viaggi *tout court*, perché è quasi indegno uno scrittore che non fa viaggi “politici” e i viaggi puri e semplici potrebbero significare “disimpegno”. (Quante virgolette, ma anche quanti

termini che vanno presi con le molle, cioè con le virgolette). Personalmente, dopo tutti i miei viaggi, non me ne importa niente delle parole impegno e disimpegno, mostrando, nel così dire, un riprovevole disimpegno.

Svolta o continuità? In primo luogo le dichiarazioni polemiche nei confronti della politica e dell'impegno ci riportano all'infanzia stessa dell'autore. In un'intervista al settimanale "Panorama" del 23 novembre 1972, Parise afferma appunto:

La polemica non m'interessa, come non m'interessa la politica. Fin da ragazzo non ho avuto che filippiche per questa storia del disimpegno. Ma già allora ero convinto di una cosa: le ideologie passano, i sentimenti restano. Io coltivo i sentimenti individuali degli uomini: cerco di viverli insieme a loro e di rappresentarli.

In secondo luogo l'approccio ai temi, anche storici, è di natura pre-ideologica. Parise tende a configurare mondi assoluti, rigorosamente tratteggiati contro ogni medietà o verosimiglianza di stampo storico-realistico. A interessarlo non è la media dei caratteri, propria del realismo, bensì la radicalità simbolica dei personaggi e delle situazioni: esempi o campioni estremi, apologhi o storie inevitabili. Il mondo di Parise risponde a una logica di prospettiva evoluzionistica più che storica. Invece che ai ritmi brevi dei contesti ambientali egli guarda alla lunga fatalità degli spazi biologici e degli eventi millenari. Si potrebbe usare una formula puramente didattica col dire che Parise ha occhio più all'*Origine della specie* di Darwin che al *Capitale* di Marx:

Non credo ai millenni di felicità (futura) della traiettoria socialista. Vedo il mondo [...] a tempi lunghissimi, se non proprio a ere geologiche, press'a poco, a mutazioni ed evoluzioni, mai strettamente "storiche", ma per così dire "fatali" nella dinamica termica del vivere; insomma non credo alla storia e tanto meno vi colloco l'uomo come primadonna.

Infine, non è difficile ritrovare climi, momenti, gusti propri dei *Sillabari* a partire addirittura da pagine scritte negli anni Cinquanta per il quotidiano bolognese «Il Resto del Carlino» e ora raccolte con il titolo *Fogli sparsi* nel primo tomo delle *Opere* pubblicate nei «Meridiani» (Mondadori, Milano 1987). Articoli come *Due momenti di pace*, *Ritorno a Parigi*, *Tutto scorre*, *Decadenza del fato*, a parte l'uso autobiografico della prima persona, suonano già come nitidi anticipi dei futuri *Sillabari*. I momenti brevissimi di gioia miracolosa e perfetta, gli istanti rarefatti di felicità, le stagioni e i paesi, i sentimenti che procedono da soli «sotto il segno della fatalità o d'un ordine superumano», il destino cosmico del flusso di Eracito («*pànta réi, oudén ménei: tutto scorre e nulla rimane*») sono il lontano preambolo di un discorso ora ripreso in un diverso e mutato contesto storico: tanto da rendere più evidente e solo più clamoroso ciò che già esisteva da sempre.

I *Sillabari* sono costruiti come racconti e scanditi secondo l'alfabeto. Ma l'ordine alfabetico patisce delle eccezioni all'interno delle singole lettere, poiché i racconti sono qualche volta disposti con una certa libertà di successione. Ad esempio l'ordine della lettera A è il seguente: *Amore*, *Affetto*, *Altri (gli)*, *Amicizia*, *Anima*, *Allegrìa*, *Antipatia*. Alla lettera E troviamo: *Estate*, *Età*, *Eleganza* e alla lettera F: *Felicità*, *Fascino*, *Fame*. Lo scrittore ha così fatto precedere, in alcuni casi, la voce che ha ritenuto più significativa: quella di più alta densità simbolica o di più alto valore allusivo. Una buona ragione perché *Amore* e *Antipatia*, indipendentemente da eventuali motivi di cronologia compositiva, aprano e chiudano la prima sezione del *Sillabario n. 1* molto più opportunamente di altre voci.

Qual è dunque la poetica dei *Sillabari*? In un'intervista rilasciata a «L'Espresso» (Roma) del 19 novembre 1972, appena uscito il *Sillabario n. 1*, Parise dichiara:

L'impegno di uno scrittore, se ha la fortuna di essere un artista, è di scrivere un bel racconto, un bel libro, fare con estrema coscienza e sincerità il suo lavoro. Se gli riesce di «produrre poesie e di commuovere gli uomini» ha mantenuto fino in fondo il suo impegno. Non

sempre gli riesce perché la poesia è rara e spesso inafferrabile, allora l'impegno è mantenuto solo in parte o per nulla. Ma se gli riesce, non soltanto è stato fedele alla sua vocazione ma ha mantenuto l'impegno preso con gli altri uomini, cioè con la società. La poesia è oggi molto disprezzata perché non è "prodotto" utile a fini pratici, immediati: in una società religiosamente mercificata, ridotta all'umiliazione di se stessa, la poesia è "prodotto" sublimemente inutile e proprio per questo la sua esistenza è eretica e scandalosa. Eppure nella sua inutilità materiale la poesia è una delle più alte mete raggiunte dall'uomo nella sua storia. Perché? Perché il "produttore" di poesia (l'artista in parole povere) insieme alle sue doti artistiche possiede una natura in certo senso pedagogica e didattica: egli desidera con tutte le sue forze indicare agli uomini, muovendo il loro animo e talvolta la loro ragione, la qualità "alta" della loro natura.

In questa direzione lo scrittore non smentisce certo il suo stesso esordio, che avviene dietro la forte suggestione dei principi surrealisti. Fu infatti il movimento surrealista a riprendere alcune istanze simbolistico-decadenti e a trasmetterle tra le due guerre anche (e per Parise forse soprattutto) attraverso il cinema: abolizione di ogni controllo e di ogni confine tra diversi livelli di realtà e di coscienza, tra immaginario e reale, comunicabile e incomunicabile, diurno e notturno, razionale e irrazionale, oggettivo e soggettivo, trattandosi di restituire la realtà occulta della psiche, di esplorare l'inconscio e il sogno. Tutti caratteri, questi, che nell'opera degli inizi, *Il ragazzo morto e le comete*, costituiscono il filo conduttore: ma che vivono anche nei *Sillabari*, al di là del diverso impianto narrativo, attraverso il principio-cardine secondo cui l'intuizione è più forte di ogni pretesa di spiegazione razionale. Ad esempio nel racconto *Antipatia* c'è un uomo antipatico che non a caso usa parole odiose come «processo di rivoluzionizzazione» e che si rivolge ad un altro uomo di ben altra (questa volta autobiografica e simpatica) convinzione:

Quest'uomo, contrariamente a molti che possiedono la certezza di spiegare ogni cosa con la ragione, spesso non spiegava un bel nul-

la e, forse a causa della sua pigrizia, si accontentava di ricevere dagli uomini e dalle cose dei segnali che, senza alcuna spiegazione, contenevano già la spiegazione.

Ma la volontà di semplificazione a cui Parise sottomette la sua opera, soprattutto a partire dal momento in cui pubblica *Il padrone*, arriva ad insistere anche più marcatamente sui termini essenziali di semplicità, chiarezza e ingenuità. Intendendo per semplicità ciò che non è che semplice, e persino banale, come nel caso del racconto *Pazienza, primavera*:

Eppure [...] la banalità gli apparve come una cosa «da non buttar via», anzi bella, ancora più bella con l'abitudine.

Così, per chiarezza andrà intesa la limpida coerenza dello stile e per ingenuità un atteggiamento che implica una coscienza artistica tutt'altro che sprovveduta. Parise non ha mancato infatti di precisare:

Non sono *nature*, né sono un ingenuo come scrittore perché in arte un ingenuo non è generalmente un buon artista.

Il procedimento di semplificazione narrativa comincia dagli incipit, a partire dai quali Parise denuncia subito la sua intenzione di tenersi all'essenziale. Lo spazio, il tempo, i personaggi, l'evento sono condensati nell'arco spesso brevissimo di un periodo. Il tempo può essere più o meno determinato (si va dal favoloso e più frequente «Un giorno [...]», come in molti racconti, al più dettagliato: «Una domenica di gennaio del 1942 [...]», *Cinema*); il luogo può essere più o meno circostanziato (da «Un giorno di fine inverno in montagna [...]», *Amicizia*; a: «Un mattino presto d'inverno un uomo senza figli vide tra la brina e la boscaglia sulle rive del Piave [...]», *Bambino*); i personaggi – mai molti – sono messi in gioco con grande sobrietà di tratti fisici e psicologici.

Quanto agli eventi, tutto può già essere accaduto come nel caso di *Età*: «Un giorno un uomo che amava la sua vita e quella degli altri

comunque fosse ma non si guardava mai allo specchio, uscendo dal bagno si vide un attimo e gli bastò quell'attimo per capire tutto»; oppure può essere sul punto di accadere, come ancora in *Cinema*: «Una domenica di gennaio del 1942 una signorina di una certa età dai capelli crespi e rossicci raccolti a chignon decise di andare al cinema»; ed esplicitamente in *Sogno*: «[...] Piero non capiva ancora quel che stava per succedere. Era quello che si dice un momento di massima *epoché*, di sospensione». In ogni caso il massimo delle indicazioni è contenuto nel minimo dei mezzi e poche scarse linee bastano a determinare un'atmosfera, a generare la suspense di un'attesa.

La semplificata geografia dei *Sillabari* si muove generalmente tra paesaggi familiari. Solo un racconto, *Fame*, è ambientato in una «piccola città della Nigeria orientale» e un altro, *Matrimonio*, a Mosca. Per lo più si tratta di città e di paesi d'Italia: da Roma a Venezia, da Capri a Cortina (luoghi canonici di Parise), dalla Laguna al Piave, dalle Tofane ai Faraglioni; acqua, neve, sole, brume, stagioni, albe, crepuscoli, campagna, montagna, mare. Si può dire del paesaggio dei *Sillabari* quanto accade di pensare al personaggio di nome Giovanni nel racconto *Italia*: «*Tout se tient en Italie*». Con quanto segue:

Così dicendo Giovanni (era sera in un ristorante di piazza Santa Maria in Trastevere a Roma, tra luci, lampi e scintillii di oro) vide come illuminarsi davanti a sé l'intero territorio italiano e gli parve che chiese, torri, cupole, ruderi e forre, campagne e oliveti ventosi cucinassero al sole, circondati dal mare.

Entro uno spazio tendente al tipico, il tempo scorre come un flusso senza ritorno, che solo la memoria – per qualche improvvisa coincidenza – può illudersi a tratti di ritrovare. Il tempo dei *Sillabari* è costantemente il passato: a volte grammaticalmente designato dall'imperfetto (il tempo della fiaba), a volte dal passato remoto. Nessun personaggio vive nel presente; così come non è mai presente l'oggetto più profondo del desiderio che ogni personaggio incarna: la felicità è un'illusione, che può essere stata ma non è veramente

mai. Per limitarci a un unico esempio (ma chiaro), possiamo citare il caso di Laura, la protagonista del racconto *Nostalgia*:

Laura era di carattere allegro e così facile alle illusioni della vita che il solo fatto di raggiungere in compagnia un paesetto di tre case che non aveva mai visto, la riempiva di ansiosa felicità. Non tanto per il paese che conosceva da lontano (lo vedeva ogni mattina aprendo la finestra) quanto per il tragitto, per la conversazione in compagnia (che del resto faceva ogni sera, con tutti) che però in quel particolare momento e caso, di moto verso luogo, doveva essere ed effettivamente era diversa. Certo la meta da raggiungere faceva parte di quella felicità ma il movimento estivo da un luogo verso l'altro, da quel luogo a quell'altro, tutta lì era la motivazione reale della felicità.

La felicità è un movimento, non una acquisizione definitiva; un moto irriflesso, non un'intenzione: tanto che la consapevolezza può addirittura diventare maligna, come nel racconto *Dolcezza*. Un uomo dice a se stesso a voce alta: «Come sono felice», e subito dopo aggiunge con il pensiero: «ma purtroppo so di esserlo».

Ma più ancora che il passato – tempo di fondo dei *Sillabari* – conta essenzialmente il “passare” del tempo, il sentimento del suo essere trascorso, di cui si ha coscienza improvvisa in un momento particolare della vita che lo richiama (un luogo, un odore, un suono, un oggetto, un pensiero). Ma anche il passato che viene richiamato, è richiamato “al passato” e questa dimensione tipicamente fiabesca dà ai *Sillabari* la forza struggente ed esemplare di una nostalgia prospettica: delle cose e dei momenti che affiorano per un attimo in forme sempre già trascorse e in una luce fragilissima, a suo modo crudele, capace di proiettare sul futuro, attraverso la continuità dell'imperfetto, un'ombra che sta tra l'esorcismo e la profezia di morte. L'inizio del racconto *Estate* costituisce in proposito un esempio perfetto:

Un giorno di ottobre sul battello Ischia-Capri un uomo appoggiato al parapetto di prua contro il vento e il sole guardava fisso e senza alcun pensiero il blu del mare e le spume bianche.

Disse: – L'estate è finita, – la gola si chiuse e non poté più parlare. Allora pensò: «Chissà dove sarò» e rivide accanto a sé su quello stesso parapetto di prua la moglie che non vedeva più da molti anni, e come quell'estate la guardò.

Così come torna a meraviglia l'explicit del racconto *Caccia*. Un uomo sta «dentro una botte in una palude vicino a Venezia» e sa che l'illusione della vita è già finita da qualche anno. L'uomo ha ancora desideri da «bambino testardo» e vuole prendersi «tutte le soddisfazioni»: un fucile di marca, una Jaguar bianca cabriolet. Ma anche riflette sul fatto che i suoi desideri sono ormai pochi, ben sapendo che «la mancanza di desideri è il segno della fine della gioventù e il primo e lontanissimo avvertimento della vera fine della vita». Gli resta la caccia e spara a una folaga che stenta a morire, poi a un beccaccino e a un germano. Mentre l'uomo continua a sparare e a formulare pensieri, la notte trascolora in un transito d'alba che sta per cedere il passo al sole sempre più alto nel cielo. Accompagnato da un lontanissimo suono di campane l'attimo arriva a contenere un'enormità di tempo, un'intera vita vissuta:

Il sole saliva nel cielo completamente azzurro e guardando con attenzione davanti a sé verso occidente l'uomo vide sorgere dalla grande laguna oltre le ultime barene come dei campanili e delle torri, gli parve udire, con il vento che veniva di là, un lontanissimo ma profondo suono di campane e il cuore riconobbe, di colpo, il campanile di San Marco, con gli occhi pieni di lacrime si guardò le mani, poi volse lo sguardo appannato alla folaga, tutta raccolta in un mucchietto, con la testa nascosta sotto l'ala come per dormire o per riposarsi dal dolore prima della fine e pensò:

«Quanti anni sono passati».

I personaggi rispondono anch'essi al generale procedimento di semplificazione. Essi vengono designati con i termini elementari di uomo, donna, giovane, ragazzo, bambino, vecchio. Nella maggior parte il punto di vista è quello di un personaggio maschile che ha

tratti spesso marcatamente autobiografici. I nomi sono semplici e per lo più domestici: Giovanni, Maria, Francesco, Silvia; in qualche caso sono strani o vagamente esotici: Mefisto, Vargas, Fiordispino. Le professioni o i mestieri usuali: contadino, operaio, direttore di banca; qualche volta più indefinibili o indecifrabili; in due o tre casi: poeta o pittore.

I tratti somatici sono semplificati fino allo stereotipo: basterebbe pensare alla caratteristica così diffusa dei denti bianchi. La psicologia, più che al rispetto della verosimiglianza, è legata a un sentimento di estraneità in cerca di compenso. Parise non si preoccupa di dare ai personaggi una coerenza di tipo realistico. Se parla di contadini o di operai non è per fare del realismo o peggio del populismo: ossia per indicare nelle classi sociali più umili gli estremi di un mondo vergine e buono. Anche la condizione economica, come fu già notato da Pier Paolo Pasolini (in «Tempo», 17 dicembre 1972), rigorosamente depauperata:

Chi è ricco è ricco, chi è povero è povero, chi è così e così è così e così. Ognuno è chiuso nella propria condizione economica come in un cerchio magico.

I personaggi dei *Sillabari* sono come le figure di un dibattito dissimulato, che non ammette la dialettica intesa come riflessione o chiacchiera capziosa, ma che si può esprimere solo attraverso la narrazione sobria dei fatti. Tutto ciò è ampiamente preannunciato in un articolo sui sentimenti di odio e amore apparso ben prima dei *Sillabari*. L'articolo *Conti sospesi*, già pubblicato in «Il Resto del Carlino» del 23 maggio 1958, è ora raccolto nel citato *Fogli sparsi*:

E sono pure dell'avviso che maneggiare, manipolare troppo i sentimenti odio e amore – troppo, voglio dire con troppa libertà –, sia, in fondo in fondo, una dichiarazione di impotenza nei riguardi dei due sentimenti stessi: sono questi, moti dell'animo che si prestano a capziosità solo in sede dialettica, non in sede ideologica o umana. Essi possono venire descritti solo attraverso dei fatti,

anche del pensiero naturalmente, disposizioni, moti del pensiero, mai però dialetticamente. Si rischia di inoltrarsi improvvisamente in una steppa infinita cosparsa di roveti. Il cammino del sentimento, il suo processo nell'animo umano è più semplice di quanto si creda o di quanto possa apparire anche dai più intricati itinerari. Anche nel buio della non coscienza o nelle tenebre della coscienza più lucida e fredda – è lo stesso – i forti sentimenti procedono quasi da soli sotto il segno di una fatalità o di un ordine superumano. Le vie traverse, i congegni, i lunghi e preordinati itinerari cerebrali, in altre parole le premeditazioni le più sottili, ambigue, sfuggenti, sono piani da dilettante al confronto di altri e ben più alti disegni.

I sentimenti sono dunque un modo nobile della conoscenza: non razionale né tanto meno cerebrale, ma emotivo e intuitivo, come risulta dall'esempio dell'uomo simpatico e già ricordato di *Antipatia* il quale «contrariamente a molti che possiedono la certezza di spiegare ogni cosa con la ragione, spesso non spiegava un bel nulla e, forse a causa della sua pigrizia, si accontentava di ricevere dagli uomini e dalle cose dei segnali che, senza alcuna spiegazione, contenevano già la spiegazione». Tocca ai sentimenti scoprire le affinità recondite, le intese misteriose, le corrispondenze segrete, magari oltre l'apparenza di un semplice e autentico sguardo, che diventa rivelazione: come capita nel racconto *Amore*, il primo del primo *Sillabario*. Ciò che non accade la prima volta, accade irresistibilmente la seconda. Un uomo che ha conosciuto «una giovane signora in casa di amici» insieme con il marito, dopo qualche tempo rivede la coppia in un ristorante:

Anzi, vide soltanto la moglie, ritta presso il tavolo e nel gesto di sedersi: in quel gesto lei scostò da un lato, con un lieve scatto della grossa mano ma poi lasciandoli, i capelli dal colore delle carote sporche di terra e fece questo inarcando la schiena. Indossava un pigiama nero, una cintura di metallo dorato appoggiata ai fianchi, scarpette di vernice nera con una fibbia e tuttavia, per una fulminea coincidenza di ragioni tanto misteriose quanto casuali,

era bellissima. L'uomo che la guardava da un tavolo non vicino sentì aumentare comicamente le pulsazioni del suo cuore perché capì di avere capito tutto di lei. Anche lei capì tutto di lui (anche che lui capiva) perché in quello stesso istante si girò, lo riconobbe e lo salutò con un sorriso esultante che subito (e ingenuamente) cercò di contenere entro i limiti di una buona educazione da adulti.

Nel flusso indifferenziato dei giorni, i sentimenti irrompono senza regola con la carica improvvisa dell'imprevedibile, rivelando nei particolari e nei dettagli la forza di un momento che diventa vera e propria visione: verità di un attimo contemplativo, di valenza superiore e «più che reale». Essi immettono nella percezione irrazionale di un mondo in cui nulla è casuale (bensì «fatale»), e in cui le coincidenze diventano segnali di ciò che chiamiamo destino. Si prenda tra gli altri il piccolo esempio dei due coniugi di *Affetto*:

Da parecchi anni e come per caso avevano cominciato a dormire in camere separate ma entrambi sapevano che non era "per caso" e che qualcosa d'impercettibile e di fatale era accaduto per cui era impossibile dormire nello stesso letto.

La conoscenza sentimentale non è però rassicurante. Nel continuo e mutevole flusso del reale, i sentimenti introducono alla consapevolezza estrema della morte e del nulla, come, più sintomaticamente che altrove, in *Età*, in cui si narra di uno sdoppiamento:

Il nemico lo guardò senza più armi, senza scherzare, anzi, anche se per un solo istante, con bontà e amicizia: «Nemmeno di quella cosa?», disse con voce bassa e un po' rauca, e intendeva la fine della vita e poi il niente.

Parise non cancella affatto il pessimismo del mondo e dell'uomo, ma concede qualche tregua e soprattutto l'illusione di un possibile barlume di verità.

Più profondo di tutti è non a caso il sentimento della ferita, della separazione, dell'estraneità. Ma proprio in questo consiste la vera distanza dei *Sillabari* dai libri immediatamente precedenti, dove il quotidiano non era che schiavitù, la natura nient'altro che convenzione e gli oggetti solo feticci degradanti; laddove contava il disegno dell'anonimo, del pianificato, del conforme, ora vale la trama dell'individuale, dell'imprevisto, del diverso. La quotidianità ritrova una sua ragion d'essere, quantunque intermittente; la natura riprende un cuore ostinato ed antico, gli oggetti si difendono, sia pure saltuariamente, dall'invadenza del caos o disordine del mondo.

Il procedimento di semplificazione che sta alla base dei *Sillabari* investe la struttura dell'opera, la fisionomia e i sentimenti dei personaggi, ma si attua esemplarmente nella semplicità e nella chiarezza dello stile. Parise appartiene alla specie degli scrittori che rifuggono dallo scrivere oscuro. Lo stile diventa un modo di dare ordine al mondo (come in Pavese, come in Calvino, come in Primo Levi), o quanto meno di legare il disordine del mondo a una misura di decenza espressiva.

La semplificazione, linguisticamente, tocca il piano delle parole che aspirano – contro ogni logorio dell'usura e del consumo – a una loro nudità semplice e favolosa, come accade all'uomo e alla donna del racconto *Cuore*, che si incontrano dopo molti anni:

Parlarono, soprattutto lei, con molta intelligenza e candore, come nelle favole, e con un linguaggio elementare e purissimo.

La corrispondenza tra parola e cosa mira alla perfetta unità, anche se le parole virgolettate introducono a una sfumatura di parlato, qualche volta evocativa, qualche altra ironica. La sintassi è tendenzialmente paratattica, fatta di periodi brevi e scandita in semplici proposizioni marcate da una sobria punteggiatura, entro cui spiccano i due punti, a dare il senso della corrispondenza e del flusso. Mentre le inserzioni parentetiche sembrano piuttosto frastagliare il discorso in dati e dettagli di valore sovente allusivo. I dialoghi sono ridotti al minimo e sono spesso legati a soliloqui più che a vere conversazioni.

Particolarmente significativi riescono avverbi e locuzioni avverbiali del tipo «improvvisamente» e «di colpo», che segnano con un'interruzione fulminea i soprassalti di una verità recondita e impreveduta, la traccia di quei percorsi che introducono l'uomo al mistero del suo destino. Il tutto armonizzato attraverso il dato "poetico" per eccellenza, di un ritmo di difficile conquista, come Parise spiegò in un'intervista al settimanale «Panorama» del 23 novembre 1972: «Il difficile è trovare per tutti i racconti lo stesso ritmo stilistico». Si tratta infatti di non concedere nulla al patetico e al melodico, ma al contrario di procedere dalla coscienza di una dissonanza insidiosa, con effetti di musica «atonale» (Perrella).

Proprio quanto Parise ha psicologicamente fissato nella pagina precoce e sintatticamente espansa di *Due momenti di pace*, pubblicata su «Il Resto del Carlino» del 13 luglio 1957 e che ancora una volta cito dai *Fogli sparsi*:

Vi sono momenti dell'animo in cui una pace semplice e distesa, la gioia più profonda, una lunga struggente serenità partecipata, non bastano: anzi, chiamano improvvisi qualcosa di inevitabile e disastroso che sopraggiunge a spazzarli dall'animo, appunto, più veloci possibile. Come si son desiderati a lungo e a lungo attesi e alla fine giungono, candidi e senza orario, sì che una sorta di esaltazione e quasi di fede li gonfia via via nel poco tempo che scorre fino a subissarci in un mare di felicità – che si teme di non godere ma che si sa di poter godere più tardi e di più, dopo anni assaporandone a lungo e avidamente l'intima sostanza perduta –, così, nel medesimo tempo, nello stesso scorrer di minuti, parallela nasce e vive con essi l'idea della loro distruzione. Come se, così facendo, o per parte nostra e volontà o meglio per parte della vita e del caso si potesse limitare o mettere un nome alla fine che essi presagiscono nel nascere e che è la fine semplice e onesta di tutte le cose di questo mondo. La superbia ci invita al contrario a sperare d'essere noi stessi gli artefici di questa distruzione e se mai non ne avessimo il coraggio di confidare angosciosamente in altri, che lo possiedono, più crudeli e senza pena.

La citazione, volutamente estesa, serve almeno a due scopi. In primo luogo a spiegare la dissonanza psicologica dei momenti o attimi perfetti in cui è sì nascosta la sostanza del ricordo, ma anche l'insidia di ciò che, non avendo durata, non può che suggerire la fine di tutto e la profonda verità della morte e del nulla. In secondo luogo, essa ci suggerisce che su questa fragilissima frontiera tra la pienezza dell'essere e il disastro del nulla in agguato (quel «qualcosa di inevitabile e disastroso» appunto, che sopraggiunge a spazzare dall'animo i momenti di pace «semplice e distesa»), corre un itinerario esistenziale, che riguarda la visione del mondo di Parise e i molti risvolti autobiografici della sua opera.

Nel passaggio dal *Sillabario n. 1* al *Sillabario n. 2* si accentua infatti una nota più intensa di solitudine e di desolazione. Se ho compreso i due *Sillabari* in un unico orizzonte critico (giustificato naturalmente da una continuità sostanziale), ciò non significa che non vi sia differenza, perché una differenza c'è ed è stata sottilmente colta da Natalia Ginzburg nella *Postfazione* al *Sillabario n. 2*. Ad essa resto dunque come conclusione e come invito all'approfondimento del discorso:

[...] nel *Sillabario n. 2* c'è qualcosa di cambiato. Si tratta di un mutamento sottile e quasi inavvertibile. Nei racconti del primo *Sillabario* regnava una luce rosea, i paesaggi erano folti di boschi, i cieli rosseggianti e i colori nitidi. Qui il paesaggio è più sovente arido, polveroso e spoglio, e si è insinuata nell'aria una luce gialla. Cade spesso una pioggia calda e torrenziale. Il disordine del mondo appare con più tenace insistenza.

Paolino Nappi

«UNA MAMMA DALLE MILLE PESANTI MAMMELLE».
RILEGGERE *MATER CAMORRA* DI LUIGI COMPAGNONE

Luigi Compagnone (Napoli, 1915-1998) è stato tra i più originali e prolifici scrittori della generazione nata tra gli anni Dieci e Venti e attiva a Napoli nel secondo dopoguerra, quella che comprende, tra gli altri, Raffaele La Capria, Domenico Rea, Mario Pomilio, Michele Prisco, Luigi Incoronato¹. Autore di racconti e romanzi,

¹ Di Compagnone e Rea restano memorabili i ritratti letterari, amari e non benevoli, di Anna Maria Ortese nel celebre capitolo *Il silenzio della ragione del mare non bagna Napoli*. Compagnone, Rea, Pomilio, Incoronato, insieme con Gian Franco Venè, diedero vita alla rivista «Le ragioni narrative» (1960-1961), che nonostante la breve vita rappresentò un punto di riferimento importante per l'ambiente letterario e culturale napoletano di quegli anni, così come lo era stata nell'immediato dopoguerra la rivista «Sud» (1945-47) di Pasquale Prunas, alla quale avevano partecipato, tra tanti altri, lo stesso Compagnone, La Capria e il futuro regista Francesco Rosi. Alla generazione dei cosiddetti "ragazzi di Monte di Dio" appartenevano anche Giuseppe Patroni Griffi, Antonio Ghirelli e Gerardo

talvolta caratterizzati da una scrittura ironica che mescola fiction e saggio (basterebbe citare un'opera inusuale qual è *La vita nova di Pinocchio*, del 1971), nonché di testi teatrali e soprattutto di raccolte poetiche, con incursioni nella forma epigrammatica e nel *nonsense*, Compagnone non disdegnò la veste di polemista. Con interventi su quotidiani e persino qualche apparizione televisiva, l'autore – sfiorando il rischio che il personaggio, tra l'altezzosità e l'ironia spigolosa (anche verso sé stesso), sopravanzasse talvolta lo scrittore – manifestò spesso con sarcasmo, anche feroce, il suo amore-odio per il luogo dove pure avrebbe trascorso tutta la vita, quella che in un titolo del 1973 aveva definito *Città di mare con abitanti*.

Secondo le parole di Geno Pampaloni opportunamente scelte dallo stesso Compagnone per un breve autoritratto, il nostro scrittore percorre in una lunga carriera «tutte le possibili vie che conducono dal drammatico al patetico, dal realistico al surreale, dal razionale all'assurdo, dalla denuncia al gioco bizzarro, dal plebeo al letteratissimo, dal cronistico al fantastico, dal corrusco ideologico al lievitante pastiche, dal sociale al metafisico, dal gusto del rischio a una religiosità stravolta al negativo»².

Appartiene all'indagatore della Napoli "oscura" il suo *Mater camorra*, pubblicato nel 1987 da Pironti. L'opera, un interessante ibrido tra romanzo storico e saggio che non esclude l'inserzione di elementi autobiografici, ricostruisce il grande "pasticciaccio" del processo Cuocolo, dall'omicidio dei coniugi Gennaro Cuocolo e Maria Cutinelli (giugno 1906) alle indagini dell'alacre capitano dei Carabinieri Carlo Fabroni, fino al dibattimento in aula celebrato a Viterbo nel 1911-12 – con grande risonanza mediatica – contro

Marotta. Sull'opera complessiva di Compagnone, si veda il numero monografico della rivista «Nord e Sud» (anno XLVII, n. 2, marzo-aprile 2000), a cura di G.P. Porreca. Tra i suoi romanzi si ricordano almeno: *L'amara scienza* (1965), *Capriccio con rovine* (1968), *Le notti di Glasgow* (1970), *L'allegria dell'orco* (1979), *L'ultimo duello* (1987), *L'oro nel fuoco* (1989).

² *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Leonardo, Milano, 1990, p. 122.

il fiore della camorra napoletana capitanata da Erricone Alfano³. Si parla dunque di camorra, questione certamente di lunga durata, attraverso l'evento che più di tutti sembra aver lasciato una traccia nella memoria collettiva della città. La straordinarietà del caso giudiziario, ricco di retroscena e di personaggi a loro modo romanzeschi, ben si presta a un giallo illuministico *à la* Sciascia, che è, almeno in parte, la strada scelta da Compagnone; ma il "processo spettacolo" e i suoi protagonisti danno all'autore la possibilità di tracciare un filo rosso fino alla contemporaneità, che vedrebbe una camorra definitivamente, e forse geneticamente, mutata nella sua ferocia e pervasività, una nuova criminalità da interpretare però in continuità con una condizione sociale e antropologica che invece sembrerebbe uguale a sé stessa, e anzi imm modificabile.

In una struttura essenzialmente polifonica, nella quale spessissimo il narratore lascia parlare altre voci, *Mater camorra* ricostruisce l'intricata vicenda Cuocolo alternando citazioni, talvolta anche ampie, dalle fonti "primarie" di natura *lato sensu* letteraria⁴, chiosate puntualmente, a brani in cui prevale la ricostruzione romanzesca. Pure in questo caso si attinge comunque ai testi dell'epoca, dei quali l'autore sfrutta, con distanziamento ironico, spesso satirico, l'innegabile componente "appendicista"; con il risultato, dunque, di svelare

³ Su questa sorta di "maxiprocesso" della camorra storica, che qui non possiamo ricostruire nei dettagli, si vedano soprattutto R. MARVASI, *Così parlò Fabroni*, Biblioteca di "Scintilla", Roma 1914; R. SALOMONE, *Il processo Cuocolo*, Corbaccio, Milano 1938. Fondamentale la ricostruzione storica di M. MARMO, «Processi indiziari non se ne dovrebbero mai fare». *Le manipolazioni del processo Cuocolo (1906-1930)*, in *La costruzione della verità giudiziaria*, a cura di M. Marmo e L. Musella, ClioPress-Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore", Università di Napoli Federico II, Napoli, 2003, pp. 101-170. Si ricorderà che alla vicenda Cuocolo si ispirava un film importante come *Processo alla città*, diretto da Luigi Zampa nel 1952.

⁴ Ma tra le quali, oltre agli articoli de «Il Mattino», figurano – li si è già citati – il libro dell'avvocato e giornalista Roberto Marvasi su Fabroni e la ricostruzione di Rocco Salomone, avvocato difensore nel processo, ovviamente assai critico verso l'andamento indiziario del procedimento, anche alla luce della clamorosa ritrattazione dell'*unus testis* Abbatemaggio.

e amplificare il romanzesco e il teatrale già presenti nel racconto della cronaca giudiziaria di inizio secolo, per farne ulteriore elemento costitutivo di un'idea di antropologia napoletana. A prevalere – lo dice esplicitamente lo stesso narratore, come vedremo – è la ricerca di una specifica idea di sinistra comicità cittadina, che dalle aule di Viterbo arriva ai campioni del teatro e del cinema partenopeo, alle sue maschere più conosciute, da Eduardo a Totò, con il passaggio obbligato nei territori della sceneggiata.

Anche nelle scelte linguistiche – Compagnone prosegue sulla strada di «un suo personale barocco (*La vita nova di Pinocchio*)» e all'uso di «un suo lessico stratificato»⁵ – prevale spesso la funzione ironica. Ne troviamo qualche esempio nei brani riportati (*lue, magistro*), a cui si può aggiungere l'uso di latinismi (come *Neapolis* e lo stesso *Mater* che torna più volte) e di voci dialettali, nonché il ricorso a neologismi, anche questi con intenti satirici, come alcune espressioni univerbate (*Solemio, Localpoeti*).

Nell'*affaire* Cuocolo, nelle sue aporie, nei personaggi che popolano questa sorta di tragicommedia senza catarsi, di «epopea nazionalpopolare» tra alto e basso della sfera sociale e politica, anche fuori dello spazio chiuso della metropoli (dalla manovalanza camorristica alle presunte trame giolittiane), Compagnone trova il terreno ideale per un'indagine su quella che chiama la «nonstoria» di Napoli, un'espressione che ricorre spesso nel testo. È l'immagine di una città immutabile, eternamente uguale a sé stessa, mai “decollata” e dunque fuori dai cicli evolutivi virtuosi della storia e dell'economia, un'esclusione di fronte alla quale l'autore sembra mostrare la rassegnazione di chi non ha nulla da sperare. La parola chiave, corroborata dai testi portati a sostegno di questa visione, da Jessie White Mario a Ortese, è «miseria», origine prima dei mali della città pure nell'avvicendamento dei suoi numerosi “retaggi”. È questo il nodo ideologico attorno al quale si svolge la riflessione di Compagnone. Lo ritroviamo con chiarezza anche nella ricca appen-

⁵ G. AMEDEO, *Lo scrittore che fu coscienza critica*, in «La Repubblica», 31 gennaio 2008.

dice storica che conclude il libro, dal titolo *La camorra, prima del processo Cuocolo*: «So bene che la vera lue di Partenope è la miseria, la nonstoria in cui l'hanno voluta tenere, la nonstoria travestita da Storia, il retaggio spagnolo, il retaggio borbonico, il retaggio clerico-comoderato. Eccetera»⁶.

Recuperando alcuni *topoi* letterari sulla Napoli dolente che dall'Ottocento – oltre ai nomi appena citati, non possono mancare Mastriani, Fucini e le lettere meridionali di Villari, mentre di Matilde Serao, non amata dall'autore, verrà ricordato il poco profetico articolo del «Giorno» sulla fine dell'onorata società –, Compagnone arriva ai ruggenti anni Ottanta della Dc e del boss Raffaele Cutolo. Di alcune di quelle fonti l'autore riprende anche la tesi principale in fatto di genesi della camorra: la consortereria criminale è una conseguenza “naturale” di quella stessa condizione di miseria e abbandono, nell'assenza dello Stato, di una classe dirigente, di una borghesia capaci di deviare da un immobilismo cronico. Di qui, dunque, la *camorra mamma* che nutre i suoi figli affamati, un'immagine peraltro consegnata a Compagnone dalla stessa letteratura sulla cosiddetta camorra storica, della quale si tramanderebbero i tribunali della *Gran mamma*. L'abbraccio fatale di questa genitrice comprende la metropoli e la sua “provincia addormentata” (si riecheggia il titolo più noto del coetaneo Michele Prisco) eppure scossa continuamente da fatti di sangue, come quello che aveva lasciato sulla spiaggia di Torre del Greco il cadavere di Gennaro Cuocolo:

È una mamma, la camorra, dalle mille pesanti mammelle. Essa dispensa velenoso latte alla Città-madre e al suo sterminato entroterra. Come lo fu Maria Cutinelli, anche lei è “figlia della colpa”. Una mamma-figlia. Figlia della miseria, del sottosviluppo. Che è di gran lunga inferiore a una vera e propria tragedia. Una tragedia è sempre catarattica, il sottosviluppo no. Una tragedia, per la sua stessa natura, finisce

⁶ L. COMPAGNONE, *Mater camorra*, a cura di T. Iermano, Marlin, Cava de' Tirreni, 2007 [1a ed. Pironti, Napoli, 1987], p. 127. D'ora in avanti, per le citazioni da questo testo, si riporterà solo il numero di pagina tra parentesi quadre.

sempre per mutarsi in qualcosa d'altro e per mutare la realtà effettuale. Il sottosviluppo è, al contrario, statico, inerte, fatalistico, rassegnato: e parteggia per la sua propria abiezione, la sua propria ferocia. È di tale abiezione, di tale ferocia, che la camorra si nutre. E nutre, con le sue mille pesanti mammelle, ripeto, la Madre (l'alma capitale che ha nome Partenope) e la sua spaventosa "provincia addormentata". [42]

La narrazione si apre *in medias res* con la citazione di un articolo di cronaca che racconta il confronto in aula tra l'avvocato difensore Alessandro Lioy e il capitano Fabroni. L'autore interviene subito tracciando una linea da quel giugno del 1911 alla contemporaneità: quella che abbiamo letto è la conclusione della più grande offensiva dello Stato contro la camorra, almeno fino ai quasi mille ordini di cattura spiccati nel luglio del 1983 contro i sospettati di appartenere alla Nco di Cutolo. Ma non vengono tralasciati i retroscena e i dettagli del processo di Viterbo, raccontati con piglio ironicamente affabulatorio. Si torna alla fatale alba del 6 giugno del 1906, quando vengono scoperti i corpi dei coniugi Gennaro e Maria Cuocolo, l'«amabile coppia», e ai luoghi del clamoroso doppio delitto, a cominciare dalla loro abitazione di via Nardones. Seguono i fatti: l'arresto immediato di Erricone, indicato come il capo indiscusso dell'organizzazione criminale; l'interrogatorio del delegato di Pubblica Sicurezza Ventimiglia – che «non è, ovviamente, Sherlock Holmes» – durante il quale il proprietario del ristorante *Mimi a mare* riferisce del famoso pranzo della *crème* camorristica che porterà all'arresto degli altri commensali.

Fin da subito appare chiaro in quale modo Compagnone costruisce il suo racconto: ricorso alle fonti, rievocazione "romanzata" degli eventi principali e dei suoi protagonisti, presenza di numerosi interventi in cui si interpella direttamente il lettore. «A questo punto, un rilievo», leggiamo ad apertura di un capoverso nel quale il narratore avanza perplessità e critiche riguardo all'operato della polizia che indaga sui due omicidi. È in questi momenti che spesso i toni panflettistici prendono il sopravvento: «Ma la polizia si accontentò della *spiegazione* più grossolana, più sbrigativa. La logica formale

non era ancora il suo forte. [...] Era uno Stato che, nelle terre meridionali, aveva mandato i suoi burocrati made in Piemonte. Uno Stato senza intelligenza, e senza pietà» [46].

Ovviamente quasi sempre queste tre componenti (ricostruzione storica, arricchimento romanzesco, pamphlet politico) si trovano fuse senza soluzione di continuità. Si procede per digressioni, salti spaziali e temporali che però non guastano la tenuta del racconto, peraltro sempre godibilmente condotto. E così, quando il resoconto delle indagini incrocia i luoghi emblematici della città (via Toledo, la galleria Umberto I), la voce narrante, con i consueti appelli e le allocuzioni al lettore, si lancia in un lungo *excursus* sulla geografia e l'antropologia napoletana tra passato e presente. Ancora e per sempre la città del teatro, dello scenario ininterrotto della nonstoria, dove i luoghi stessi diventano personaggi.

Gli interventi del narratore non escludono la prospettiva autobiografica, intesa anche come certificazione della "presenza" materiale, oltre che intellettuale, nella realtà che si racconta, come una sorta di immersione nella materia viva della narrazione. Ad esempio, allorché ci si appresta a trattare – programmaticamente fuori da qualsiasi tentazione pittoresca – un altro *topos* della Napoli popolare, il famigerato basso, la descrizione ricorre immediatamente al dato memoriale:

Io sono uno del quartiere Stella, il più popolare quartiere di Partenope (dove, nel '22, si celebrò l'ultima resistenza al fascismo). Un quartiere di miseria, di bassi come tane. Il quartiere del Socialismo. Quel Socialismo che costò a mio padre un sacco di mazzette [...]. [104]

Anche la rievocazione della natia Sanità si arricchisce di citazioni letterarie: qui è la volta di Mastriani, illustre abitatore del quartiere e cantore di eroi «o radicalmente buoni o radicalmente cattivi, guappi e camorristi»⁷. E poi ancora il Fucini di *Napoli a occhio nudo* e, sul

⁷ Nell'appendice Compagnone aggiungerà su Mastriani, definito «lo Zola di Partenope»: «Pessimo scrittore, grandioso *raccontatore*» [185].

fondaco, le pagine di White Mario. L'esplorazione della Napoli della miseria, lo sfondo sul quale si svolge la sua irredimibile nonstoria, è costantemente accompagnata dunque dalle fonti letterarie, come il lungo brano sui Granili tratto da *Il mare non bagna Napoli* di Ortese, cui segue il ricordo della figura dell'autrice morta a Rapallo «completamente dimenticata, e in estrema miseria» [70]. È allora chiaro che quella di Compagnone su Napoli è anche e soprattutto un'indagine sulla storia delle rappresentazioni della città, di cui si recupera l'immagine, già pienamente storicizzata e appunto letteraria, della metropoli miserabile pre e post-Risanamento, in realtà mai risanata, mai riscattata: l'antica e sempre rinnovata iconografia della città infernale. In tal senso, anche la camorra si configura, innanzitutto, come tema letterario.

Quella dei tempi di Cuocolo è «camorra arcaica», «legata al Prestigio Individuale, ai piccoli *reges* di un immenso regno abitato da regnicoli affamati, sedotti e ammazzati da chi sapeva esprimere prepotenza e potenza e imporre leggi, codici, catechismi direi artigianali». A rappresentare molto bene questi fascini e questi miti è stato il «magistro» Eduardo con il suo *Sindaco del rione Sanità*, eroe da titanismo suburbano che amministra la giustizia in nobile solitudine. «Siamo ancora a Mastriani», conclude il narratore: ben altra cosa è la camorra odierna e i suoi «nuovi catechismi» dominata da Siciliani e Marsigliesi, i novelli protagonisti della nonstoria, dei quali nulla sapeva e nulla poteva sapere don Antonio Barracano [61-63].

È dunque la tradizionale visione oppositiva tra vecchio e nuovo quella che ci viene proposta, dove il nuovo è in realtà sempre il nuovissimo, in questo caso l'attualità delle centinaia di morti delle guerre cutoliane. Ai guappi del passato, personaggi folcloristici, si oppone la criminalità odierna; alle migliaia di lire, i «miliardi e miliarduni» dei nuovi affari illeciti. L'evoluzione criminale della città verso un gangsterismo all'americana, nel quale peraltro i napoletani sarebbero in posizione subalterna rispetto agli altri gruppi criminali (l'ennesima dominazione straniera, secondo il narratore), è l'occasione per una nuova, sarcastica digressione sui punti fermi

della napoletanità e anche per una polemica allusione a uno dei campioni indiscussi della storia letteraria della città, il «Salvator Di Giacomo» che con gli altri «Localpoeti» scriveva «lettere d'amore» al generale Bava Beccaris [65].

Ma torniamo ai personaggi *entre deux siècles* della vicenda Cuocolo. Il protagonista indiscutibile di «questo inarticolato romanzo» è, secondo Compagnone, il capitano Fabroni, *l'uomo nuovo*. È giovane, alto, forte, elegante e «sarebbe piaciuto a Maupassant». Arrivato da poco a Napoli, l'ufficiale marchigiano si farà portatore di una vera e propria missione, quella di fare piazza pulita della camorra e della corruzione che impera in città. Candido e bugiardo al tempo stesso, il capitano sarebbe degno de *I pugnalatori* di Sciascia. Con le sue forzature probatorie, i colpi bassi, le promesse non mantenute, l'abile regia con cui riesce a conquistare l'opinione pubblica, è lui a trasformare il processo Cuocolo da un fatto di cronaca nera a un'epopea tragicomica. I suoi metodi da Santa Inquisizione sollecitano una nuova provocazione del narratore: chi sporcò veramente Napoli? Fabroni o il camorrista Alfano?

Il carabiniere, in realtà, non ha capito niente della nonstoria partenopea perché vorrebbe redimere la città debellando «un fenomeno, non le radici da cui è spuntato». Nel consueto parallelo con la contemporaneità, Fabroni anticiperebbe gli eroi odierni dell'antimafia, i moralizzatori, i politici e i preti carismatici [61]. Di fatto un altro spettro si intravede dietro l'intricata vicenda Cuocolo, ed è quello del processo politico: lo stesso Fabroni, con il suo fervore moralistico, ne sarebbe stata solo una pedina. Il processo Cuocolo è in realtà il «grande alibi di Giolitti». La camorra, «se serviva a qualcuno, serviva al governo e alle classi conservatrici»: da qui le alleanze per intimidire gli elettori dei vichi e impaurire le forze socialiste. Poi, quando i camorristi divennero troppo ingombranti, fu necessario distruggerli facendo ricadere tutte le colpe sul popolino [135].

Seguendo l'avvocato Marvasi e la sua rivista «Scintilla», le campagne dell'«Avanti!» e tanta parte dell'intelligenza italiana di inizio secolo, Compagnone si allinea alla vulgata anti-giolittiana individuando nel capo del governo l'«ispiratore del canovaccio» recitato a

Viterbo⁸. È il connubio tra palazzo e camorra l'altro nodo – accanto a quello dei mali atavici della città, delle radici inestirpate della grande mamma criminale – sul quale *Mater camorra* insiste, negli intrecci tra passato e presente, sfuggenti e sempre da mettere in cortocircuito con la storia italiana. Rispetto a questa, la storia napoletana sembra dunque porsi in rapporto metonimico.

Vicino a Fabroni e alla sua «campagna di moralizzazione» appare un altro protagonista della scena culturale e politica della Napoli d'inizio secolo, Edoardo Scarfoglio, «la Bella Penna», «vanto di Partenope». Del direttore de «Il Mattino», oltre che le parole vibranti e dannunzianamente altisonanti a favore dell'«opera altissima d'igiene morale e sociale» che si sta compiendo a Viterbo⁹, si ricordano con ironia le geniali strategie mediatiche, come l'invenzione di un *telegiornale* ante litteram nella Galleria Umberto I: le immagini filmate alla Corte d'Assise ventiquattro ore prima vengono spiegate al «pòppolo» – come si scrive citando il Gadda di *Eros e Priapo* – con l'ausilio di un megafono.

Se il *focus* stringe sul protagonista Fabroni e si allarga poi, per suo tramite, verso l'alto delle relazioni pericolose tra criminalità e politica, gli altri personaggi del dramma sono poco più che semplici comprimari: lo è il capocamorra Alfano e i suoi alleati Rapi e Vittozzi; l'avvocato Lioy, che «rimane nei limiti del patetico»; il maresciallo Capezzuti; e anche lo «spione» Abbatemaggio, il testimone che farà incriminare Erricone e gli altri, peraltro conosciuto personalmente da Compagnone ai tempi del processo Montesi, quando l'uomo millantava di poter fare clamorose rivelazioni. In ogni caso, personaggi come Abbatemaggio avranno modo di risorgere nel futuro della storia italiana, «chiamati in causa nel nome dell'emergenza,

⁸ Sui toni anti giolittiani che intervengono nel dibattito giornalistico intorno al processo Cuocolo, cfr. M. MARMO, «*Processi indiziari non se ne dovrebbero mai fare*», cit., pp. 141-144; vi si fa anche un breve riferimento al libro di Compagnone e al suo discorso sugli abusi dell'antimafia tra passato e presente.

⁹ La citazione è tratta dal primo articolo scritto da Scarfoglio sul dibattimento di Viterbo, «Il Mattino», 26-27 luglio, 1911.

che diverrà l'alibi delle traballanti istituzioni e della debolezza di uno Stato» [146].

Questi personaggi minori sono tutt'al più funzionali alla messa in scena di un dramma popolare, ridicolmente comico. La "scena madre" del confronto tra Abbatemaggio ed Erricone, che assume subito le sembianze di un *appicceco* – la parola napoletana che non indica propriamente quello che in italiano chiamiamo *litigio* [130] –, non può non richiamare, nelle allusioni alle fatali corna addirittura «sororali», l'immagine stereotipata della sceneggiata napoletana. L'episodio, che si svolge a Viterbo sotto i riflettori della stampa e su cui il narratore si ferma a lungo, è importante anche perché permette di "isolare" una delle componenti attraverso cui Compagnone rievoca la vicenda Cuocolo mettendola in relazione con una tradizione discorsiva specifica, quella si è andata definendo come napoletanità:

Tendo a cogliere la loro [degli accusati] *comicità*: terribile *comicità*, perché, ripeto, non vi è niente di più sinistro di tale categoria dello spirito, allorché essa s'invera nel costume partenopeo. Sinistro è stato Totò, sinistro è stato Eduardo. È qui che risiede la loro grandezza. Ed è anche qui che risiede la specificità del processo Cuocolo. Varrebbe la pena di scrivere un saggio sulle apparizioni del comico in tale processo. [...] Io ho cercato di frugare nel comico. Nel terribile comico, o *comicità*, di Partenope. E dei suoi camorristi, dei suoi poliziotti, dei suoi carabinieri, dei suoi marescialli, dei suoi avvocati, dei suoi giornalisti, della sua gente corrotta o perbene, dei suoi magistrati. Ma non per riderne. [132-133]

Il processo si chiuderà appunto con il comico, e sinistro, trionfo di Fabroni e dei suoi fiancheggiatori, in primis il "moralizzatore" Scarfoglio. Il processo politico non c'è stato. Al suo posto si è montato uno spettacolo più simile a una farsa finalizzata a dare in pasto all'opinione pubblica la camorra-*suggietà* di Alfano e dei suoi. I veri responsabili, l'*altra* e più pericolosa «camorra concettuale, l'occulta camorra altoborghese napoletana, italana», così come le ragioni pro-

fonde che assicurano la proliferazione di questa e di quella, restano fuori pericolo [151].

Il racconto si conclude con una citazione profetica di Fucini, lo scrittore al quale, ribadendo quella natura polifonica dell'opera a cui si è accennato, il narratore lascia l'ultima parola, sovrapponendo anzi la voce dello scrittore toscano a quella propria (così come affiderà a Vincenzo Cuoco la conclusione dell'appendice sulla camorra storica): «Leggeremo tutti i giorni sui fogli pubblici che è stata fatta una razzia di camorristi. [...] Nossignori, non ci crederò [...] No, non ci crederò, finché non sarà scomparsa l'ultima delle sue cause» [152].

In questa «riflessione morale sulla napoletanità», in questo «esemplare modello di *pamphlet* di stampo illuministico ma anche di rovente, satirica requisitoria sul costume italiano»¹⁰, ritroviamo dunque, senza sostanziali modifiche, ma con un pessimismo che nel ricorso costante a un'ironia amara sembra sottrarsi a qualsiasi speranza, una teoria di immagini che dalla supposta eredità spagnola arriva fino ai figli della miseria sfamati e organizzati dalla nuova compagine camorristica di Cutolo. Alla base di questa lunga “non-storia”, quella del rapporto tra la camorra e la città, vi sarebbe prima di tutto l'incapacità della società civile e della politica di andare alle origini della questione, quelle condizioni sociali di cui in fin dei conti la criminalità sarebbe solo una manifestazione secondaria. In tal senso, la mancata trasformazione in «processo politico-sociale», tanto sbandierata dallo stesso Fabroni nella fase inquisitoria, fa della vicenda Cuocolo la metafora perfetta di questa incapacità, proprio perché tutto si sarebbe esaurito in un «processo alla camorra» e, per giunta, in un «processo-farsa» [150].

Nel suo profilarsi come una sorta di mostruoso Moloch materno, la camorra descritta da Compagnone sembra perdere qualsiasi consistenza reale per farsi metafora di una condizione che si vuole sottratta ai flussi della storia. Come la figura materna che richiama, la camorra è meno un fenomeno sociale ben definito che un'entità

¹⁰ T. IERMANO, *Il libro “luterano” di Luigi Compagnone*, introduzione a *Mater camorra*, cit., pp. 11, 28.

naturale che sembra esistere da sempre, perché si confonde con la miseria di Partenope, della sua provincia e dei suoi abitanti, anch'essa evidentemente eterna, costante, astorica. Riprendendo in buona parte la lettura da sinistra del fenomeno camorristico¹¹, ma con un sovrappiù di astrazione dal contesto storico-sociale, sostituito da un magma indefinito e sempre nel segno dell'immutabilità, la camorra diventa un altro nome del disagio, della povertà e del sottosviluppo; ovvero, tutt'al più, un loro epifenomeno.

Compagnone si chiede allora cosa significhi essere scrittore a Napoli, «ossia nel paese della camorra, tra mura e marciapiedi imbrattati ogni giorno di sangue», esposto ogni giorno a «una realtà assurda, che troppe volte finisce per condizionare gli umori e la fantasia». Richiamandosi – come aveva già fatto Domenico Rea nel suo saggio su *Le due Napoli* – a un elemento ricorrente nella tradizione culturale napoletana, quello della corporeità, che esalta i temi della fame e della morte, del divino che si mescola all'infernale, Compagnone si presenta come uno scrittore che non può non assumere su di sé «la “follia”, insomma la *cifra* d'una città devastata da sempre a morte» [201-202]. Ma al contempo, tentando di non affogare nei pantani, anch'essi tipicamente napoletani, del pessimismo generico, del fatalismo, egli deve proporre un'idea di letteratura come conoscenza, scavo della realtà, interrogazione delle coscienze, nella certezza che per sua stessa natura essa non si presta a nessun gioco di strumentalizzazione. Accanto al menzionato Sciascia, un altro autore di riferimento per Compagnone è allora Pasolini, espressamente evocato nel testo. Dello scrittore friulano si ricorda l'intentato «processo politico-sociale» al Palazzo, un processo metaforico da celebrare nella

¹¹ È la concezione della camorra come conseguenza del sottosviluppo e poi del fallimento dell'industrializzazione (Compagnone, parafrasando ironicamente le presunte ultime parole di Cavour, parla di «assedio economico» dell'Italia su Napoli), l'idea che essa si configuri come un antagonistico “partito della plebe” e dunque come segno e prodotto dell'esclusione del proletariato e sottoproletariato napoletano, secondo una linea ideale che va da Villari ad Arturo Labriola, fino agli scritti sociologici di Amato Lambertini e Isaia Sales degli anni Ottanta.

coscienza degli italiani. Del Pasolini luterano, Compagnone non può non citare l'immagine di Napoli come ultimo grande villaggio. Ma allora, risponde l'autore, «dove sono finiti i suoi totem? Non si è consumato tutto nella tremenda negazione urbana e civile che ha spento gli alberi, avvelenato il mare?» [205].

Nell'appendice, dopo aver accolto alcuni elementi della vulgata, tra i quali l'importazione spagnola della camorra, l'autore ripercorre i luoghi della pubblicistica rilanciando ancora il discorso verso l'attualità. Se i liberali ottocenteschi non sono riusciti a comprendere e organizzare la plebe, i camorristi sono al contrario dei perfetti capipopolo, come confermerà un secolo dopo l'intelligente Cutolo, capace di intercettare i giovani senza avvenire «nella società degli intralazzi e della disoccupazione permanente». La verità «storica» di fondo rimane la stessa: «L'estrema miseria del popolo ha sempre provocato la nascita di organizzazioni delinquenziali»; al di là delle alleanze contingenti, delle diverse fenomenologie politiche, delle diverse strumentalizzazioni.

La camorra rimane in tal senso un ente informe, una sorta di pozzo senza fondo nel quale si trovano a precipitare i figli che una terra madre nutre e avvelena al tempo stesso. Come la camorra funzioni, quale sia la sua razionalità interna, in quale modo essa si configuri come gruppo criminale sono questioni che non interessano lo scrittore: in ultima analisi, non è questa, infatti, la *vera* camorra. Al di sotto (la miseria) e al di sopra (gli spietati opportunismi dell'*alta* camorra politica) di questa «mamma dalle mille pesanti mammelle» sussistono, in un coacervo indistinto, le altre e più pericolose manifestazioni dell'antico male.

Rino Caputo

UNA (PRIMA) CONSIDERAZIONE
SU ANTONIO PENNACCHI TRA PALUDE E FABBRICA

La scomparsa inaspettata di Antonio Pennacchi, stroncato da un attacco cardiaco il 3 agosto 2021, ha evocato e, anche, evidenziato, la sua caratteristica di ‘scrittore della Bonifica della Palude Pontina’ sancita dal grande successo internazionale, oltre che nazionale, di *Canale Mussolini* e delle sue continuazioni. E, anzi, solo la chiusura stringente della pandemia, nell’autunno del 2020, ha impedito al quarto volume della saga, *La strada del mare*, di affermarsi ancor più efficacemente sul piano editoriale.

L’Autore non faceva mistero di ritenere *Il fasciocomunista* come il secondo o terzo episodio, sicché, alla fine, davvero poco prima che glielo impedisse la morte, il compito “per cui era venuto al mondo” era stato ben fatto.

Nel volume collettaneo *Lungo Canale Mussolini*, curato e introdotto da chi scrive e pubblicato, ancora sotto l’effetto dei postumi della stagione più acuta del Covid, nel febbraio 2021, da Monda-

dori (da cui si ricavano i tratti del presente intervento) l'opera di Antonio Pennacchi scrittore della (Bonifica della) Palude è stata largamente e intensamente attraversata da disamine competenti e partecipi.

Ma Pennacchi è, si vorrebbe dire, è stato sempre, se non soprattutto, scrittore di certa epopea di Fabbrica. Non un narratore di (sotto)genere, per così dire, delle vicende delle 'tute blu', ma un cantore dell'universo complessivo della realtà del Lavoro e dei suoi operatori, soprattutto nella temperie degli anni Sessanta e Settanta.

Nei suoi primi lavori, *Mammut e Palude*, l'ambiente operaio viene descritto, infatti, da Pennacchi in antitesi alla rappresentazione di altri scrittori, Volponi, soprattutto, accusati di non conoscere la reale condizione di chi vive la fabbrica:

la classe operaia l'hanno raccontata a modo loro (si riferisce soprattutto a *Memoriale* di Paolo Volponi, Torino, Einaudi, 2015) che facevano il capo del personale non gli operai. Loro si sono inventati l'alienazione e hanno proiettato sugli operai le loro depressioni. Gli operai da dentro non erano mai stati raccontati: la fabbrica non era alienazione, era lotta semmai. Per noi la fabbrica era nostra. Anche Nanni Balestrini scrive una cosa che gli hanno raccontato. Per noi il prodotto era sacro non come il personaggio di Balestrini che sputava nel buondì Motta» (cfr. *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971).

[...] Ho sempre visto fortissima solidarietà sia nel mondo contadino che nel mondo operaio di fabbrica. (A Tu x Tu con Antonio Pennacchi, TV2000, maggio 2012)

Certo, in parallelo, continua e anzi prende sempre più corpo la narrazione della Bonifica della Palude, che mescola la biografia individuale dell'operaio scrittore con quella di discendente di immigrati divenuti coloni della 'terra redenta'.

Sul piano delle dichiarazioni di poetica e, cioè, dell'idea che Pennacchi ha dell'arte sua e di quella degli altri, bastano, più di tante altre, le parole dello scrittore:

È più che evidente che, essendo nato e cresciuto a Latina, qualunque cosa vi è accaduta e di cui io sia venuto a conoscenza non può, in un modo o nell'altro, non avere più o meno condizionato il parco delle mie emozioni e la mia creatività artistica.

Ma, dice Pennacchi, rivendicando la sua originalità inventiva:

la letteratura non è la realtà. Non è la descrizione del reale (quella la fa il giornalismo). La letteratura è rappresentazione. Non propone le "cose". Propone il sentimento – proprio inteso nel "modo di sentire" – delle cose.

L'animo dell'artista "dovrebbe essere il "rispecchiamento" dell'animo collettivo". Pennacchi soggiunge che:

è successo sempre, in tutto il corso della Storia, e in ogni parte del globo. Non è il meccanismo solo della letteratura, e del romanzo storico, è il meccanismo stesso della Storia: dalla nascita, al trionfo, alla caduta delle grandi civiltà del passato. Non c'è paese in Italia – per quanto piccolo – e in tutto il mondo, che non abbia storie di gente che si è fatta dal nulla, che ha progredito e prosperato e a un certo punto, nel corso delle generazioni, è decaduta. E' i *Viceré* di De Roberto, *Il gattopardo* di Lampedusa, *Mastro don Gesualdo*. Non è colpa della letteratura se la Storia funziona così. La letteratura la "rappresenta" e basta.

L'intento rappresentativo dello scrittore oscilla, come sappiamo, dall'indugio microcosmico del cronotopo precisato (la 'palude', Littoria e Latina, la moto del Duce, il BL sotterrato al centro della piazza) fino all'estensione macrocosmica, tesa a incorporare un'aspirazione umana e umanistica totalizzante. Come aggiunge, ancora, lo stesso Pennacchi:

Certo io avrei voluto – come voglio, del resto, tutte le volte che mi metto a scrivere, atteso che, almeno nelle mie intenzioni, quello

che faccio vorrei che fosse “arte” – che nel mio racconto ci si riconoscesse ogni essere umano, anche quelli che non hanno mai avuto a che fare con queste situazioni ma che (proprio attraverso la “intuizione lirica” e il meccanismo estetico della evocazione artistica) dal loro particolare sublimano l’universale, si identificano, si immedesimano e percepiscono che, nelle stesse condizioni, le stesse cose possono capitare a tutti, pure a loro.

Così, infatti, precisa nella pagina premessa all’inizio della narrazione di *Canale Mussolini*:

Non esiste naturalmente nessuna famiglia Peruzzi in Agro Pontino a cui siano capitate tutte le cose narrate qui[. . .]Non esiste però nessuna famiglia di coloni veneti, friulani o ferraresi in Agro Pontino [. . .] a cui non siano capitate almeno alcune delle cose che qui capitano ai Peruzzi.

Di qui la necessità di non ridurre Pennacchi al solo ruolo di aedo dello stato nascente del tempo e del luogo originario. Pennacchi è cantore di Littoria non meno che di Latina e, anzi, si potrebbe affermare, col suo confortante assenso, che:

l’“età dell’oro” non è più quella della fondazione ma, al contrario, proprio quella del dopoguerra, della ricostruzione e dello sviluppo, disorganico e disordinato come ogni sviluppo che si dia nella realtà. E’ questa “età dell’oro” che costruisce il benessere.

L’evoluzione della sequenza che celebra i coloni fondatori archetipici, pur svolgendosi sempre ‘lungo canale Mussolini’, attinge la (successiva) modernità, fino all’odierna contemporaneità, come dimostrano penultime e ultime prove di Pennacchi e come confermano alcune tensioni poetiche un tempo zampillanti e ora carsicamente fluenti e, forse, pronte a riemergere zampillanti, almeno nelle intenzioni dello scrittore. Il riferimento è a quel romanzo ‘operaio’, espresso un tempo e oggi relegato allo stato di mera esigenza senti-

mentale e poetica, non meno espressivo della vicenda 'universale' proprio perché calata nella realtà locale.

Come dice nel *Poscritto*, significativamente intitolato "Homo faber globalis", del volume collettivo *Umanesimo e Mercato. Cultura d'impresa- Saperi politecnici- Sviluppo- Globalizzazione*, curato da Pennacchi per il Politecnico di Bari nel 2000 (pp. 211-220):

Per 35 o 40 anni la gran parte della gente sta più insieme ai compagni di lavoro che alla moglie. Conosce meglio il reparto che la camera da letto. Sa districarsi meglio coi cassetti della scrivania che con quelli del comò[...] e se in fabbrica continuano ad andarci, giorno dopo giorno, notte e giorno, anno dopo anno, vuol dire che in fabbrica non c'è solo il lavoro o, almeno, che questo lavoro non ha una dimensione solo economica: c'è la socialità.(p. 212)

L'azienda, insomma, è per Pennacchi fondamentalmente *civitas* e così si verifica la circolarità intrinseca dell'Opera: Famiglia, Fabbrica e Società.

Tutto questo è forse ben noto al pubblico variegato dei lettori e riesce a stabilire, una volta per tutte, che la scrittura di Pennacchi ha una sua filigrana di Cultura, di sapere scientifico e umanistico e, insieme, di impetuosa e vigorosa ruvidezza, che la rende davvero, per così dire, una sorta di 'docta ignorantia'.

È perciò che si accresce il rammarico per uno scrittore autentico che, forse, se fosse ancora vivo e produttivo, sarebbe tornato sui grandi e inesauriti temi che avevano assillato la sua ispirazione e, insieme, avevano alimentato il vigore della sua arte.

Juan Carlos de Miguel y Canuto

BAGHERIA, DI DACIA MARAINI, IN SPAGNOLO:
STORIA DI UN LIBRO

La mia versione di *Bagheria* in spagnolo, con lo stesso titolo dell'originale italiano, è stata pubblicata dalla casa editrice Minúscula, a Barcellona, nell'anno 2013¹. Dietro a questo libro naturalmente c'è una storia. Non scontata. Il punto da cui è scaturito tutto, in questo caso, non è stata l'opera, ma l'autore. Cioè, anni prima, dopo aver letto alcuni testi allora recenti di Dacia Maraini, avvenne l'incontro personale con lei, in occasione della sua visita all'Università di Valencia. Ricordo il colloquio con gli studenti, tenuto nei giorni dell'imminente seconda guerra del Golfo, nella primavera del 2003, in un salone gremito di giovani in cui sono state poste tante domande, e le ponderate risposte di Dacia seguite

¹ D. MARAINI, *Bagheria*, trad di J. C. de Miguel y Canuto, Minúscula, Barcellona 2013, pp. 169.

in completo silenzio, con dedizione. Successivamente lei sarebbe venuta più volte a Valencia, alla mia università.

Come dicevo, entrare in contatto con la sua avvincente personalità ha risvegliato in me una curiosità culturale che mi ha condotto, a ritroso nel tempo, a scoprire le sue opere precedenti. E fra queste, *Bagheria*. Quindi, quando ho cominciato a tradurre quest'opera, io avevo letto già diversi libri di lei, in particolare i testi narrativi; poi avrei continuato a leggerne degli altri, compresi tutti i nuovi che man mano sarebbero usciti. Come frutto di un rapporto proficuo con l'autrice, basato sulla sua generosa disponibilità, è nata anche la celebrazione nel 2009 all'Università di Valencia di un ambizioso convegno monografico di studi sulla sua opera, a seguito del quale è stato stampato un libro². È in questa temperie che mi è venuto in mente di tradurre *Bagheria*.

Pubblicato per la prima volta nel 1993, e molte volte ristampato, *Bagheria* fa parte del filone memorialistico *tout court* della scrittura marainiana, tutto sommato minoritario nell'insieme di una vasta opera, ma che, a mio avviso, è il più genuino: possono esservi inserite anche *La nave per Kobe* (2001), *Il gioco dell'universo* (2007). La tecnica narrativa adoperata si concreta in un discorso centrale variegato ma predominantemente autobiografico, molto scorrevole, che procede a scatti tematici, in maniera quasi giocosa, poco sistematica, con tante digressioni spesso anche, a modo loro, saggistiche³. Anche *La grande festa* (2011) è un suo libro memorialistico, sebbene abbia un'impostazione narrativa un po' diversa. *Bagheria* contiene alcune delle chiavi della scrittura di Dacia, perché è lì che, oltre a fare i conti personali con la Sicilia, si raccontano i suoi primi anni di vita, in un lungo viaggio di andata e ritorno dall'Italia al Giappone – con l'esperienza indelebile della prigionia e della fame –, ma soprattutto si chiariscono i suoi rapporti familiari di partenza– con

² *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, a cura di J.C. de Miguel y Canuto, Roma, Giulio Perrone editore, 2010.

³ «Tendo a divagare come una ubriaca», ci si legge (D. MARAINI, *Bagheria*, Rizzoli (BURextra), Milano 1997, p. 133).

il padre e, principalmente, con la madre – e la nascita della passione per la lettura e la scrittura. E, com'è noto, è lì che si svela anche la vicenda autobiografica di natura pittorica, che sta all'origine de *La lunga vita di Marianna Ucra*, il romanzo dell'autrice allora già pubblicato (nel 1990), notoriamente di grande successo⁴.

Dopo aver letto più volte *Bagheria*, averlo compreso e apprezzato sempre di più, ho deciso di tradurlo per conto mio, poiché era uno dei tanti volumi di Dacia ancora non disponibili in spagnolo. Senza che nessuno me l'avesse chiesto, per contribuire a diffondere un'opera di valore e per il piacere di trasportare nella mia lingua materna – lo spagnolo cosiddetto *peninsulare* – tutto quel ricco universo marainiano contenuto nel libro, ma anche per cimentarmi in un mondo, quello della traduzione letteraria, strettamente vicino ai miei interessi di lavoro. Naturalmente ho dovuto combattere molto fra due lingue amate, con fatica ma anche sapendo che mi era concesso il privilegio di poter in qualche modo “riscrivere” un'opera di tale qualità. Quindi ho lavorato liberamente, senza aver ricevuto un incarico, ma anche senza la pressione di una scadenza, procedendo capitolo dopo capitolo, poco a poco, man mano che trovavo qualche ora libera nelle mie giornate. In un secondo momento, perfino in aula, con gli studenti, abbiamo tradotto qualche estratto, qualche pagina. Dunque in generale ho potuto lavorare con calma, ripassare, sciogliere i dubbi, senza, come dicevo, la premura del tempo. Solo quando avevo già concluso il lavoro, mi sono posto il problema di pubblicarlo, trovando un editore, e non è stato semplice. È passato parecchio tempo, ma alla fine, con l'aiuto dell'autrice, ci siamo riusciti: un editore argentino – Valeria Bergalli – radicato a Barcellona, dove è responsabile di Minúscula, come ho già detto; un'impresa giovane piuttosto piccola, un po' artigianale, con un catalogo in lingua spagnola di libri di valore. Il volume si è inserito in una

⁴ Su *Bagheria* e questo filone autobiografico, si veda il mio saggio “Il romanzo familiare di Dacia Maraini”, in *Scrittura civile*, cit., pp. 69-118. Può essere anche utile, per contestualizzare meglio *Bagheria*, la lettura di E. MURRALI, *Lontananze perdute. La Sicilia di Dacia Maraini*, Giulio Perrone, Roma 2016.

collana intitolata *paisajes narrados*, insieme a un rispettabile elenco di autori prevalentemente europei, fra cui altri italiani di prestigio come Anna Maria Ortese, Alberto Savinio, Giani Stuparich, Elio Vittorini, Tiziano Scarpa, Emilio Cecchi, Marisa Madieri.

Certamente non tocca a me valutare questa trasposizione, ma posso sviluppare alcune riflessioni sul testo italiano, sulle sue caratteristiche più spiccate – gli *stlilemi* marainiani – e chiarire le difficoltà principali incontrate nella traduzione, e le soluzioni adottate.

Fin da subito, si avverte che la prosa di *Bagheria* è un congegno delicato, una prosa composita, in cui convergono più registri, ciascuno con caratteristiche proprie. Potremmo parlare perfino, entro certi limiti, di polifonia. Ci sono alcuni capitoletti di natura essenzialmente giornalistica, come se fosse un *reportage* – a volte di denuncia –, in cui si racconta con una certa attenzione ai dettagli del tema, per citarne solo uno, dello scempio edilizio commesso in Sicilia; altre pagine, invece, presentano un taglio da abbozzo saggistico, o addirittura storico, sul passato della città di Bagheria, ad esempio; altre ancora sono composte anche da un discorso riportato, diverse citazioni di testi altrui, non sempre brevi; però a predominare e a fare da raccordo all'intero libro è un discorso descrittivo, autobiografico, di natura poetica: una prosa dotata di un suo ritmo, un qualcosa di quasi orecchiabile. Il traduttore subito si deve porre il problema di come preservare quel ritmo, di come trasferirlo nella lingua di arrivo. Questa è stata la mia premessa di partenza.

Ho proceduto facendo una prima versione che, durante il suo svolgimento, andavo correggendo, limando, migliorando, leggendo e rileggendo tantissime volte. Per i dubbi più semplici adoperavo vocabolari e dizionari, per quelli più complessi cercavo l'aiuto di qualcuno esperto in materia, mentre in un caso ho dovuto chiedere direttamente all'autrice il significato di una parola⁵. Per quanto riguarda i vocabolari, come al solito, ho cominciato con quelli monolingui. Una volta chiarito il significato di una parola o di una espres-

⁵ «Torrematta» (p. 7) – 'torre de vigía' (p. 13). È la forma del monte Pellegrino.

sione per me dubbiosa o problematica, potevo cercarne l'equivalente in spagnolo. In casi più complessi o di linguaggio molto specifico (nomi di alberi o fiori, ad esempio), facevo ricorso direttamente ai dizionari bilingui italiano-spagnolo. Molto utili mi sono stati anche i dizionari spagnoli di sinonimi, pieni di rimandi, che io ho compulsato in un primo tempo per individuare la parola giusta, poi per migliorare la traduzione, perseguendo comunque la sfumatura più azzeccata. Nel testo ci sono alcune parole in siciliano: ho cercato il loro significato e/o l'ho chiesto a chi ne fosse pratico. In generale ho adoperato fonti sia cartacee sia online. A volte leggevo a voce alta i brani solo in spagnolo, per cercare di capire se, a prescindere dell'originale italiano, il testo risultante fosse compatto, se "suonasse bene". Quando la prima versione era già finita, un giorno sono andata da mia madre con il testo stampato e me lo sono fatto leggere da lei, con poche soste, mentre io seguivo e controllavo l'originale. In seguito ho introdotto diverse correzioni, ho perfino sopperito a un paio di piccole lacune. Poi a mia madre, che era già in là con gli anni, è venuto un dolore alle braccia. In effetti l'avevo impegnata per troppe ore... Le sono molto riconoscente per il suo aiuto.

Con l'editor mi sono sempre rapportato telefonicamente e via mail. Avrei conosciuto di persona Valeria Bergalli solo qualche anno dopo. Con la stampa delle prime bozze sono arrivati i suggerimenti esaurienti del correttore della casa editrice, Santiago Celaya, che non ho conosciuto, ma il cui nome compare in una delle prime pagine. Ho studiato attentamente questi suggerimenti e ne ho accettata una parte: logicamente non quelli implicanti la messa in discussione di scelte strategiche della traduzione, che ho preservato. Ero ben consapevole che avrei avuto bisogno di uno o più raffronti esterni e di fatto, nelle mie traduzioni precedenti e successive, li ho sempre cercati in un esperto, spesso un collega italianista. Abbiamo corretto anche per la seconda volta questa bozza, e poi di persona ho corretto le vere e proprie bozze di stampa. Sicuramente il testo si è giovato molto di questo lungo e scrupoloso percorso di edizione. Al tutto ho premesso una breve *Nota del traductor*, in cui cerco di presentare al pubblico di lingua spagnola l'autrice e l'opera. Quelle righe venivano

anche incontro a una mia preoccupazione: molte volte durante il lavoro mi ero chiesto se si dovesse rispettare letteralmente il titolo originale del libro o meno: ero in dubbio. Pensavo che, mentre per gli italofofoni il toponimo *Bagheria* era un riferimento ben chiaro, non lo era affatto invece per gli ispanofoni. «Chi conoscerà Bagheria?», mi domandavo. «Chi saprà che è una località siciliana? Come la prenderà un lettore che trova un libro intitolato così nello scaffale di una libreria spagnola? Susciterà la sua curiosità?». Per questo motivo cominciai a pensare che magari poteva essere opportuno inserire una breve indicazione che guidasse il lettore. Arrivai persino a una formulazione che mi sembrava appropriata: *Bagheria: guijarros de Sicilia*, che tradotto sarebbe *Bagheria: ciottoli di Sicilia*. Alla fine, però, non arrivai mai a proporre nessun cambiamento, ritenendo che fosse meglio affidare il libro al prestigio dell'autrice rispettandone soprattutto la volontà. Semmai la *Nota* – pensavo – avrebbe potuto rimediare, favorendo una rapida contestualizzazione⁶.

In fondo alla *Nota* citata, nel paragrafo conclusivo, si legge (in spagnolo, qui tradotto):

Questa versione in lingua spagnola, scritta come caldo omaggio all'autrice, cerca di allontanarsi il minimo possibile dall'originale, trasmettendo l'emozione, il ritmo e il respiro di una prosa variegata, sottile e vivace, spesso musicale e danzante. Le poche voci siciliane sono state mantenute o, in alcuni casi, la loro traduzione è stata virgolettata⁷.

⁶ Poi ho verificato che almeno nell'edizione francese il titolo è stato modificato, con la scelta di un *Retour à Bagheria* (Seuil, 2004), che non risolve comunque il problema da me paventato, e pare riprendere invece *Retour a Brideshead* di Waugh (1945), notevole romanzo britannico reso molto famoso anche dalla versione filmica. Il titolo originale inglese completo è *Brideshead Revisited. The Sacred & Profane Memories of Captain Charles Ryder*.

⁷ Miei sono anche i paratesti della copertina e del risvolto, ritagliati per ragioni di spazio dall'editore.

Questa quindi è stata la mia linea guida, che certamente, dentro una casistica complessa, ho dovuto rendere compatibile con il rigore della traduzione – che tenesse conto necessariamente degli usi particolari della lingua spagnola – e con l’obbligo della congruenza, adottando soluzioni simili per questioni simili. Ho voluto quindi restare il più vicino possibile all’originale, particolarmente in quei segmenti definibili più “poetici”, che sono – come ho già scritto – i più personali e autobiografici. A questo proposito il campo di battaglia principale è stato il lessico. Certamente ci sono differenze sintattiche fra l’italiano e lo spagnolo, ma non abissali; inoltre l’autrice – com’è solita – ha prediletto delle costruzioni semplici, con capoversi non particolarmente lunghi, punteggiatura sciolta, subordinate chiare, non labirintiche, ecc. che io ho rispettato e che hanno agevolato il mio lavoro. D’altra parte, in quanto lingue neolatine, sia l’italiano che lo spagnolo hanno anche una flessibilità morfologica abbastanza simile, sulla quale il traduttore non può intervenire più di tanto.

Questa vicinanza e fedeltà all’originale non dovrebbe essere scambiata per letteralità. La mia non è una traduzione letterale, però senza dubbio non è nemmeno una libera ricreazione dell’originale. Mai mi sarebbe venuto in mente di alterare consapevolmente l’originale, modificandolo o correggendolo, pur trattandosi di una mia versione. Ho cercato di rispettarlo sempre. A volte ho conservato senza nessuno scrupolo di coscienza la voce, che è identica o molto simile in entrambe le lingue (‘transatlantico’, ‘guerra’, ‘campo’ pp. 5, 11)⁸ lasciando perdere possibili alternative. Altre volte, la maggior parte, quando mancava la parola identica – o non era quella giusta – ma avevo la possibilità di una scelta lessicale sinonimica, ho cercato di avvicinarmi all’originale. Come? Nella scelta ho prestato attenzione ai singoli suoni di ogni parola, e particolarmente alle vocali, e addirittura in molte occasioni ho tenuto conto della scansione sillabica (e fonematica) e perfino della posizione dell’accento all’interno della

⁸ Citerò sempre dall’edizione sopracitata che, a suo tempo, ho adoperato. Lungo gli anni ci sono state molte edizioni, con copertine molto diverse. Non ho notizie di varianti testuali.

parola per mantenerle senza modificarne di molto il ritmo originale, laddove possibile.

Così ad esempio, quando dovevo tradurre l'avverbio temporale «dopo», di uso frequente nel testo, spesso ho prediletto 'luego' al più comune 'después', pur avendo «dopo» e 'después' un'etimologia comune, per il semplice fatto che 'lué-go' come «dó-po» è una parola piana mentre 'des-pués' è tronca e anche perché il vocalismo ue-o è più vicino a o-o, rimanendo prevalentemente in area velare, di quanto non lo sia e-ue, in cui prevalgono le palatali. Inoltre, anche per il numero dei fonemi 'luego' (5) resta più vicina di 'después' (7) a «dopo» (4). Per analoghi motivi ho prediletto 'en cambio' al più comune 'sin embargo' per tradurre l'avverbio «invece», o 'jóvenes' al più comune 'chicos' come traduzione del sostantivo «giovani», o anche 'porvenir' (p. 14) a 'futuro', per «avvenire» (p. 8). Sempre in questo stesso ambito mi si è posto anche il problema di come tradurre il nome dei secoli: parole come «Trecento» o «Settecento» non appartengono alla lingua spagnola, seppure a volte possano essere usate, ad esempio in un libro d'arte. Scrivere, come sarebbe più comune in spagnolo, 'siglo XIV' o 'siglo XVIII', anche con un diverso impatto grafico sulla pagina, mi sembrava che alterasse il ritmo dell'originale e ho cercato di rimediare in qualche modo scrivendo 'el Catorce' o 'el Dieciocho', che almeno nel computo sillabico sono più vicini all'italiano⁹. Inoltre, qualche volta ho mantenuto l'ordine delle parole dell'originale all'interno di alcuni sintagmi forzando leggermente lo spagnolo, facendo leva sulla sua flessibilità, in verità condivisa da entrambe le lingue. Invece, ho fatto precedere l'ultimo elemento delle abbondanti enumerazioni sempre dalla congiunzione copulativa 'y', com'è più comune da noi. Sono consapevole di aver dovuto fare non poche eccezioni ai miei principi e so che molte di queste scelte sono discutibili, ma le ho prese per i motivi esposti.

⁹ «Nel Trecento» (p. 32) – 'En el Catorce' (p. 43). «Villa del Settecento» (p. 6) – 'Villa del Dieciocho' (p. 13).

Questa “prosa d’arte”, chiamiamola così, a cui ho accennato, è creata da Dacia adoperando spesso ripetizioni di vario tipo anche nelle strutture sintattiche. Così, quando spiega che ha deciso di parlare della Sicilia, facendo i conti con sé stessa, sottolinea:

Non di una Sicilia immaginaria, di una Sicilia letteraria, sognata, mitizzata. Ma da quel rovinio di vestiti di broccato, di quei ritratti, stagnanti, di quelle stanze che puzzavano di rancido, di quelle carte sbiadite, di quegli scandali svaporati, di quelle antiche storie che mi appartengono solo in parte ma mi appartengono e non possono essere scacciate come mosche petulanti solo perché ho deciso che mi infastidiscono (p. 110).

Le strutture di questo tipo, le ripetizioni, ovviamente, sono state da me completamente rispettate e mantenerle non mi ha creato in sé nessuna difficoltà al momento della traduzione; invece, come si può supporre già in questo esempio, il lessico – variegato, particolare, antico e poco comune a volte, come dicevo - mi è costato più fatica («rovinio», «broccato», «stagnanti»...)¹⁰.

Passando dall’ambito strettamente sintattico a quello discorsivo, e trattando sempre di possibili problemi di traduzione, bisogna sottolineare che Dacia sa trovare, sa individuare le parole giuste per esprimere, ad esempio, sentimenti familiari molto delicati, magari sentimenti e sensazioni condivisi diffusamente, ma non facilmente formulabili con delle parole. Prendiamo, ad esempio, il passaggio dalla felicità e dall’unione del gruppo dell’inizio all’infelicità e alla disunione posteriori: a questo proposito scrive pagine molto riuscite. A partire della descrizione di una fotografia familiare, l’autrice

¹⁰ ‘No de una Sicilia imaginaria, de una Sicilia literaria, soñada, mitificada. Sino de aquel crujido de vestidos de brocado, de aquellos retratos estancados, de aquellas habitaciones que hedfan a rancio, de aquellos papeles desvaídos, de aquellos escándalos evaporados, de aquellas antiguas historias que me pertenecen solo en parte, pero me pertenecen y no puedo expulsarlas como moscas petulantes solo porque he decidido que me fastidian’ (pp. 131-132).

compone il quadro della situazione, partendo da una frase quasi sapienziale:

C'è un momento nella storia di ogni famiglia in cui si appare felici a se stessi. Magari non lo si è affatto ma lo si porta scritto in faccia: io, famiglia da poco composta, sono nella mia pienezza e necessità, sono il cibo per l'occhio altrui, sono la carne terrena che imita la carne divina, sono la Famiglia nella sua beatitudine terrena (p. 87).

Non è stato facile tradurre questo complesso brano, soprattutto l'esordio, in uno spagnolo genuino, non influenzato dalla lingua di partenza. Questa è stata la mia versione:

Hay un momento en su historia en que cada familia aparece feliz a sus propios ojos. Quizá no lo sea en absoluto. Pero se lleva escrito en la cara: yo, familia compuesta hace poco, estoy en mi plenitud y necesidad, soy el alimento para los ojos ajenos, soy la carne terrena que imita la carne divina, soy la Familia en su beatitud terrena (p. 105).

Come si può verificare, in realtà ci sono svariate differenze. Non è stato possibile conservare la raffinata espressione d'impersonalità della prima frase e c'è stato bisogno di introdurre i possessivi; d'altra parte, anche il modo verbale nella seconda frase è stato cambiato (indicativo «non lo si è» / congiuntivo 'no lo sea') e perfino l'ordine di alcune parole è diverso («famiglia da poco composta» – 'familia compuesta hace poco'); tutto questo a dimostrazione della diversità delle lingue, e cioè che la presunta vicinanza italiano-spagnolo nei costrutti, come si evince in questo caso, non sempre è tale.

Comunque, si deve dire che frammenti discorsivi di questo tenore più astratto o intellettuale sono nell'insieme molto meno frequenti di altri, in cui predomina quella che è una delle note cifre principali della scrittura marainiana: la sensualità, quindi l'accumulo di voci afferenti a colori, odori, sapori, cibi, e svariate percezioni visive,

auditive e anche tattili. E dunque appaiono tanti nomi di alberi, piante, fiori, animali, piatti, dolci, gelati, ecc. Questo universo chiede al traduttore esattezza e, tra le altre cose, una buona conoscenza del grande libro della natura. Ho dovuto quindi fare delle verifiche per non sbagliare. Così, per dirne una piuttosto semplice, quando si parlava dei «gelsi» di Bagheria (p. 30) ho dovuto chiarire che non erano ‘moras’ o ‘zarzamoras’, ma invece ‘moreras’ (p. 42). O ho dovuto apprendere che lo «scopazzo» (p. 63), una patologia degli alberi, in spagnolo era semplicemente ‘el escobón’ (p. 79). La presenza dei nomi di alcuni piatti tipicamente siciliani, la cui composizione viene spesso spiegata in dettaglio, mi ha portato a traduzioni molto mirate: così le «quaglie» (p. 9) – denominazione particolare di melanzane preparate in un certo modo – sono diventate ‘codornices’ (p. 15); i «trionfi di gola» (p. 9, 56), ‘trunfos del paladar’ (p. 15, 71) e le «minne di sant’Agata» (p. 9), ‘tetillas de Santa Ágata’ (p. 16); invece le «sarde a beccafico» sono rimaste ‘sardinas a *beccafico*’ (p. 15).

A volte l’autrice arriva perfino a una sensualità iperbolica, come in questo grazioso esempio che molti ricorderete, in cui parla di una sua festa di compleanno fatta a villa Valguarnera quando era ragazza: «C’era la luna piena e io mi ero fatta un vestito nuovo, bianco latte, di cui sentivo il sapore sulla lingua, come quando ero bambina e giudicavo i vestiti dai sapori che mi ispiravano» (p. 78). Questa sensualità ritorna, ad esempio, nella descrizione molto indovinata, fatta a piccole pennellate, dei fuochi d’artificio fatti esplodere una notte d’estate, a san Giuseppe, patrono di Bagheria, quando addirittura s’incrociano nel cielo con i fulmini di una tempesta. Come scrive Dacia «una sfida (...) dai fuochi di terra contro i fuochi del cielo» (p. 120). I fuochi sono finiti con la «mascolata finale» (p. 119), in spagnolo la ‘machada final’ (p.141) e «i botti» adoperati (120) sono ‘los cohetes’ (p. 141).

Questa «mascolata finale», una evidente metafora sessuale, proprio perché tocca tasti antropologici profondi, Dacia la espressa in siciliano, una lingua che arriva dalla strada al libro senza dubbio per rendere il quadro più autentico. Lasciando da parte il fatto che in *Bagheria* c’è un filo tematico in cui si discorre di sessualità e di

psicanalisi, il che comporta l'uso di un lessico specifico («molestia sessuale», p. 38 – ‘acoso sexual’, p. 50; «rimozione» p. 39 – ‘represión’, p. 50)¹¹, vorrei spiegare qual è la soluzione adottata per la traduzione delle espressioni e delle parole dialettali: del resto un problema “classico”, molto frequente e rilevante per i traduttori dall’italiano. Nel caso di Dacia, il punto di partenza dell’uso letterario del siciliano era già stato impostato pochi anni prima ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. E – prima ancora di lei – da Verga e dagli autori siciliani veristi, nella cui tradizione lei in qualche modo volontariamente si inserisce¹². E faccio riferimento al siciliano in generale, senza addentrarmi nella questione se si debba invece parlare, in alcuni casi, di dialetto bagherese o di altre varianti.

In pratica, in *Bagheria* si adopera il dialetto in alcune occasioni per riprodurre un genuino colore locale, ma cercando di non intaccare il discorso generale. In questo modo il discorso può essere capito e seguito senza troppi inciampi dal lettore, a cui si facilita spesso la comprensione, sia attraverso la contestualizzazione dell’espressione, sia, addirittura, attraverso la traduzione in italiano¹³. Analogamente il mio criterio è stato cercare di rendere quella peculiarità linguistica locale, ricca fonicamente perfino per un lettore spagnolo, tentando nel contempo di facilitarne la comprensione. Perciò, e dato che si trattava solo di alcuni casi isolati, il più delle volte mi sono permesso di rendere compresenti per diverse vie l’originale e la traduzione. Il caso più esteso di uso del dialetto è la citazione di una satira popolare in (sei) versi del Settecento sul personaggio – amato da Dacia – di Eleonora Pimentel, protagonista dei moti della rivoluzione napoletana, e sulla sua sfortunata fine. È vero che in questo

¹¹ Cfr. anche qui n. 14.

¹² Nella p. 112 di *Bagheria* si accenna a «Verga, Capuana, Meli, Pitre, Villabianca, Mortillaro e De Roberto».

¹³ In fondo a *Colomba* Maraini invece ha inserito un piccolo glossario su due colonne siciliano-abruzzese/italiano e un catalogo di espressioni in vernacoliere ugualmente tradotte in italiano (D. MARAINI, *Colomba*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 369-374).

caso si tratta del napoletano, non del siciliano, ma io ho comunque riprodotto i versi e ho riportato in calce una traduzione in spagnolo, aggiungendo in una *N. del T.* un'informazione minima '(Sátira del siglo XVIII)' (p. 82)¹⁴.

Restando sempre in ambito dialettale, in un altro capitolo di *Bagheria* si parla di mafia e di «don Peppinuzzu lo 'sciacquatunazzu' (sciacquato vuol dire bello) (...) [al quale] poi avevano tagliato i 'cogghiuni' (...) [e] così l'aveva trovato la madre 'meschinedda' (...) la mattina sotto un gelso» (p. 61). Come si vede, in questo caso la stessa autrice usa la parola siciliana *sciacquatunazzu*, ma subito dopo fra parentesi aiuta a capirne il significato. Anche da parte mia ho cercato di rendere sia il dialettalismo *sciacquatunazzu* sia la sua traduzione, senza però mettere – come nell'originale – l'aggettivo al grado positivo (*sciacquato*), bensì fornendo al lettore direttamente l'accrescitivo: “don Peppinuzzu lo 'sciacquatunazzu' (quiere decir 'el guapote'”) perché per un ispanofono non è chiaro che il morfema *-unazzu* sia un accrescitivo, mentre ho tradotto direttamente «i cogghiuni» con «cojones», adoperando uno spagnolo standard quasi un po' volgare che in questo caso resta vicino al siciliano, e «meschinedda» con «pobrecilla» senza altre aggiunte (p. 76).

Non mancano pure nella lingua di *Bagheria* espressioni – spesso virgolettate – di un tenore popolare o colloquiale, pur essendo minoritarie, che servono a dare espressività e freschezza, anche perché implicano una trasposizione del discorso diretto. Ecco, ad esempio, questo brano, intessuto di questo tipo di discorsività: quando il padre e la madre di Dacia giovanissimi scappano insieme a Fiesole, le loro famiglie perbene li guardano con disgusto, considerandoli: «Due 'presuntuosi' che avevano creduto di buttare baracche e burattini del passato dalla finestra per partire, nudi e soli, verso le beghe

¹⁴ Ho cercato di ridurre al minimo il numero di N del T, adoperandole solo in un altro paio di occasioni: una per chiarire il significato di «culetto», «pisellino» e «passerottina», che ho mantenuto in italiano per la loro forza espressiva (pp. 86, 104); l'altra per spiegare gli errori d'italiano che faceva la nonna Sonia, proprio adoperando parole mezzo spagnole (pp. 88-99, 107).

del futuro, come se niente fosse, senza neanche un filo di coda di paglia.» (p. 81).

Nella mia versione ho dovuto far fronte all'assenza in spagnolo di espressioni popolari di largo uso omologhe a «buttare baracche e burattini» o «coda di paglia» e di conseguenza, per compensazione, ho riformulato il paragrafo inserendovi un po' più del solito la mia creatività, aggiungendo fra l'altro un nuovo modo di dire, «con lo puesto» al posto di «nudi e soli», che in italiano modo di dire non è. Questa è stata la mia versione: “Dos ‘presuntuosos’ que se habían creído que podían tirar por la ventana armas y bagajes del pasado para partir, con lo puesto, hacia los embrollos del futuro, como si nada, sin ni siquiera una pizca de mala conciencia” (p. 98).

Ma in altre pagine leggiamo altre espressioni colloquiali o popolari come «muri tirati su con la calce, *a braccio*» (p. 10) – ‘a ojo’ (p. 16); «li sentivo *battibeccare* [i genitori]» (p. 12) – ‘discutir’ (p. 19); «tirare fuori dal *sedere* certi vermi» (p. 12) – ‘de las posaderas’ (p. 19); «nudi e crudi» (p. 7) – ‘con lo puesto’ (p. 13); «cascano dalle nuvole» (p. 45) – ‘están en las nubes’ (p. 58); «tanto per dirne una» (p. 45) – ‘por poner un ejemplo’ (p. 59); «mangiati in due bocconi» (p. 48) – ‘comieron en dos bocados’ (p. 61); «amici per la pelle» (p. 52) – ‘amigos del alma’ (p. 76); «ignorante come una capra» (p. 92) – ‘como un burro’ (p. 111); «debiti fino al collo» (p. 105) – ‘hasta el cuello’ (p. 125); «alla carlona» (p. 113) – ‘de mala manera’ (p. 134); «un finimondo» (p. 120) – ‘un desconcierto’ (p. 142); «Non darsi nemmeno la pena di mettere il naso nelle faccende del mondo» (p. 132) – ‘No se tomaba ni siquiera la molestia de meter las narices en los asuntos del mundo’ (p. 155), ecc.

Tutti questi esempi formano una casistica variegata. Come si vede, solo in pochi di essi c'è una corrispondenza esatta in spagnolo; in altri c'è un modo di dire spagnolo ma magari un po' diverso, in altri ancora ho dovuto fare uno sforzo di immaginazione e mi sono trovato a mediare fra una certa libertà mia e l'obiettivo sempre presente di non discostarmi dall'originale.

Un'espressione che, ricordo, mi ha fatto pensare, pur non essendo niente di speciale, è il toscanismo «a modino». Nel libro si

dice che per l'insegnante del collegio di Firenze, nel dopoguerra, ogni cosa doveva essere fatta dalle ragazze «a modino» (p. 84). Alla fine, dopo diversi scarti ('con cuidadito', 'con celito'), senza troppa convinzione ho scelto 'como es debido' (p. 87), restando comunque con l'impressione che, assieme al diminutivo, si perdeva per la strada anche una sfumatura, un qualcosa di infantile che non arriva in spagnolo. D'altra parte, mi è sembrato comico leggere che «mia madre ha la 'cipolla' ai piedi» (p. 114), che ho potuto tradurre letteralmente (p. 135).

Va citato anche l'impiego di un linguaggio amministrativo e giuridico in determinati capitoli, in particolare quelli che affrontano il tema della deturpazione del patrimonio artistico, edilizio e naturale di Bagheria (cfr. pp. 40 sgg.). A questo proposito saltano fuori frammenti di verbali comunali, brani di sentenze, citazioni altrui, frammenti di più libri, discorsi vari riportati, ecc. Compaiono ad esempio frasi come questa: «Le relazioni della Commissione d'inchiesta dell'Assessorato ai Lavori Pubblici del Comune di Bagheria fatti nel 1965» (p. 43)¹⁵ o quest'altra: «il signor Nicolò Giammanco [che] è stato prosciolto nel '73 dalle accuse di interessi privati in atti di ufficio...» (p. 48)¹⁶. Siamo in presenza quindi di un linguaggio molto specifico e impegnativo per il traduttore, che non sempre trova un riscontro immediato e facile in spagnolo, pur essendo una lingua e una cultura con una lunga tradizione cancelleresca e burocratica. Bisogna fare delle ricerche specifiche per tradurre lemmi come «lottizzazioni» (p. 42) – 'parcelación' (p. 55); «Soprintendenza» (p. 46) – 'Patrimonio' (p. 60); «vincoli» (p. 43) – 'restricciones' (p. 56); «sanatoria» (p. 48) – 'amnistía' (p. 62), appare perfino la voce *slang* «palazzinari» (p. 42, che ho mantenuto, p. 55). Ci sono anche acronimi: in qualche caso ho forzato leggermente la traduzione per mantenerle, come ad esempio CE = «Commissione Edilizia» (p. 47),

¹⁵ 'Los informes de la Comisión de Investigación sobre las actividades de la Concejalía de Urbanismo del Ayuntamiento de Bagheria hechos en 1965' (p. 57).

¹⁶ 'El señor Nicolò Giammanco fue exculpado en 1973 de las acusaciones de interferencia de intereses privados en actos de la Administración' (p. 62).

tradotto come ‘Comisión Edilicia’ (p. 60) anziché ‘Urbanística’, che sarebbe stato più giusto. A un certo punto veniamo a sapere che la nonna Sonia «a ottanta anni aveva stipulato una permuta: un *vitalizio* (...)» (p. 58) – ‘una pensión’ (p. 73). E più avanti viene fuori che «nel 1468 Pietro Speciale ottenne dal re la baronia di Ficarazzi in *censo*» (p. 56) – ‘como patrimonio bajo tributo’ (p. 71). In tutti questi casi, ho cercato di documentarmi bene.

C’è peraltro anche un linguaggio antico legato alle cronache nobiliari che compaiono nella parte finale del volume. Si cita il libro di un’antenata, zia Felicita, della prima metà del Novecento, ma in realtà non mancano anche citazioni settecentesche (quindi di secondo grado), cioè delle fonti alle quali lei si rifà (pp. 106-107), o ottocentesche (di Pittrè, pp. 161-162). Si parla anche, ad esempio, dell’attrezzo e degli accessori del tavolo del nonno Giuseppe, anche questi risalenti all’Ottocento (p. 140). Molto ho dovuto sforzarmi per le descrizioni minute di quadri, fotografie, ecc. in cui Dacia si sofferma sui tanti piccoli dettagli, ad esempio dell’abbigliamento. In questi passi adopera un lessico preciso, spesso fuori dell’uso corrente, anche perché a volte si tratta di costumi d’epoca (p. 134). Per me è stata una sfida ma, con molta ricerca, credo di averla superata. È il caso della fotografia del nonno Enrico travestito da gentiluomo del Settecento (p. 69), o di quella della famiglia Maraini, tutti e cinque con le figlie piccole (p. 86), o di quella della nonna Sonia da giovane (p. 87) o del suo occhio (p. 88). O di un paio di fotografie della zia Felicita (pp. 131, 143). Quasi alla fine del volume c’è una vera e propria ecfraisi, la descrizione del ritratto di Marianna Ucrìa, decisivo per la creazione del grande romanzo marainiano (p. 142). Tradurre tutto questo a volte è stato quasi un lavoro di oreficeria, nel quale ovviamente bisognava partire sempre da una esatta comprensione dell’originale. Vediamo infine la traduzione di un frammento di questo ritratto; in questo caso si tratta di parole prese in prestito dalla zia Felicita:

Elegantissima in guardainfante, ha la lunga vita appuntita a cono sull’abito di broccato argenteo a fini disegni in colori tenuissimi;

dalla scollatura alla punta spicca una grande croce argentea ricamata sul triangolo di velluto nero che forma il davanti della vita (p. 142).

‘Elegantísima en guardainfante, la cintura se alarga en punta de cono sobre el vestido de brocado plateado con finos dibujos en colores muy tenues; desde el escote hasta la punta destaca una gran cruz plateada bordada sobre el triángulo de terciopelo negro que forma el busto’ (p. 165).

Inevitabilmente nella comprensione dell’originale e nella resa in spagnolo c’è già un’interpretazione, soprattutto se – come qui – non abbiamo davanti il dipinto che sarebbe stato un riferimento oggettivo. Come si può intendere, partendo dall’assenza di particolari problemi lessicali, nel cercare la chiarezza e l’eleganza dell’originale, qui ho alterato la sintassi di «ha la lunga vita appuntita a cono», mutandola in ‘la cintura se alarga en punta de cono’, trasformando una frase, che parte dal soggetto principale (Marianna) e che adopera semplicemente *avere*, in un’altra con un soggetto proprio e un verbo pieno (*alargar*) nato della compensazione di un aggettivo (*lunga*). D’altra parte l’introduzione di ‘busto’ pare sostituire quasi con vantaggio estetico «il davanti della vita». Non è stato possibile evitare la rima interna ‘plateada’ – ‘bordada’ e la diversa traduzione dei due superlativi assoluti, uno sintetico (‘elegantísima’), un altro analitico (‘muy tenues’), risponde al fatto che in spagnolo la forma sintetica rappresenta un uso intensivo e straordinario del quale non si può abusare. La forma non marcata è invece quella analitica.

Ci sarebbero altre categorie grammaticali e molti altri criteri da analizzare e su cui discutere, perché il lavoro traduttologico è stato grande, ma ho preferito fornire solo una campionatura dei tipi di problemi affrontati per contribuire alla descrizione dello stile marainiano, ad alcuni dei suoi *stilemi*. Per me sicuramente il lavoro è valso la pena. Sono fiero di essere diventato uno dei traduttori di Dacia Maraini.

Giorgio Baroni

GRAZIELLA SEMACCHI GLIUBICH
POETESSA NON SOLTANTO IN DIALETTO

Nella varia e vivace letteratura triestina del Novecento, frammisti a una maggioranza di autori che hanno scelto di esprimersi in lingua italiana¹, non mancano scrittori che hanno preferito usare in parte o esclusivamente il dialetto triestino, con la libertà, sempre concessa agli autori anche nella lingua, ma più agevolmente praticata appunto nel dialetto, di adattarlo, di cucirselo addosso, quasi di inventarlo, come ha fatto, poco distante dal capoluogo giuliano, Biagio Marin con il suo *graesàn*. Nella Trieste del primo Novecento certamente il poeta più celebrato per la sua produzione in dialetto è Virgilio Giotti²,

¹ Alcuni autori triestini della minoranza slovena e di altre minoranze pubblicano le loro opere nella loro lingua.

² Cfr.: V. GIOTTI, *Opere. Colori – altre poesie – prose*, a cura di Rinaldo Derossi, E. Guagnini, B. Maier, Introduzioni di M. Fubini, P. P. Pasolini, Comune di Trieste – Edizioni Lint, Trieste 1986.

autore anche di liriche e prose in lingua, unanimemente considerate secondarie. Durante tutto il secolo è continuata una fioritura di composizioni in dialetto, a volte, soprattutto nella seconda metà, con l'uso anche di dialetti istriani e dalmati, usati familiarmente dalle decine di migliaia di esuli, stabilitisi a Trieste, fuggendo dalle terre contigue, già italiane e abbandonate in conseguenza della guerra perduta e delle note persecuzioni inflitte dai comunisti slavi.

Triestina di nascita, anche se con radici che si diramano fra Brazza, isola dalmata di fronte a Spalato, Umago, cittadina della costa istriana, e San Pietro al Carso, nell'entroterra triestino, Graziella Semacchi Gliubich³ giustamente dice di sé: «il sangue che mi scorre nelle vene è un *missiòt* [miscuglio] tipico di tanti triestini»⁴. Trascorre la sua vita dal 1932 al 1979 «passando attraverso le fasi di figlia, moglie e madre paga dei suoi ruoli, senza aspirare a nient'altro»⁵; la morte inaspettata dell'amato padre la riscuote e la induce a scrivere per la prima volta una poesia. Inizia così un quarantennio di dedizione alla letteratura, con una decina di raccolte di liriche, oltre a racconti, «ricette di cucina inserite in raccontini di vita familiare» e altre prose. La produzione dei primi due anni esce con il titolo *La girandola dele done. Poesie in dialetto triestino*⁶, nella collana «Il Timavo. Poeti e scrittori a cura di Marcello Fraulini». Il curatore⁷, scrittore in proprio oltre che organizzatore di cultura e abile e stimata guida per autori agli esordi, nella sua *Prefazione* segnala come

Graziella Semacchi Gliubich scrivendo i suoi versi non alteri né punto né poco la sua parlata consueta, il lessico dei rapporti della società in cui vive, diremo della Trieste centro, un dialetto usato

³ D'ora in poi GSG.

⁴ Da una breve autobiografia, scritta su mia richiesta e da me conservata: [*Caro Giorgio, quando mi hai chiesto...*], 2021.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Edizioni Italo Svevo, Trieste 1981.

⁷ Cfr.: G. BARONI, *L'ansia di Marcello Fraulini (con appunti per una bibliografia)*, «Otto-Novecento», Azzate, settembre-dicembre 1981, pp. 325-346.

nei negozi, nelle case e nei ritrovi ed è per questo che noi in particolare la comprendiamo bene in tutte le sue espressioni e motivi tanto cari e simpatici. In questo esercizio la poetessa, anche senza avvedersene, ha un colpo d'ala e la sua parola in un certo momento si fa lirica, diventa canto con significati universali⁸.

Fraulini coglie bene due aspetti essenziali di queste prime liriche di GSG, il peculiare uso del dialetto e la capacità di fare vera poesia. Va aggiunta un'altra osservazione (che si può aggiungere adesso, non si poteva allora): che GSG è stata capace di saltare completamente la fase abbastanza diffusa di un apprendistato artistico; la sua prima raccolta è già "adulta", magari grazie all'età. Come lo strumento linguistico scelto è tratto dalla quotidianità, così anche gli spunti: la gestione familiare innanzi tutto caratterizzata da eventi per ognuno consueti, non fermandosi però sulla loro banalità, ma traendovi e comunicandone il senso più profondo; così la lirica iniziale, che reca lo stesso titolo della raccolta, parte da una giornata festosa animata da ragazzini e colombi, e da una girandola, subito paragonata alla vita, che gira sfrenata e «se fermerà / quando el vento cascherà», per giungere a spiegare ciò che più conta per la donna che ha scelto di dedicarsi alla famiglia:

Per tuti la vita xe una girandola,
 ma più per le done
 che tanti afani ga
 e tante ocupazioni,
 che in casa e fora no' ga mai finido,
 che 'ssai le godi o le se cruzia
 per tuto quel che capita nel nido⁹.

Una scelta sostenuta dall'amore dovrebbe almeno garantire questo; eppure non è detto che sia così:

⁸ Prefazione, in *La girandola...*, cit., p. 8.

⁹ *La girandola...*, cit., p.11.

Forsi no' par,
 se vivi in familia
 e fra la gente,
 no' se xe soli mai.
 Ma se xe soli sempre¹⁰.

Gli ultimi due versi di questo passo si contraddicono; in realtà mostrano la contraddizione fra apparenza e realtà, ovvero fra la realtà fotografabile, e quella sensibile, dato che il sentirsi soli non dipende dall'affollamento, ma dall'affetto percepito.

E di questo l'autrice di mezz'età si dichiara bisognosa («Me piassi i cocolezi»), proponendo una soluzione da trovarsi nel luogo che la società d'oggi presenta come più adatto per ogni esigenza:

In 'sta epoca che i ga
 tanto za inventà
 mi spero de trovar
 un giorno o l'altro,
 nel supermarket,
 un mucio de sacheti
 de un chilo o de due eti
 de cocolezi, confezionai
 nela carta lustra
 e trasparente,
 a un prezo adato
 a la povera gente.
 A quei che come mi
 no' se pol rassegnar
 a viver senza farse
 cocolar¹¹.

Meritano un'analisi questi versi: si parte da un'ironica celebrazione

¹⁰ Ivi, p. 53.

¹¹ Ivi, pp. 50-51.

della tecnologia e del supermercato, sinteticamente presentato con quel mucchio di sacchetti (simboleggianti la ridondanza dell'offerta) abilmente confezionati (trionfo dell'apparenza), contenenti l'impossibile (i «cocolenzi»), a un pezzo popolare (altra promessa della grande distribuzione), indicato come adatto alla povera gente, nella quale s'identifica l'autrice, povera in quanto priva di ciò di cui non può fare a meno. Del resto i *cocolenzi* non sono sesso, variamente commerciabile, anche se non al supermercato. La possibilità di fraintendimento in tal senso emerge in un'altra lirica, *Go tanto amor*¹², in cui si ipotizza la pubblicazione di un annuncio «amor regalasi» e si immagina la probabile reazione «questa xe mata / opur poco de bon»: l'alternativa si pone fra l'essere fuori da ogni logica e la banale riduzione dell'amore a una vendibile pratica fisica.

Già in questa prima silloge ha un notevole spazio il tempo, per lo più accostato all'idea della morte, che è inquietante, ma dà sale e senso alla vita:

A pensar te cominci sempre più spesso
al poco tempo che ne xe concesso.
Se diventa allora assai più boni
e se godi de più dei nostri doni¹³.

La raccolta si chiude accostando l'umanità a fili penzolanti che credono di muoversi per propria scelta, mentre in realtà son mossi dal vento, finché «un giorno / el fil se rompi / e xe finì»¹⁴.

Il senso del tempo predomina un po' su tutta la poesia di GSG: nella seconda silloge, *Aghi de pomola*¹⁵, lo si riscontra nei frequenti

¹² Ivi, p. 57.

¹³ Ivi, p. 13. Cfr. anche *El ladro*, pp. 17-18, che si conclude proclamando: «El tempo che xe / el più gran ladro / che sia stà inventado / e che nissun / no' ga mai ciapado», p. 18.

¹⁴ Ivi, p. 67.

¹⁵ *Poesie in dialetto triestino*, B&M Fachin, Trieste 1989; l'editore è cambiato ma la collana è ancora «Il Timavo. Poeti e scrittori a cura di Marcello Fraulini», sotto l'egida della Società Artistico Letteraria, da lui fondata.

ricordi del passato, memorie di bambina o di signorinella, già innamorata, nell'osservare il mutare delle stagioni o i momenti della giornata, e il trascorrere di tutta la vita e la morte di due sposi servolani¹⁶; *Tempo zogaton* s'intitola una composizione, che lo rappresenta indifferente, fuggitivo, capace di sorprendere, in conclusione «che zogaton [...] / ma anche che cativo, / no' l doversi far cussì / e cior tuti in giro»¹⁷. La notte suggerisce un'evasione: «Co vien el scuro / [...] / El tempo più no' existi, / tuto xe solo spazio / per perdersè o zogar.» Ma insieme emerge la coscienza dell'effimero:

Cossa semo mi e ti in 'sto mondo?
 Due argentade sardele
 che passa, confuse fra tante,
 nel mar de la vita
 tempestoso o bonazà,
 savendo che un giorno
 un pescador 'riverà¹⁸.

E la denunciata antipatia per le virgole («quela picia / stricheta nera») scompare quando ne impara la funzione nel discorso:

Xe sta' co go capì
 che nel mondo
 iero solo una virgola
 anche mi¹⁹.

La lezione di modestia, travestita da un apprendimento di morfologia, è la premessa per cercare altrove il senso dell'esistenza: in *Un'idea in tochi* si legge un confuso tentativo d'immaginare un'altra

¹⁶ Servola, un tempo contado di Trieste, ne è ormai un quartiere periferico.

¹⁷ *Aghi de pomola...*, cit., p. 31.

¹⁸ Ivi, p. 10.

¹⁹ Ivi, p. 56.

vita «senza età. / Forse volessi questo, / esser eterna»²⁰. Aperti gli occhi sul fatto che «'sto mondo bel / che par de incanto / sarà sempre cussì / anca co no' sarò più mi»²¹, ecco un tentativo di scherzare sull'aldilà, sognando di andarci con un baule «con dentro fracada / tuta la mia vita / e ciolerò ogni tanto fora / un toco a caso, / senza vardar / el prima o el dopo. / Capirò, forsi, perché / questo xe successo cussì / e no' come che volevo mi»; chiaramente il baule rappresenta la memoria di una vita e il desiderio di poterlo portare e aprire corrisponde all'aspirazione di sopravvivere mantenendo la propria identità auspicabilmente migliorandola con la capacità acquisita di scoprire la verità e il senso d'ogni cosa. Poi, quasi spaventata dall'idea, la poetessa butta il discorso nel ridicolo, riportandolo in una quotidianità, nella quale comunque rimangono dei segni, sia pur smontabili, di realizzazione ultraterrena: forse non potrà aprire quel baule, ma

No' importa, mi lo porto.
 El baul serà
 me servirà de scagneto
 dove che pozarò le ale
 prima de 'ndar in leto²².

In *La visita* si svolge tutto nel ridicolo un incontro con la morte personificata e d'aspetto lugubre, con tanto di cappuccio scuro e ossi. Rimaneggiando illustri precedenti letterari, la poetessa con la visitatrice intavola un discorso, mettendoci l'umorismo della propria arte e offrendole un caffè, da brava casalinga, e riesce a farla innervosire e andar via, ma non prima di aver chiarito la propria percezione di quello che la può aspettare:

Paura go de viver, de patir.

²⁰ Ivi, p. 13.

²¹ Ivi, p. 18.

²² Ivi, p. 19.

Con ti finissi ben!
 Se xe qualcosa oltre,
 mal non go fato, sarà bel,
 e se no' xe, amen.
 No' savarò mai²³.

E si tratta di qualcosa di indeterminato, ma con la certezza di un andare a finir bene. Senza alcun diretto riferimento all'aldilà, ma con un'intensa prospettiva di bontà è la lirica *Due pice silabe*:

Gesù, Gesù, Gesù!
 Quante volte go dito
 'sto nome cussì,
 senza pensar,
 solo per brontolar.
 Ma 'desso no',
 col tempo go capido.
 Son serena.
 Anche co disbrato
 o meto insieme el pranzo
 co' la zena,
 lo digo pian quel nome,
 quasi con pudor,
 quele due pice silabe
 ga un senso grandò: Amor²⁴.

Fra le liriche di GSG comprese in *Calliope cara*, una raccolta collettiva di scrittrici, *Zogar co' le parole* è un'autoironica rappresentazione del poetare, visto come un gioco, quasi infantile, tutto un prendere e lasciare, ammuccchiare e disfare, ribaltarsi dentro, guardare, cercare, premere, lasciar saltare le parole: «Zogo più bel

²³ Ivi, p. 20.

²⁴ Ivi, p. 36.

de 'sto qua / no' podevo trovar: / scherzar co' le parole / xe inventar la libertà»²⁵

In *Falische*, silloge poetica del 1999²⁶, è ancora il tempo a essere declinato nei modi più vari: dal problema di diminuirsi gli anni sperando di imbrogliare «l'anagrafe del tempo»²⁷, a *La note de San Lorenzo* in cui l'autrice si paragona alle stelle cadenti: «come queste son mi, / go brilado un poco / e vado in gnente, / persa fra la gente»²⁸; dal riscoprirsi «come 'pena nata'»²⁹ al desiderio di aver il tempo di provare tutte le esperienze accantonate:

El mondo
 xe come un grandò
 comò
 pien de cassetini
 che invoie a vardar
 dentro.
 Mi ghe ne go verti
 pochi
 e in lori me son persa
 a sbisigar.
 Ma se gavessi tempo
 tuti li verzessi
 senza farne pregar³⁰.

Ora scherza sul nemico tempo, inventandone la fuga³¹, ora si

²⁵ *Zogarco' le parole*, in *Calliope cara. Poesie*, Prefazione di E. Fraulini, Lint, Trieste 1991, p. 91.

²⁶ Prefazione di G. Scialino, Gorizia-Trieste, Istituto giuliano di storia, cultura e documentazione.

²⁷ Ivi, p. 18.

²⁸ Ivi, p. 19.

²⁹ Ivi, p. 24.

³⁰ Ivi, p. 25.

³¹ Ivi, p. 29.

rammarica dell'impossibilità di «tornar picia»³². E la visione di un tramonto con l'avanzare dell'età cambia sapore:

Un giorno va, un altro.
 Quanti che xe passadi!
 Là in marina
 la vecia copia tasi
 vardando
 el tramontar del sol.
 El spettacolo
 che un tempo ghe piaseva,
 oggi ghe fa paura.
 El scuro xe vizin³³.

Nel 2000 GSG concorre alla XL edizione del 'Leone di Muggia' e vince il primo premio per una silloge di poesie in lingua italiana senza titolo; le pubblica l'anno seguente insieme ad altre in dialetto con Ibiskos, la casa editrice di Empoli con cui usciranno le successive raccolte fino al 2016. Anche in questo caso il libretto reca il titolo della prima composizione, *Dimenticare gli alisei*; nella nota critica introduttiva, Bruno Maier pone in relazione questa nuova silloge con la produzione precedente:

mentre in *Falische* si respira un'atmosfera di vita quotidiana o femminile, sullo sfondo dello scorrere inarrestabile del tempo e del contrasto tra le 'fiamade' degli anni giovanili e le melanconie e le delusioni dell'incipiente vecchiezza, nelle nuove composizioni il tema dominante, vorrei dire giottiano, della famiglia e della casa si attenua; e si affermano e si approfondiscono la psicologia e l'introspezione, risolte in un linguaggio fecondamente inventivo, ricco di immagini e di analogie³⁴.

³² Ivi, p. 30.

³³ Ivi, p. 60.

³⁴ *Dimenticare gli alisei. Poesie*, Ibiskos, Empoli 2001, p. 8.

La vedovanza e i mutamenti della condizione familiare alterano la prospettiva di osservazione; il passato si può confondere col sogno o essere riletto in termini scientifici, con un'occhiata a ciò che tende all'infinito:

È stato in questa vita
o è stato un sogno?
Si allontana col tempo
il nostro tempo in comune.
Soltanto qualche gene
tuo e mio,
coniugato nei figli,
andrà lontano.
Ma, muto e sordo,
non parlerà di noi
viaggiando in dna.
Loro dei tuoi capelli,
l'azzurro dei miei occhi,
trasmessi all'infinito,
solo biologia
travestita d'amore³⁵.

Il tempo viene affrontato in un modo nuovo, sintetizzato nel titolo *Rinnovare il guardaroba* di una lirica che prospetta pure metamorfosi lessicali, alla ricerca di espressioni più adatte all'inedito stato di leggerezza, con perfino qualche trovata per ingannare il tempo e assaporare quello presente:

Ho vestito di parole nuove
i miei pensieri.
Ora vanno liberi e leggeri
per la strada in discesa.

³⁵ Ivi, p. 11.

Non ho fermato il tempo,
 ho inventato piazzole di sosta
 per farli riposare
 all'ombra del presente³⁶.

Sogno o vero accadimento, nella creazione letteraria le due cose, si sa, possono liberamente confondersi, nella lirica *Strade della vita*, ecco una sorpresa inaspettata, quasi una risposta all'annuncio di offerta d'amore, un incontro che cambia e illumina il percorso:

Confusa, sulle strade della vita
 in discesa e in salita
 tra sassi e buche,
 pensavo di essere arrivata
 finalmente,
 ma anche con rammarico,
 alla fine del percorso.
 C'era ancora una svolta,
 ho girato l'angolo
 con indifferenza,
 non aspettavo nulla.
 Non più...
 Ma dietro c'eri tu³⁷.

Ciò permette di trascurare il passato e di proiettarsi verso il futuro, di centellinare ogni momento:

Non c'è ora più bella
 di questa che, bugiarda,
 mi parla di un domani
 senza fine³⁸.

³⁶ Ivi, p. 24.

³⁷ Ivi, p. 23.

³⁸ Ivi, p. 27.

E non è follia; è scelta di vita, nella consapevolezza dell'autoinganno che essa comporta; e insieme rinnovellata ricerca d'infinito. L'attesa di gioia corrisponde a creazioni verbali che costruiscono situazioni gustose, rese con simbologie e allusioni:

LA NUOVA VIGNA

Non mi accontento più del poco.
 Di briciole e frammenti
 raccolti per la strada
 ho fatto una vendemmia
 senza vino
 ma in questo autunno
 il dolce mosto
 di una vigna nuova
 bevo
 e si accende nelle vene
 un calore inaspettato.
 E dopo il mosto il vino
 nel tempo che verrà
 sarà tutto per me³⁹.

Fra le liriche in dialetto che completano la silloge in vario modo GSG canta la letizia di questo rinnovato gusto del vivere, in *Mi che me remeno* e in *La felicità*⁴⁰ simboleggiato dalla luce ora del sole ora della cometa, afferrata per la coda.

Continua questa celebrazione della vita nella raccolta *Sui scoi de la veciaia*⁴¹; all'angustia di un'età non più verde, si contrappone un'acquisita saggezza che insegna a cogliere l'occasione, ad apprezzare fiori e frutti imprevisti, magari diversi da quelli sognati, a trarre da un insperato tardivo amore o da una consolante, forse amara,

³⁹ Ivi, p. 31.

⁴⁰ Ivi, pp. 52 e 53.

⁴¹ *Poesie*, Ibiskos, Empoli 2006.

«ultima ridada» la conferma che la vita «bela la xe» anche se «a pian la sta apassindo».

Il senso del tempo – quello trascorso, quello, poco, che rimane e l'adorato presente – sostiene con il suo variare tutta la silloge; i riferimenti sono quelli classici alle stagioni, alle parti del giorno, alle mutazioni atmosferiche, al ciclo delle piante, ai gesti quotidiani; ma sono reinterpretati così da riuscire originali e accattivanti, come quando l'autrice si paragona a un frutto maturo e profumato. Per l'oggi, il giorno più importante, un fiorire di immagini diverse e un colore pieno di luce, l'ocra. Luminosi appaiono pure i ricordi, «fiamme e fumo / de la vita»⁴², tutto sommato più rassicuranti delle speranze, condizionate dal vento che, tra una promessa e l'altra, porta via ogni cosa.

Su quel che verrà dopo – «tra l'alfa e l'omega / passa poco»⁴³ – regna una sovrana incertezza che oscilla tra l'enunciazione che poi «no esisterà più gnente»⁴⁴ e l'elusione («E dove sarò dopo? / Ma cossa che domando! / 'Desso che son qua / qua voio restar.»⁴⁵), tra l'ingentilimento poetico rappresentato dal viaggio in *Ma no go ancora voia*⁴⁶, e la vaga idea di un «lassù», per ora riservato all'amata nonna, così che anche il previsto incontro con San Pietro può sembrare un'immagine letteraria, al pari dei foglietti del calendario trasformati in un particolare passaporto. Altrove il dubbio diviene più esplicito e drammatico; così, nuovamente giocando sulla metafora del viaggio per mare, «verso quel misterioso / porto / che spaventa», la poetessa si chiede: «Sarà sol / che no tramonta / o solo scuro?», abilmente contrapponendo “sol” a “solo”, quest'ultimo certo nel senso di soltanto, ma con una doppia allusione al “solo” variante di “suolo” (quindi terra, la carducciana e classica «terra negra») e all'aggettivo “solo”, che non esclude un richiamo alla più famosa

⁴² Ivi, p. 22.

⁴³ Ivi, p. 11.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 19.

⁴⁶ Ivi, p. 35.

delle poesie di Quasimodo. Ma il quesito non è senza risposta; infatti è collocato alla fine di una lirica il cui titolo è un rassicurante e liberatorio responso: *Sarà solo sol*⁴⁷, con “solo” posto ad esaltare, anche con effetti fonici e ritmici, il trionfo del sole, inequivocabile tropo della divinità.

Al suo calore si contrappone il brivido freddo cui è assimilato il passare del tempo con una implicita riproposizione del mito delle Parche e della parentela fra Thanatos e Cronos; ma anche argomenti così gelidi sono presentati – ed è uno degli straordinari pregi di questa raccolta – senza far mai avvertire della vita il peso. Persino per i pensieri, quelli che a volte tolgono il sonno e imbiancano i capelli, si trova una cura di leggerezza: appenderli all'aria come biancheria, perché «li resenti la luna»⁴⁸. Un'immagine fresca e scherzosa, pur nella sua complessità, profonda e ricca di sorridente autoironia.

Intanto nella lirica *La mia strada* – frequente in questa fase l'uso del viaggio, della strada, del cammino, a significare la vita («te credi che viver / sia questo andar») – ecco nuovamente un incontro che positivamente sconvolge le aspettative e dona senso e nuova linfa al peregrinare, ora sostenuto dall'amore:

Ma slongando la man
go incontrado la tua,
el tuo respiro
go missiado col mio
e go capìdo
quel che zercavo.
'Desso son viva,
son viva per ti
su la strada del mondo⁴⁹

⁴⁷ Ivi, p. 49.

⁴⁸ Ivi, p. 48.

⁴⁹ Ivi, p. 30.

In *Rubar un'ora. A torziolon ne la mia città*⁵⁰ GSG, con tratto leggero, esprime il dramma ora più sentito, del «tempo che svola via»⁵¹, e la coscienza che esso è per ciascuno la vita e la necessità di non perderlo almeno tutto, restando la possibilità di percepire davvero il tempo e quindi la vita stessa nel ritaglio rubato, per poterlo conoscere, gustare, persino ingrandire. Ecco dunque la ricerca di occasioni speciali, in cui sembra che si sia fermato l'attimo («Un incantesimo / zogà del tempo / in vena de scherzar»⁵² – «un momento / magico de quei / sempre più rari»⁵³). Si ripropone così l'aspirazione fondamentale del vivente a superare il limite che al tempo dà senso; in attesa di una vittoria sulla morte, rimane il piacere, magari un po' amaro, di assaporare giorno per giorno quanto la vita offre sia pure in modo effimero: «Sto mondo bel / che par de incanto / sarà sempre cussì / anca co no sarò più mi. / Ma intanto me lo godo»⁵⁴. Vale pure riconoscere i segni distintivi di ciò che dura e trar forza dall'attesa fiduciosa di un oltre misterioso, ma non incerto: «l bel, / come la vita, / oltrepassa el tempo / e no finissi»⁵⁵; anche se intanto pesa il «passar de la vita» raccontato, senza saper parlare, dal capitello abbandonato⁵⁶.

In tutta una gran densità di termini che segnalano in ogni modo il fuggire dell'ora non mancano riferimenti ai luoghi, per lo più angoli dell'amata Trieste, d'oggi o, più spesso, di molti anni fa, quasi quadretti, ricchi di dettagli, mai inutili, anzi rifiniture determinanti per completare il senso, come quella porta «de fresco piturada» di *Quando?* che svela (insieme al bucato steso) la dignità e la pulizia di quella poverissima «bona gente»⁵⁷. Luoghi ben noti e nominati come

⁵⁰ Luglio ed., Trieste 2012.

⁵¹ Ivi, p. 19.

⁵² Ivi, p. 49.

⁵³ Ivi, p. 53.

⁵⁴ Ivi, p. 77.

⁵⁵ Ivi, p. 93.

⁵⁶ Ivi, p. 37.

⁵⁷ Ivi, p. 81.

«piazza» Grande, Bagno Savoia, la Lanterna o el Ghetto si alternano ad altri indefiniti come un «mureto carsolin»⁵⁸. La rievocazione di luoghi e situazioni⁵⁹ si completa con qualche elegante recupero della tradizione poetica triestina fino alle due poesie in omaggio ad Anita Pittoni e a Virgilio Giotti, quest'ultimo riconoscibile maestro di lirica in dialetto e cantore di «povertà e tormenti», cui va l'augurio-certezza, costruito parafrasandolo, di un forse insperato «lassù / nel bel zeleste ziel / dove no xe più dolori / [...] / E xe per sempre»⁶⁰.

Riferimenti e omaggi sottolineano intanto che la poesia di GSG non è disarmata come potrebbe sembrare a un contatto superficiale: usa il dialetto, veicolo prevalente anche in questa silloge, con disinvoltata grazia, senza rinunciare a tutte le malizie del mestiere, rime, assonanze e metri liberamente modernamente riproposti, come la lirica di apertura, non ripartita in strofe, che all'osservatore attento si svela un libero sonetto.

La silloge *Pensieri dispettinai*⁶¹, si apre con un disordinato galoppare di pensieri che potrebbe alludere alla gestazione artistica, a quella fase in cui «Pensieri disordinai / [...] buliga in testa / come cavei dispettinai»; a complicare l'intrico, tre significativi avverbi di tempo «ieri», «oggi», «doman»⁶².

Pagina per pagina, è tutto un vivace inventario di formule e modi per comunicare questo ineluttabile trascorrere del tempo: la «rioda che gira»⁶³, il variare delle stagioni, l'alternarsi della mattina e della sera, le

⁵⁸ Ivi, p. 75.

⁵⁹ Il Santo Natale parte dalla tradizione culinaria, un tempo domestica oggi consumistica, ma arriva comunque alla Sacra Famiglia che mantiene significato e valore, nonostante certi aspetti disorientanti: «L'albero oggi slusi / de luci psichedeliche, / semo oltre el Duemila, / Gesù. Giuseppe e Maria, / xe sempre fra de noi / e i scolta Stille Nacht / sonà de un bel cidì, / un poco frastornai. / La note de Betleme / però no perdi senso», *Il mio spazio, il mio tempo, co' la testa fra le nuvole*, Ibiskos, Empoli p. 78.

⁶⁰ Ivi, p. 33.

⁶¹ Ibiskos, Empoli 2016.

⁶² Ivi, p. 11.

⁶³ Ivi, p. 13.

ore del giorno e della notte, le rughe, le foglie secche, il tramonto, ... Le immagini si rincorrono anche fra una poesia e l'altra, come nel caso di *El mestier*, che con «Pici iera i fioi» apre tutta una memoria di quella stagione della vita in cui si genera e si alleva la prole; già a metà lirica la prospettiva muta («Anche esser fioi / xe un mestier»⁶⁴), anticipando la situazione del componimento seguente («De picia / iero una schila»⁶⁵), in cui la memoria ha raggiunto la puerizia e la mamma è un'altra. Continua la reviviscenza dei primi anni pure in *Sempre sol*, sintetica celebrazione della giovinezza, che gusta d'ogni condizione climatica i piaceri privi di conseguenze («l'estate scotava / senza mai brusar»⁶⁶).

Ma sfuma presto questa evasione e *Andar* mostra la vita adulta sempre affaccendata, con la giornata che si fa corta per il gran daffare, forse necessità, più probabilmente diversivo per non porsi certi problemi: «Ma tuto sto corer / per rivar 'ndove?»⁶⁷.

Sul senso relativo del tempo l'autrice ritorna variamente; in *Pensier de ogi* gioca per questo abilmente con le parole: «Iera cussì longo el tempo / un tempo. Me pareva / che no'l passerà mai / e mi restarò picia. / 'Desso che'l xe passà, /el xe passà»; il ricordo del passato non è tuttavia vero rimpianto perché alla fine la scelta non ricade sulle illeccebre della giovinezza: «Ma tornar indrio, / anche se sepodessi, / no tornassi. / Però che quel de ogi / el me durassi tanto / quel sì che me piassessi»⁶⁸. Sono versi chiarificatori e fondamentali per tutta la silloge: la saggezza dell'età, grande conquista, aiuta a superare anche le contrarietà e a saper gustare quel che resta, tutto prezioso e da non sprecare, come ammonisce la *Poesia del zito*⁶⁹.

In *Finida la partida* una giocata a carte simula la vita con le sue sorprese («carte bele e brute»⁷⁰), la difficoltà di trarre un bilancio e

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, p. 14.

⁶⁶ Ivi, p. 15.

⁶⁷ Ivi, p. 17.

⁶⁸ Ivi, p. 32.

⁶⁹ Ivi, p. 35.

⁷⁰ Ivi, p. 22.

l'apprezzamento per il gioco in sé, che da solo giustifica la partita. Certamente «De veci / la vita ga un altro sapor», si legge in *De veci*⁷¹; così ha un senso pure quel giocare a nascondino con la morte di *Picia e cucia*, che dice tanto del desiderio di godere anche questa fase della vita quanto dell'appresa leggerezza, indispensabile per «zogar» persino con l'«ombra / vestida de nero»⁷². Analogamente in *Profumo de caffè* un ricordo «de chi che no xe più» va a braccetto con la stessa immagine che un domani «parlerà de mi», il tutto collegato da un chiasma di tre versi («Profumo spanto nel tempo / che nel tempo che vegnerà / se spanderà»⁷³): sembra quasi una danza in cui chi c'è balla con chi non c'è più, se non nell'amore che sopravvive anche al trapasso.

Proprio questa forza dell'amore anima la lirica conclusiva, dedicata a Ranieri, l'amato morto da poco: i primi due periodi appaiono quasi una sintesi di tutta la silloge, con quella lotta col tempo sin dall'inizio «Co le ore iera ore» (il tempo ha forse sovvertito persino se stesso? O è la percezione che è cambiata? Ma intanto ecco un verso abilmente fonicamente costruito sulla ripetizione con variante: *ore/iera/ore*), e la sconsolante constatazione dei molti momenti perduti in ogni età. Nel terzo e ultimo periodo «Uno spazio svodo / per mi sola»⁷⁴ parrebbe disperante, se non fosse illuminato dall'amato, scomparso sì, ma non dal pensiero dell'amata. Amore è del resto quell'«Altro» di *Segreti celesti*, di cui «semo fotocopie» e che spinge «l'anima / [...] / a capir / giorno drio giorno».

Naturalmente l'angoscia del sonno eterno non può mancare; infatti in *Nissun sa* la poetessa si sofferma sull'autunnale spogliarsi della vegetazione; ma l'attenzione non va tanto ai rami, quanto alle foglie: i rami sanno che il verde ritorna, «Ma le foie che 'l vento distaca / cossa pensa svolando / per tera? / Nissun sa»⁷⁵. In *Soldati* di Ungaretti erano i combattenti accostati alle foglie d'autunno.

⁷¹ Ivi, p. 20.

⁷² Ivi, p. 34.

⁷³ Ivi, p. 36.

⁷⁴ Ivi, p. 55.

⁷⁵ Ivi, p. 48.

Qualche altro recupero d'esempi novecenteschi è proposto dalla poetessa con la stessa tranquillità con cui ama scherzare sui fatti della vita; così l'ultimo verso di *El cel sora Trieste*, «E subito xe note», chiaramente allude al famoso «Ed è subito sera», ma mentre il verso quasimodiano chiude una lirica che sintetizza la vita umana tutta in una tragedia, questo di GSG è accostabile al silenzio che conclude un inno alla vita o un concerto polifonico, non si pone quindi in continuità con Quasimodo, ma ne capovolge la percezione dell'esistenza, per cui alla fine della grande gioia di colori, luci e movimenti la notte appare coronamento:

El cel sora Trieste
 stassera
 par una madreperla
 de rosa e de celeste.
 Lo traversa nuvoloni
 bianchi e grisi
 che cori oltre i monti
 sburtadi del borin.
 Anche i cocai tasi
 stupefadi
 sbrissando legeri
 su le ale tese.
 El sol impiza
 coi ultimi raggi
 i vetri de le case
 prima de tociarse
 nel mar 'pena ingrinzido.
 E subito xe note⁷⁶.

Forse allude al 'dopo' la chiusa di *Tuto passa*, in cui, dopo la commozione per le memorie d'una vita, i giorni «che vegnerà» si apprestano a finire «fra i ricordi / in un doman che no se sa»⁷⁷.

⁷⁶ Ivi, p. 21.

⁷⁷ Ivi, p. 49.

Il segreto per continuare a vivere traendo dalla vecchiezza il meglio è infine sintetizzato in *Ancora in balo*: l'età ha insegnato alla poetessa come vincere il tempo e non sentirne il peso: «Un tempo senza tempo / me infassa». Da notare anche qui l'uso, ricorrente in questa silloge, dell'iterazione con scarto di significato, come pochi versi più avanti (in cui lo scarto è grammaticale): «Son 'ncora in balo / e balo sula musica / sonada del destin, / senza più pensieri scuri». Questi «pensieri scuri» «I xe stai / solo un mal de gioventù / che passa co l'età». Le ore restanti, inestimabili anche perché ultime e comunque nuove, non vanno sciupate o colte a manciate, ma ricevute come se fossero preziosamente imballate e quindi lentamente scartate e gustate come caramelle (ecco l'infanzia che riaffiora nella terza età!), e infine assaporate per sentire «in boca [...] el dolze de la vita / come mai prima»⁷⁸, culmine della gioia di vivere.

A qualche anno dalla scomparsa di Ranieri, Graziella pubblica una nuova raccolta nella quale già nel titolo *Se ti no te ieri*⁷⁹, discorre con lui, riuscendo a trasmettere l'entusiasmo per questo amore, del quale riferisce l'attesa, la scoperta, le delizie, il sapore, con la leggerezza e il trasporto dell'innamorata che per gioia si dona e accoglie.

Scaturisce questo canto dallo sbocciare di un amore «nato tardi», particolarità ripetuta, esibita, fino a comunicare che la poetessa innamorata è la prima a meravigliarsi e, proprio per questo, a trarne gusto: «Amor rivado tardi / e inaspetado / [...]. / Che dolze che xe 'desso / la mia vita e stupefada, / cussì piena de ti»⁸⁰. Sperimentare un «Amor / senza età / che a dopio fil / ne liga»⁸¹ la induce a giocare liricamente con il tempo (vedi i miei corsivi nei versi qui di seguito citati), variando sul tema: «La vita ci ha tenuto lontani / quasi fino a sera»⁸², «Amore [...] / il tuo fiorire / profuma / quest'autunno»⁸³, «Te

⁷⁸ Ivi, p. 51.

⁷⁹ Luglioprint, Trieste 2020.

⁸⁰ Ivi, p. 16.

⁸¹ Ivi, p. 17.

⁸² Ivi, p. 18.

⁸³ Ivi, p. 14.

go incontrado *tardi* / ma iera questo el *tempo*, / dopo una *stagion* / de sol e temporai. / Una nespola me sento, / che *matura* in *autuno* / ma dolce e sugosa / per la tua boca golosa / che *spetava* avida / senza saver cossa. / E xe *rivà* el *momento* / che non se insognavimo / né ti né mi / de goder insieme / una nova *estate*, / quella che fiorissi / solo co nassi / un grandò amor / E el *tempo* vero / xe questo, *senza fin*⁸⁴, fino alla lirica *Amor no ga stagion*⁸⁵, costruita sulla contrapposizione fra gli effetti del tempo che trascorre e quelli del «tempo vero [...] senza fin» ovvero dell'amore, per cui il giardino della vita rinverdisce per una nuova primavera non vivificata dal sole, ma dal fatto inaspettato («fato inaspetado»), che con «altra linfa» movimentata la circolazione nelle vene «sugade dei ani» fino a «scancelar l'inverno / del mio tempo apassido»⁸⁶. Di questa condizione fuori tempo godono in due sperimentando che «l'amor no ga stagion / e noi ben se volemo / come mai prima»⁸⁷.

Ma sbaglierebbe chi pensasse a un affetto solo di testa o addirittura letterario: di vera passione si tratta, fatta di sentimento e di abbracci ora lunghi ora improvvisi e prepotenti, con tenerezze e «il sapore caldo / della tua pelle», «ebbrezza gioconda» e «quel filo / intessuto coi gemiti, / gli odori, i sapori dell'amore» e basi che infoga, fino a «confonderse / l'una ne l'altro / stremadi de basi / e de careze»⁸⁸. Il tutto con uno slancio da far invidia e con toni che possono ricordare gli antichi greci o Catullo: «Noi, che rubemo basi / de scondon, come muleti, / semo in là coi ani. / Ma innamorai come fioi»⁸⁹. Il diritto e la spinta a un agire spensierato, neanche da giovinetti, ma da adolescenti («muleti») derivano dallo stesso essere «innorai come fioi», che rimuove ogni contrarietà (come segnala il riferimento metereologico: «Senza una nuvola / xe el nostro ziel»),

⁸⁴ Ivi, p. 19.

⁸⁵ Ivi, p. 22.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Ivi, p. 38.

⁸⁹ Ivi, p. 32.

riporta indietro il tempo («largo xe l'orizzonte / e ancora alto el sol. / El tramonto? / Un opzional / che no ciolemo / in considerazion»). L'età più non conta perché «la linfa vital», a lungo «sofigada»⁹⁰, zampilla con rinnovata freschezza.

Nella lirica, *Cos'è?*, ecco che «Il tempo [...] non ha più peso», ovvero è come se non esistesse, in quanto «si dilata nell'essere assieme / all'infinito»⁹¹: la possibilità di vivere insieme l'amore libera da ogni ordinario condizionamento e nemmeno più contano le normali dimensioni.

Di tale stato di grazia si giova inevitabilmente la creatività della poetessa: «Xe questa una musica / tuta nova / fata de note / che me incanta / ma le parole / ghe le meto mi». Come non approfittare di queste incantevoli note? E così in *Una musica* «parole / sempre nove» vengono a galla «come cloce / ne l'aqua che boi», numerose come stelle nel cielo, e cantano «el ben che se volemo»: l'amore dona vigore al canto, gli offre argomento e condizioni d'armonia, necessità espressiva ed espansione senza limiti spaziali («el ziel») e nemmeno temporali («no ne stanca mai»⁹²).

Il canto non scema nemmeno dinanzi alla tragedia più grande, la morte dell'amato, che entra nella raccolta con uno spostamento al passato delle gioie amorose: *Che noti iera quele* è il titolo della composizione la quale parte dalla rievocazione di momenti di grande tenerezza e appagamento (l'addormentarsi abbracciati), reca verso il centro la notizia, scritta ancora rivolgendosi all'amato (che quasi sembra essere momentaneamente uscito): «Tè xe 'ndà via per primo»; passa attraverso la tenerissima immagine del non comparabile surrogato, un cagnetto «che dormi inverigolà [...] ai piè del leto»⁹³ (il piano inferiore e la postura sottolineano la differenza); giunge infine al desiderio di ricongiunzione, auspicabile ormai soltanto del sogno.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ Ivi, p. 35.

⁹² Ivi, p. 37.

⁹³ Ivi, p. 45.

Rimossa dalla terra la sorgente di tanto amore, non si spengono tuttavia né l'amore né il desiderio e così continua variamente modulato il canto fra ricordi, aspirazioni, sensazioni con contrasti e visioni («Dentro de mi / ancora te sento / ma son qua sola»⁹⁴), progetti e colori.

Sullo spunto di un viennese concerto di Capodanno ritorna la musica, ahimè «nella casa vuota»: si conclude così la silloge con una lirica in lingua, e non in dialetto come la maggior parte delle altre, di quelle soprattutto in cui prevale la voce del cuore: tornano le note che però non «gesti giulivi» (per dirla con Saba), solo ricordi «sfiorano»; non si sprigiona quindi l'incanto di *Amor senza età* che induceva l'autrice ad accompagnare la musica con il proprio canto; ora le note ossimoricamente «dialogano mute / con la vita che avanza / senza te». Nell'eleganza del contesto fra gli inchini di congedo del Maestro, gli applausi e lo smorzarsi delle luci, la poetessa avverte: «Il concerto è finito / anche per me». Ma non è la fine della vita, solo quella di un insperato periodo felice, sintetizzato nell'idea del concerto, spento il quale, non tutto è perduto, perché della più bella esperienza terrena che uno può sognare «Mi resta l'eco / che non si spegnerà»⁹⁵: darà luce alla vita e alimento alla poesia, forse continuando il «miracolo» di questa raccolta che è davvero un inno alla vita e all'amore, straordinaria per come riesce a coinvolgere chi legge, grazie a un testo apparentemente solo svolazzante e leggiadro, eppure, come ogni vera poesia, frutto di accurata scelta di costruzioni e parole e accordi, di senso e di suono, merito certamente di anni di applicazione costante in varietà di occasioni, ma anche di una speciale cura della Poetessa innamorata che ha saputo così da un lato erigere un monumento perenne al suo lui che «forse el me varda / de lassù»⁹⁶, dall'altro a renderci tutti partecipi ed entusiasti per questo suo intramontabile amore.

⁹⁴ Ivi, p. 49.

⁹⁵ Ivi, p. 63.

⁹⁶ Ivi, p. 59.

Caterina Verbaro

LA STANZA DELLA MADRE
LA RAPPRESENTAZIONE DEL CONGEDO
NELLA POESIA DI ELIO PECORA

A quarant'anni da *La chiave di vetro*, l'esordio che nel 1970 rivela la forte personalità poetica di Elio Pecora¹, nel 2011 esce la sua opera più apertamente autobiografica, il poemetto *Nel tempo della madre. Epicedio*, poi rivisto nel 2017 in una nuova edizione ampliata². Nella maniera scorciata e rapida che è propria di questa

¹ E. PECORA, *La chiave di vetro*, Bologna, Cappelli, 1970; nuova edizione con uno scritto di R. Deidier, Roma, Empiria, 2016. La nota critica di Deidier sull'esordio di Elio Pecora nel panorama della poesia degli anni settanta è poi rielaborata in R. DEIDIER, *Primo interludio. La chiave di vetro*, in ID., *Navigando destini. La geografia umana di Elio Pecora*, Roma, Empiria, 2017, pp. 23-28.

² E. PECORA, *Nel tempo della madre. Epicedio*, Milano, La Vita felice, 2011, con una nota critica di G. Fantato, *Poesia: l'umano viaggio della vita*, pp. 5-14. Il poemetto è dedicato «a mia madre Elena D'Aromando». La seconda edizione riduce in modo significativo i dati paratestuali, includendo il poemetto in una più ampia raccolta: E. PECORA, *Nel tempo della madre e altre poesie perse e disperse*, Milano,

scrittura, il testo ripercorre la relazione con la madre, assumendo a punto prospettico la stanza in cui è ambientato il lungo travaglio del suo congedo dalla vita. Nodo centrale del poemetto è la rappresentazione e l'interrogazione del limite tra vita e morte, un condensato di quei motivi esistenziali propri della poesia di Pecora - l'io e gli altri, l'inquietudine, la quotidianità, l'amore, il sogno - definiti da Raboni il «sentimento del vivere»³. Il poemetto si presta perciò a esemplificare i caratteri fondanti di un'intera poetica, non solo a livello di contenuti, quanto per la sua piena assunzione di un sistema semantico che tiene insieme temi, modalità espressive, nodi di immaginario. La nostra *close reading* cercherà di focalizzare il motivo di fondo di quest'opera, il racconto della separazione e del congedo dalla madre, all'interno di una più vasta lettura intertestuale che evidenzia le costanti della rappresentazione figurale della vita e della morte nella poesia di Pecora, chiarendone percorsi e significati. Riferendoci inizialmente al quadro dell'intera opera muoveremo dall'indagine sulla relazione tra spazio e tempo e osserveremo come si organizzano i significati attorno al *topos* dei luoghi chiusi, e in primo luogo a quello della "stanza", ambientazione unica e artificio retorico costruttivo del poemetto del 2011. Ci soffermeremo sullo spostamento metaforico che traduce il tempo in spazio, grazie al quale la storia della madre diventa leggibile nella sincronicità della scena

La Vita felice, 2017, pp. 5-31. Non compare qui alcuna indicazione di curatela né nota critica; viene inoltre rimosso dalla copertina il ritratto fotografico della madre presente nella prima edizione, così come l'indicazione spazio-temporale che chiudeva il testo («Sant'Arsenio, luglio-agosto 2004»), a conferma di una volontà di ridurre le marche autobiografiche del testo. Più essenziali appaiono poi due varianti, sulle quali ci soffermeremo: l'eliminazione del sottotitolo del poemetto, *Epicedio*, e l'aggiunta di due stanze di esordio, tanto che le sezioni del poemetto passano dalle quattro della prima edizione alle sei della seconda. Le nostre citazioni si riferiranno a quest'ultima edizione e saranno indicate con la sigla NTM seguita dalla pagina di riferimento.

³ G. RABONI, Prefazione a E. PECORA, *Interludio*, Roma, Empiria, 1987, p. 7.

del presente, in quella «stanza» di cui ella è regina e prigioniera⁴, e indagheremo poi i significati relazionali e simbiotici legati al tema del canto, fino a osservare come nel sistema semantico del poemetto la rappresentazione del congedo dalla vita si esprima mediante due *topoi*: la separazione della propria “voce” e l’uscita dalla “stanza”.

Stanza, testo, giardino, corpo: la semantica della chiusura

La “stanza”, che nel poemetto è «regno» (NTM 11) della madre e palcoscenico dell’azione, nel corpus poetico di Pecora ricorre come luogo sincretico in cui tutto si addensa e si fa visibile, metafora dello spazio dell’esistenza connotato da chiusura, limite, confini. *Simmetrie*, la prima delle due raccolte mondadoriane quasi contemporanea a *Nel tempo della madre*, si apre significativamente col poemetto *La stanza*:

È una stanza il corpo:
 nido-culla-recinto.
 Abito in cui bastarsi,
 da non potersi assentare un istante.
 Gabbia d’ossa e di arterie,
 di dove assistere al mondo.
 Fame, sonno, attesa incessante,
 ansa dove placarsi,
 pozzo dove annasparsi⁵.

⁴ Le due metafore ricorrenti costituiscono un’area semantica ossimorica, in cui il *topos* della chiusura allude a grandiosità e limite, sublime e costrizione: «la casa era il regno sicuro», «da quanto non è più il regno/ quella sua stanza!», «Prima del letto-prigione/ dormiva nel letto grande/ e vi posava cuscini/ ricamati d’inverno/ a piccolo punto» (NTM 15,11, 25).

⁵ E. PECORA, *La stanza*, in ID., *Simmetrie*, Milano, Mondadori, 2007, p. 11. La seconda raccolta di Pecora pubblicata da Mondadori è *Rifrazioni*, 2018.

La frequenza del *topos* della stanza evidenzia la «determinazione claustrofila»⁶ della poesia di Pecora. Il catalogo delle figure della chiusura è molto ampio – labirinto, pozzo, mura, casa, giardino, recinto, antri, anfratti, cunicoli, buco – e il poeta stesso teorizza la funzione euforica della chiusura: «Penso alla casa come a una sorta di recinto. “Recinto” è una parola molto ricorrente nella mia scrittura: recinto d’amore, recinto come luogo entro cui stabilire confini, che sono anche di difesa, di riconoscibilità della nostra esistenza. Confini molto fragili che siamo costretti a rifondare di continuo [...]. La casa è il luogo in cui fermarsi e restare. Un luogo che ci protegge dai venti, dalle bufere, il luogo in cui raccogliersi, raccogliere il proprio Io, chiamarci dentro il mondo»⁷.

È utile leggere qualche passaggio significativo di questa vasta semantica della chiusura:

Traversare il dolore
 come una stanza scura
 contando i passi, i fiati.
 Cercare nel chiuso
 un buco, una crepa,
 perché non sia memoria
 ma presenza
 in quell’assenza la luce⁸.

La casa pensata come il rifugio,
 cumuli di oggetti che legano,
 comprovano il passaggio.

⁶ N. MEROLA, *Per un oratorio di Elio Pecora*, in E. PECORA, *Per altre misure. Tritico*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2001, p. 9.

⁷ E. PECORA, *Queste voci queste stanze. Conversazioni con Paolo di Paolo*, Roma, Empiria, 2008, pp. 1-12.

⁸ ID., *Simmetrie*, cit., p. 39.

Stanza chiusa del cuore,
 del battito insonne,
 sentinella, motore,
 passo che accelera, arranca⁹.

S'aggirano in uno spazio ristretto, e pure
 sta tutto lì dentro il mondo
 che pretendono di possedere: una stanzuccia,
 un buco, ma rintrona di grida,
 richiami, lamenti, anche risa¹⁰.

Nel sistema semantico della poesia di Pecora lo spazio chiuso è la più propria modalità di rappresentazione dell'esistenza in cui gli opposti, il movimento e lo stesso mutamento, convivono in un miracoloso equilibrio. Declinando il termine-icona che dà il titolo alla raccolta mondadoriana del 2007, l'autore definisce questo meccanismo di composizione degli opposti come «simmetria»:

nella coesistenza di negativo e positivo, persone ed eventi non si annullano, si completano. In un giardino convivono piante rigogliose e piante parassite. Nelle nostre menti s'accavallano pensieri sublimi e immondizia. Sono quelle che chiamo simmetrie [...], l'alternarsi e il mescolarsi di quanto continuamente si muove e ci muove. Il dolore e la gioia. L'ombra e la luce. L'amore e il disamore. Il nascere e il morire. Di nuovo le simmetrie¹¹.

È tipico di un autore che ostenta uno spirito antiteorico declinare una poetica in termini così scopertamente allegorici, dietro l'apparenza di una semplice considerazione esistenziale. Ma quello della simmetria non è tanto un principio filosofico, quanto un cardine

⁹ Ivi, p. 60.

¹⁰ Ivi, p. 97.

¹¹ Id., *Queste voci*, cit., p. 58.

formale del testo, spesso giocato proprio sulla funzione equilibrante della metatassi. Nei due esempi che seguono si può notare come i procedimenti sintattici, l'uso dell'avversativa nel primo caso e il modulo elencativo nel secondo, realizzino tale resa formale della simmetria:

Stagione la più cupa,
ma con le spore rinnova l'evento,
oppone allo sgomento
un ritrovato stupore,

piede verso l'abisso,
ma il sognante avvertito
torna dov'è partito
ed esce nella veglia,

grido corto, affocato,
ma, dentro stanze chiuse,
riannoda le confuse
richiamate parole,

attimo che cancella
intanto che prepara
l'attimo che succede,

mondo mai fermo, cara
incerta sede¹².

Felice. Ma è possibile che questa felicità,
così colma, comprenda
anche tutti i disagi, tutti gli assilli?
Il sole alto sulla piazza, la folla svagata, i cani,

¹² Id., *Simmetrie*, cit., p. 33.

la violinista con l'orchestra nel registratore,
 colombi, vocii, motori, le bestemmie dell'uomo in bicicletta,
 la vecchia dei fiori puzzolente di urina. Tutto visto, sentito,
 e il pensiero dell'amore assente
 e il pensiero di essere vivo e breve.
 Felicità e disperazione¹³.

Quello della simmetria è il meccanismo formale che contribuisce a determinare quel sentore classico di compiutezza e necessità da sempre rilevato dalla critica¹⁴. Lo stesso testo poetico, luogo chiuso per eccellenza, caratterizzato da un equilibrio compositivo a base associativa e da una flessione mai banalmente euforica della gioia di vivere, si offre al lettore come luogo di equilibrio e di composizione dei conflitti e degli opposti, «felicità e disperazione». Scrittura, parola, poesia, sono sempre rappresentate come luoghi chiusi, protettivi: «Parola, esatta misura,/ cavo dove starsene immobili/ in un tempo senza mura»¹⁵. Il testo stesso può perciò essere equiparato ai tanti salvifici luoghi della chiusura che tutelano la sopravvivenza: la stanza, il giardino, la casa, il corpo. La connotazione della chiusura protettiva associa il raccoglimento della scrittura («La scrittura diventa un'altra casa, fatta di parole»)¹⁶ al *topos* del giardino, luogo in cui essa si realizza («Quella casa ha un giardino e il giardino ha un suo incanto. E l'incanto consiste nel fatto che seduto là, fra fiori e

¹³ Ivi, p. 49.

¹⁴ Si vedano alcuni interventi compresi nel recente volume *Sud. I poeti*, volume ottavo, *Elio Pecora: «Io chiamo me stesso questo uguale di tutti»*, a cura di B. Vincenzi, Francavilla Marittima (CS), Macabor, 2020, e in particolare A.M. VANALESTI, *Il cammino di Elio Pecora*, che parla di «un linguaggio elegante, musicale, di straordinario decoro espressivo» (ivi, p. 21); M. VITALE, *Tra i colori e le ombre avvolgenti del giardino: per una lettura di Rifrazioni*, che osserva la cifra del «nitore» e l'«impronta sabiana» (ivi, p. 53); N. PAOLINI GIACHERY, *L'amato silenzio e l'amata solitudine del creare*, che ripropone per Pecora le categorie di «elegiaco» e «lirico» (ivi, p. 77).

¹⁵ E. PECORA, *Poesie 1975-1995*, Roma, Empiria, 1997, p. 84.

¹⁶ Id., *Queste voci*, cit., p. 39.

cespugli e alberi, sono sgombro da ogni altro bisogno se non quello di scrivere»¹⁷. I vari luoghi della chiusura devono la loro centralità alla capacità di sospendere la diacronia in una sincronicità del consistere che nell'idioletto di Pecora si esprime come «avventura di restare»¹⁸:

Uno si porta in cuore
la stanza, il giardino
dove gli accadde un istante
di starsene fermo¹⁹.

La messa in mora della dinamicità del tempo non coincide con l'assenza di inquietudine, ne è piuttosto esorcismo, contenimento provvisorio entro la «simmetria» dell'esistenza e della pagina²⁰. Di tale provvisorietà della salvezza è emblematico il corpo, altro *topos* alludente alla chiusura, intriso di forti risonanze esistenziali, casa

¹⁷ *Simmetrie. Conversazione con Elio Pecora*, intervista di Matteo Chiavarone, in *In questo margine di valige estranee. Incontri poetici con due scritti inediti di Elio Pecora*, Roma, Giulio Perrone editore, 2011, p. 6. Il giardino è anche ambientazione ideale delle favole di Elio Pecora; cfr. E. PECORA, *Favole dal giardino*, Roma, Empiria, 2004.

¹⁸ E. PECORA, *Poesie*, cit., p. 47. Il verso dà il titolo a un'importante raccolta di interventi critici, *L'avventura di restare. Le scritture di Elio Pecora*, a cura di R. Deidier, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2009. A questo volume si rimanda anche per gli apparati, il regesto degli scritti di Pecora comparsi in «La voce repubblicana» e la ricca bibliografia di e su Elio Pecora (cfr. J. BOSIO, *La lunga collaborazione con "La Voce repubblicana". Un regesto*, ivi, pp. 147-220, e M. PECORA, *Per una bibliografia di Elio Pecora*, ivi, pp. 221-243). Il verbo e il significato del «restare» è particolarmente ricorrente nel poemetto *Per altre misure* (ora in *Simmetrie*, cit.), che ruota attorno a «questo restare,/ questa vigilanza inutile,/ questa voglia irrisolvibile» (ivi, p. 101), alla necessità di «restare dove siamo» (ivi, p. 107): «Mutamenti dell'aria, terremoti, alluvioni, il poco o niente che siamo e questo restare, questo seguitare» (ivi, p. 110).

¹⁹ E. PECORA, *Poesie*, cit., p. 110.

²⁰ Di centralità eraclitea dello scorrere del tempo parla P. FEBBRARO, *Il senso delle misure. Per un ritratto di Elio Pecora*, in *L'avventura di restare*, cit., pp. 19-29.

dell'essere e dell'umano, «gabbia di ossa e di arterie»²¹, portatore di quel mistero della profondità che insieme atterrisce e protegge²². Come la stanza, anche il corpo è connotato come «regno», ovvero dominio e limite («questa gabbia è il regno /unico che t'è dato»)²³, e come la stanza contiene e condensa il tempo, ne è incarnazione iconica, tanto da essere definito dall'epiteto spaziale della «brevità»²⁴. Il corpo «breve» è il corpo limitato, circoscritto nel tempo, in cui il tempo e la sua fine si fanno leggibili. Corpo, stanza, gabbia, giardino: tutti i luoghi confinati nella poesia di Pecora portano in sé, e insieme dicono e tutelano, esaltano e patiscono, la «brevità», la limitatezza del tempo umano.

La sottrazione del tempo, la quiete tentata dello stare in uno spazio, è l'estasi perennemente rincorsa nei versi di Pecora, quella modulazione archetipica che fece parlare Raboni, suo primo prefatore, di «ritrovata chiarezza elegiaca»²⁵. La frequente tonalità della nostalgia coincide con un sogno di acquietamento che è ritorno edenico in un luogo familiare di pace, «la stanza dove sostare»²⁶, l'«albero, per appoggiarvi la schiena»²⁷.

²¹ E. PECORA, *Poesie*, cit., p. 96.

²² Sulla profondità si rimanda a *Nel fondo*, in *Simmetrie*, cit., pp. 27-30, che non a caso lo stesso poeta segnala come sua poesia prediletta nell'intervista rilasciata a Paolo Di Paolo, PECORA, *Queste voci*, cit., p. 85.

²³ ID., *Poesie*, cit., p. 96.

²⁴ «Lavarlo, soccorrerlo. Saperne/ la brevità. Pensarlo/ irricognoscibile, ignoto» (ID., *La stanza*, cit., p. 15); «Consisto di questa brevità,/ in essa respiro» (ID., *Poesie*, cit., p. 38).

²⁵ RABONI, Prefazione, cit., p. 8.

²⁶ PECORA, *Poesie*, cit., p. 16.

²⁷ «Un albero, per appoggiarvi la schiena./ Stare là, senza pensieri, senza possessi./ Il mondo davanti, dietro, intorno./ Ugual al ramo, alla foglia. Che importa/ la tegola rotta, la stanza stretta?/ Restare fino a che è dato,/ senza orologio e senza calendario. / Chi ha deciso questa inquietudine?/ Partire, tornare, tenere, trattenerne,/ quando basta appoggiarsi a un albero» (ID., *Doppio movimento*, in *Simmetrie*, cit., p. 102). Su questo desiderio di sospensione del tempo e del movimento si vedano le due epigrafi scelte per il volume *Poesie 1975-1995*: «Il fine di tutto il nostro esplorare/ sarà di giungere al punto da cui siamo partiti/ e

Come già osservato a proposito della messa in scena testuale della simmetria attraverso i procedimenti associativi della metatassi, anche la sospensione cronologica viene a essere formalizzata nel testo, attraverso la catalogazione dei predicati e un uso insistito del modo infinito, che ferma l'azione nell'assolutezza della sincronia. Vediamone un solo esempio significativo:

Spargere d'unguento le ferite,
 rinviare il bilancio,
 rammentare le perdite,
 innescare una miccia allo sdegno,
 scendere incontro alla ragione,
 bitta-porto-confine,
 arrestarsi in margine all'abisso,
 masticare un biscotto,
 innestarsi all'ora, al momento,
 ancora quietarsi negando,
 vedere cancellando²⁸.

Nella stanza del tempo

La traduzione del tempo nella metafora spaziale, rintracciabile in tutto l'arco della produzione di Pecora, diventa elemento strutturante in *Nel tempo della madre*, che fin dal titolo esplicita l'intento di raccontare l'arco di vita della madre nel momento in cui esso sta per compiersi, rendendo presente e decifrabile la molteplicità degli episodi narrati e taciuti («Di quante storie è fatta/ la sua minima storia», NTM 11) nello spazio visibile della stanza («Tutto qui nella stanza/ dove la luce stinge/ già a metà del mattino», NTM 26). Il testo è giocato su un evidente sincretismo, in cui il tempo della

di conoscere il luogo per la prima volta» (Eliot); «Così percorro l'arco della vita/ torno da dove venni» (Hölderlin); ID., *Poesie*, cit., pp. 25 e 43.

²⁸ ID., *La stanza*, cit., p. 14.

madre - un'epoca lunga un secolo²⁹, espresso con la ricorrente metafora spaziale del viaggio («nell'aspro amato viaggio/ che non s'è ancora compiuto», NTM 20; «andarono a lungo gli anni», NTM 22) - è condensato nello spazio chiuso del suo compimento. L'effetto sincronico della rappresentazione parifica il presente della madre, il suo ritratto di deperimento e malattia, alla sua storia, raccontata in ampi sommari la cui velocità va ricondotta alla più tipica modalità narrativa di Pecora, quella dello scorcio e dell'«occhio corto»³⁰. Nella stanza va in scena la vanificazione della coscienza cronologica prodotta dalla malattia e dalla vecchiaia, in cui vivi e morti, gli «spariti» (NTM 10), visitano la madre nel suo «letto-prigione» (NTM 25) («Vengono in tanti, li chiama/ ma perché restino tutta/ l'interminabile notte», NTM 10), e il tempo appare perduto in un'opaca incalcolabilità in cui «non hanno numero i giorni,/ non ha più alba la notte» (NTM 12). Alla rarefazione della realtà e alla sincronicità della memoria allude un montaliano «schermo», su cui tutto scorre in una sostanziale parificazione degli eventi e degli attanti³¹:

²⁹ «I figli, gli amici dei figli/ hanno contato per lei/ cent'anni, ad aprile, un sabato:/ come una meta, un traguardo/ il premio di questo disfarsi/ in un torpore che annaspa» (NTM 9); «Cent'anni contro l'orrenda/ estrema minaccia/ che agghiaccia i piedi, le mani,/ storce la schiena, le braccia» (NTM 28). La circostanza associa *Nel tempo della madre* al poemetto di S. RAMAT *Mia madre un secolo. Racconto in versi*, nuova versione accresciuta, Venezia, Marsilio, 2015 (prima edizione ivi, 2002), in cui allo stesso modo, ma con un maggiore indugio narrativo, si scandiscono in parallelo le tappe private della vita della madre e quelle pubbliche del secolo scorso.

³⁰ E. PECORA, *L'occhio corto*, Valverde, Il Girasole, 1995. Sulla tipica modalità narrativa dello scorcio in Pecora e sulle sue ascendenze sabiane e wilcockiane, si veda R. DEIDIER, *La prosa verso la poesia*, in ID., *Navigando destini*, cit., pp. 47-58.

³¹ Il riferimento al celebre 'osso' montaliano «Forse un mattino andando in un'aria di vetro» (E. MONTALE, *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 42) è motivato dalla comune semantica dell'apparizione fantasmatica, sospesa tra sogno e realtà. Ha ben individuato tale vicinanza Roberto Deidier, che rintraccia in Montale e in Pecora la comune influenza del mito orfico, lampeggiante nel montaliano 'voltarsi': «Nell'oscurità delle voragini del soggetto novecentesco, la vista non può che scontrarsi con la

Chiamiamo memoria lo schermo
 su cui compaiono nomi,
 camere, oggetti
 (una sedia impagliata,
 il collare di un cane,
 un abito a fiori accollato)
 facce si sovrappongono,
 voci ripetono antiche
 sperdute promesse. (NTM 11-12)

È interessante osservare che mentre l'edizione del 2011 si apriva *in medias res*, con una prima stanza immediatamente dedicata al tema del tempo e della sua vanificazione («Che n'è di quella di un tempo?/ Dov'è mai stata? ma quando?/ [...] / Che n'è dei piedi leggeri?/ che dei capelli intrecciati?», NTM 9), la nuova edizione del 2017 premette due stanze la cui funzione sembra essere introduttiva, che presentano la scena del «corpo della madre» (NTM 7) piagato dalla malattia e dalla vecchiaia, «logoro sacco d'ossa,/ di liquami» (*ibidem*) e della relazione duale col figlio-testimone («Che sa l'uno dell'altra?/ Pure andarono insieme/ lungo molte stagioni», NTM 8). Il maggiore equilibrio testuale che tale aggiunta comporta va però a detrimento dell'intensità quasi espressionista con cui la prima edizione evidenziava in *incipit* il *topos* del tempo, proiettando sullo «schermo» spezzoni della storia materna.

Nelle ultime tre sezioni il poemetto ripercorre la vita della madre, letta in controluce alla grande Storia, scandita da eventi privati e da collettive tragedie: da una parte la nascita «nel segno del Toro/

vanità, l'illusorietà del reale» (R. DEIDIER, *Paesaggio con figure*, in *L'avventura di restare*, cit., p. 44). Alla fine del tempo allude anche l'identificazione della vecchia madre con la bambina in foto: «È uguale lo sguardo/ della bambina ritratta/ a fianco del fratello decenne/ sullo sgabello di raso:/ nelle pupille castane/ la richiesta incessante/ - una pretesa, un bisogno -/ della bestiola spaurita/ abbandonata nel folto/ di una scura foresta,/ e attende la voce, la mano/ che la sottraggano al buio,/ la rendano alla giornata» (NTM 12).

melanconico, torvo» (NTM 14), i luoghi felici dell'infanzia («La casa era il regno sicuro:/ le scale, i cortili, i granai,/ le pile di pietra dell'olio», NTM 15), la passione per il canto («nella stanza da letto/ modulava di Tosca/ la disperata preghiera», NTM 22), la morte delle sorelle, l'amore col «figlio dei poveri al quale/ [...] s'era nascostamente promessa» (NTM 19), la nascita del «figlio, l'eletto» (NTM 20); dall'altra il «Diciotto» e «*La canzone del Piave*» (NTM 16), l'epidemia di spagnola, l'emigrazione di massa, il fascismo, la guerra, «l'atomica su Hiroshima» (NTM 24).

Il ritmo della narrazione poetica è rapido e risolto in quella modalità accumulativa tipica della poesia di Pecora, che funziona come riepilogo funzionale e insieme come mezzo di smorzamento del tragico³². Emerge al contempo la consapevolezza di un'insufficienza di questa storia di vita, quasi che la madre restasse comunque un mistero irrisolto:

Che l'ha toccata del mondo?
L'atomica su Hiroshima,
i terremoti, le guerre,
la morte delle altre sorelle,
le perdute occasioni
per capire se un'altra
poteva chiamarsi vita. (NTM 24)

L'intonazione interrogativa e dubitativa dei versi inficia la veridicità della ricostruzione storica e memoriale, collocando il racconto nella categoria dell'evocazione e del *mythos* e confermando il ruolo centrale della riproposizione del mistero nella poetica di Pecora³³. A interrogare una storia che sfugge a ogni verità e organica ricostru-

³² Un esempio di smorzamento del tragico nella dizione ellittica del testo: «Nacque morta la figlia,/ gli occhi azzurri del padre,/ le carni rosate./ A lei lasciarono il petto,/ piansero le sorelle,/ il marito era in mare» (NTM 20).

³³ Sulla persistenza del mistero si veda la frase di Wittgenstein riportata in epigrafe a *Simmetrie* (cit., p. 7): «L'inesprimibile (ciò che mi appare pieno di mistero

zione è qui la figura testimoniale del figlio, presente in terza persona in questo scorciato romanzo familiare. Il suo punto di vista parziale rappresenta quell'«occhio corto» che, come afferma Daniela Marcheschi, è insieme resoconto e favola³⁴, quella straniante ristrettezza di orizzonti così connotati dallo stesso autore: «Sa poco il testimone. Il suo sguardo non va, per quanto s'interni, al di là di quel che gli si manifesta. Chino sul proprio corpo ne ha percepito gli umori e i mancamenti. Se ha smesso di pretendere risposte, ancora azzarda domande»³⁵.

Il canto, l'epicedio, l'uscita: la rappresentazione del congedo

La «pietas del testimone»³⁶ evoca il tempo mortale della madre attraverso un proprio punto di vista parziale e affettivo, l'assunzione di un'ottica di alterità, la distinzione della propria voce. Tale costellazione corrisponde alla fuoriuscita dallo spazio della simbiosi: il racconto del lungo congedo è anche la storia della separazione tra le due figure complementari della madre e del figlio, ben rappresentata dal tema del «canto» che li ha uniti e che ora li dissocia³⁷. Se da una parte il poemetto conferma la musicalità della dizione e la forte scansione sonora della partitura verbale, l'accentuazione musicale e ritmica di un testo che concilia percussive spezzature sintattiche e ritmiche con l'armonia dei reticolati fonici, dall'altra il fatto stesso che il testo si connoti come «epicedio», il canto funebre in uso

e che non sono in grado di esprimere) costituisce forse lo sfondo sul quale ciò che ho potuto esprimere acquista significato».

³⁴ D. MARCHESCHI, «*Io compio l'avventura di restare*», in *L'avventura di restare*, cit., pp. 9-11.

³⁵ PECORA, *Per altre misure*, cit., p. 111.

³⁶ N. MEROLA, *Per un oratorio*, cit., p. 8.

³⁷ Della simbiosi il poemetto racconta l'origine: «Una domenica, all'alba,/ le campane a distesa,/ nacque il figlio, l'eletto/ dopo la pena e il silenzio./ A quel bimbo la madre/ si mostrò uguale e compagna/ nell'aspro amato viaggio/ che non s'è ancora compiuto» (NTM 20).

nell'antica Grecia, segnala una divergenza di destini tra colui che lo pronuncia e colei che ne è oggetto. L'andamento interrogativo del testo, la prevalente paratassi, il tambureggiare del novenario a ritmo triadico, definiscono una tonalità franta e sussultoria, una musica rotta, rapida, un ritmo inquieto ed elegiaco insieme, in cui ogni potenziale tragicità ed enfasi del canto è pudicamente smorzata³⁸. Il canto, il dato che maggiormente caratterizza il personaggio della madre, è riproposto dal testo in una versione attenuata, in una dimensione di elegia contrastata e ipotetica, come ci suggerisce la stessa scelta metrica del versicolo piuttosto che del disteso endecasillabo, altrove molto frequentato da Pecora.

Il tradimento del figlio a cui il poemetto accenna («Si sono traditi entrambi,/ il figlio e la madre» – NTM 30) non è da ricercarsi nella sua impotenza contro vecchiaia e morte, ma nella scelta di una diversa «misura» del canto, dell'«occhio corto» del testimone-altro, consapevole della parzialità della propria visione, realizzatasi nell'«epicedio». Tanto che, a sancire la fine della simbiosi madre-figlio, una delle due stanze aggiunte nell'edizione del 2017 sottolinea l'unicità del proprio «destino» come dato corporeo individuale: «C'è un punto nelle viscere,/ lungo le arterie, pulsa nella fronte,/ alita in petto,/ incespica nei piedi» (NTM 8)³⁹.

La nostra interpretazione risulterà più chiara se ricordiamo come nell'intera storia poetica di Pecora il canto è sempre presentato come il terreno di relazione simbiotica con la madre. *Nove poesie per la madre*, che anticipa molti motivi della plaquette del 2011, sottolinea la comune passione per il canto come terreno di un'intimità simbiotica: «Io non sapevo, no, quando cantavi/ - forse d'aprile,

³⁸ Sull'attenuazione del tragico ad opera delle interrogative cfr. FANTATO, *Poesia: l'umano viaggio*, cit., p. 10.

³⁹ In tal senso la rimozione del sottotitolo *Epicedio* nell'ultima edizione può essere letta nella direzione di quel maggiore equilibrio del testo di cui si parlava in precedenza, nonché come un tentativo di prendere distanza dalla propria storia, in una direzione quanto più possibile oggettivante.

nella stanza azzurra/ che tu eri madre, ch'ero il figlio»⁴⁰. Anche in *Nel tempo della madre*, Elena compare nell'evocazione del proprio tempo di vita come regina di un mondo mitico e lontano, governato dall'armonia gioiosa del suo canto:

Era lei che cantava:
 «Son tornate a fiorire le rose...»
 Aprile insaziabile apriva
 finestre e giardini. (NTM 11)

Studiava il piano, la voce
 a dodici anni si sciolse
 e s'ascoltava cantare
 e si cercava nel canto. (NTM 16)

In entrambi i poemetti l'area semantica del canto già prefigura però il movimento separativo dell'io, adombrato nella fine del canto materno, «la vecchiaia che gonfia i piedi,/ che appanna le pupille,/ [...] giunta inesorabile/ a te che cantavi/ in un aprile infinito»⁴¹. Il canto della madre a cui il ragazzo si associava, le «romanze dell'ottocento e del primo Novecento e molte antiche canzoni napoletane»⁴², in *Nel tempo della madre* lasceranno il posto alla sola voce del figlio intento nel suo canto di congedo, in cui madre e figlio non sovrappongono più le loro voci. Il disfarsi del canto simbiotico è rappresentato anche in un testo di *Simmetrie*, significativamente intitolato *Congedo*:

Il canto, al dunque,
 per sopraggiunto spasimo

⁴⁰ E. PECORA, *Nove poesie per la madre*, in *Poesie*, cit., p. 187.

⁴¹ Ivi, p. 184.

⁴² *Queste voci queste stanze*, cit., p. 34. Aggiunge Pecora a proposito del personaggio-madre: «Aveva un vero istinto teatrale. È morta a centouno anni e fino alla fine s'è comportata come una regina in palcoscenico» (Ivi, p. 32).

incaglia, s'arresta,
 anche dove s'inerpica
 e l'ebbrezza
 cede assillo, insipienza.
 [...]
 Come un vortice
 attorcendo si disfa
 in un'ansa
 di vetro imponderabile⁴³.

Il «vortice» del canto – ennesima figura di precaria e fragile chiusura – lascia il posto a quell'*apertura* in cui sempre consiste la rappresentazione della morte nella poesia di Pecora. Infatti, accanto alla modalità del canto separativo, altro essenziale modo di rappresentazione della morte è l'apertura dello spazio. Entro un sistema semantico in cui, come abbiamo visto, tutto si esprime mediante metafore spaziali, la morte è rappresentata come uscita dallo spazio circoscritto della vita – il regno, la stanza, il corpo.

Partire, uscire, sparire, predicati molto frequenti nel corpus poetico di Pecora, alludono sempre a una perdita, a un congedo. Come si legge ad esempio in *Ai padri*, gli «uomini spersi della mia infanzia» sono raccontati nel gesto di partire, di tradire lo spazio chiuso, antitetici all'«avventura di restare»: «Uomini spersi della mia infanzia,/ tutti partiti in un mondo di guerre,/ mai volli somigliarvi, disertori/ delle case e dei figli»⁴⁴. Tale gesto del “partire” è nel sistema semantico di Pecora compimento della morte, sempre attestata

⁴³ Id., *Tragitti*, in *Simmetrie*, cit., pp. 61-62. Il termine «congedo» è altamente ricorrente nella poesia di Pecora, nella duplice accezione di congedo amoroso e di fine della vita. *Congedi* è ad esempio il titolo di una sezione di *Poesie*, cit., pp. 211-217.

⁴⁴ Ivi, p. 170. Il romanzo familiare di Pecora ripropone lo schema sabiano del padre assente e perciò «assassino»: cfr. U. SABA, *Autobiografia*, 1924, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, p. 257.

come come un'uscita, oltrepassamento di una soglia⁴⁵, tanto che nella chiusa di *Per altre misure* i morti sono chiamati «gli usciti»⁴⁶, e del padre che lo precede verso la morte si scrive che è «la stagione trascorsa avanti la mia/ l'ultima porta e scendo verso l'uscita»⁴⁷.

Questa semantica della morte come uscita dal luogo confinato dell'identità si conferma con forza in *Nel tempo della madre*, specie nella parte conclusiva dedicata alla contesa tra vita e morte, «la fatica di uscire dalla vita»⁴⁸:

Lei, serrata nel corpo,
 sorveglia atterrita
 il suo bagaglio vuoto,
 la promessa scaduta,
 pure ancora sconosce
 l'ultima uscita
 [...];
 stanotte, forse domani,
 si schiuderanno le porte
 verso quel niente del niente
 che chiamano morte. (NTM 30-31)

Attraverso la rima semantica porta:morte, che tiene a bada con un'elementare omofonia l'oroscopo luttuoso delineato dalle parole, l'*explicit* del poemetto ci consegna il suggello di un coerente sistema di rappresentazione, che al confinamento e alla simbiosi assegna l'unica provvisoria possibilità di salvezza dal luogo in cui «non v'è ritorno/ soltanto l'andare e l'addio»⁴⁹.

⁴⁵ Già in *Interludio* si leggeva: «Viene di sera/ la morte a fermarti le palpebre,/ nulla te ne distoglie./ Io guardo incredulo./ So che dovrò varcare/ la medesima porta» (PECORA, *Poesie*, cit., p. 58).

⁴⁶ Id., *Per altre misure*, cit., p. 111.

⁴⁷ Id., *Poesie*, cit., p. 124.

⁴⁸ Id., *Queste voci*, cit., p. 76.

⁴⁹ Id., *Simmetrie*, cit., p. 37.

Andrea Gialloreto

«EFFETTO STERNE» E FORME DELL'UMORISMO
NE *L'UOVO DI COLOMBO* DI ROBERTO BARBOLINI

Nel *Viaggio in Italia* (1957), il capitolo fondativo della “geo-antropologia” nazionale alla vigilia del decollo economico, Guido Piovene ha segnalato abilmente le peculiarità dell'ingegno dei cittadini nati all'ombra della Ghirlandina: «Ogni modenese è Tassoni; e sullo sfondo aulico continua a correre una vena eroicomica, grassa ma spiritosa, erudita ma maccheronica, cui partecipa l'erudito come il bifolco». Questi tratti dell'indole artistica e dell'umore sono estensibili, anche se con le debite sfumature, all'intero bacino dei territori lambiti dalla Via Emilia, la grande arteria delle comunicazioni e della cultura che attraversa la pianura padana, il cui cuore pulsante – insieme agricolo e patrizio – è la regione emiliana. Un altro letterato in viaggio lungo le strade della Penisola, Corrado Alvaro alle prese con il suo *Itinerario italiano* (1933), aveva colto il carattere di adito conoscitivo a uomini e paesi con le loro tradizioni rappresentato dalla Via Emilia:

Altre regioni sono difficili da esplorare; di questa basta percorrere la sua strada vitale per averne un'idea, anche se alla fine i colli e i monti improvvisi danno coi loro castelli un lato insospettato d'un carattere ch'era parso tanto facile. In carretto, in bicicletta, in automobile, viaggiare sulla Via Emilia è mettersi in rapporto con un popolo¹.

I riflessi sul versante letterario di tale nugolo di consuetudini, relazioni, saperi e bizzarrie hanno investito un gran numero di autori, affinando le doti native e sospingendo la loro musa verso i luoghi “non giurisdizionali” della trasgressione mitemente fantastica, della fanfaronata eroicomica, del funambolismo umoristico, dello strologare faceto, della deformazione grottesca, delle peregrinazioni on the road, del gotico rurale. Per quanto l'enumerazione risulti certamente in difetto, non si possono tacere i meriti di Arturo Loria, Silvio D'Arzo, Antonio Delfini. Lo stesso Bacchelli, più propenso alle savie influenze della morale cattolica e della poetica manzoniana, è pur sempre l'autore di una favola allegorica estrosa come *Lo sa il tonno* e dell'epopea fluviale del *Mulino del Po* (mentre l'eco delle ribalde “diavolerie” bakuniniane traghettate sul Pontelungo qualche segno deve averlo pur lasciato nella temprà borghese del timorato rondista). La garbata ironia erudita del Vate “minore” Alfredo Panzini, gran delibatore di lemmi culti e maestro in parodie, si è travasata con più acre spirito fescenninico in Augusto Frassinetti e Giuliano Gramigna, l'uno trapiantato a Roma e l'altro a Milano (come Barbolini). Vi è poi una diramazione della linea suddetta che risente molto degli apporti dell'oralità e dell'arguzia popolare, ingredienti primari del favore che a queste latitudini godono le fole e le storie dei “narratori delle pianure”: una cordialità meglio disposta verso la “democrazia” dell'immaginario ha informato le invenzioni di Cesare Zavattini, Giovanni Guareschi, Giuseppe Pederiali fino alle prove degli eredi

¹ C. ALVARO, *La via Emilia*, in ID., *Itinerario italiano*, Bompiani, Milano 1967, p. 112.

odierni, Guido Conti con il suo *Il grande fiume Po*², Daniele Benati con *Silenzio in Emilia* e con le opere di Learco Pignagnoli, Ermanno Cavazzoni e la sua platea di lunatici, idioti, scrittori inutili e dementi. La Modena “pottesca” e misterica di Roberto Barbolini è l’indiscusso epicentro di un così vasto reame della fantasia. Per addentrarci in questo vulcanico mondo finzionale, bisogna però districare un nodo preliminare: la città che ha dato i natali ad Antonio Delfini è di certo la culla degli oziosi e “indiretti” svaghi sentimental-letterari (immancabilmente votati all’incompiutezza), ma costituisce per Barbolini il trampolino di lancio per un’evasione verso l’altrove, alla conquista di una sterminata geografia romanzesca e musicale i cui termini toccano il Far West fumettistico e i castelli carpatici, i cimiteri californiani e le auguste dimore (immancabilmente infestate) di un’Inghilterra prazziana, i mari del Sud di Stevenson e gli angiporti gangsteristici di Dashiell Hammett. L’opera di Barbolini è a tal punto internazionale e “dislocata” da permettergli il lusso fuori tempo di contaminazioni postmoderne e di travasi di genere (dal gran deposito della paraletteratura come dalle più sofisticate biblioteche di Babele). Anche nella fattispecie della scrittura *d’en haut* non mancano curiosi innesti all’ottri: come ha osservato Alberto Bertoni, «alla tradizione del surrealismo emiliano si aggiunge quella del “gotico” inglese»³. Questa dottrina enciclopedico-araldica assimilata con naturalezza e bonomia gli ha consentito di affrontare senza tema la sfida più rischiosa, quella del “ritorno”; egli si è ritrovato al punto di partenza – la *piccola città, bastardo posto* – dopo un *giro del mondo in ottanta mondi* (come Cortázar ha designato le proprie escursioni saggistiche) per cui non basterebbe una vita: del resto, la familiarità con i vampiri *conosciuti di persona*⁴ indurrà al sospetto che ci sia qualcosa di arcano dietro l’inesauribilità della germinazione

² G. CONTI, *Il grande fiume Po*, Mondadori, Milano 2012.

³ A. BERTONI, *Barbolini narratore*, in «il verri» nona serie, nn.3/4 (1994), p. 205.

⁴ Il riferimento è a R. BARBOLINI, *Vampiri conosciuti di persona*, La Nave di Teseo, Milano 2017.

narrativa di novelle, saggi, pastiche, riscritture, ventriloqui, schizzi e *biffures* consegnati alle stampe da questo gentleman baffuto a suo agio tanto nella *contea inglese* cara a Silvio D'Arzo quanto in prossimità delle parrocchie delittuose consacrate al culto giallistico da W.H. Auden.

Il caleidoscopio di figure attinte dalla storia e dalla letteratura – in perfetto anacronismo e a dispetto delle unità aristoteliche – privilegia gli idoli della cultura di massa (rocchettari, attori celebri, eroi del fumetto e della paraletteratura)⁵ instaurando con il lettore una complicità che si fonda su un intrigante repertorio condiviso di feticci e di icone scintillanti di benjaminiana aura; la scrittura di Barbolini è nel fondo di natura inventariale, uno scandaglio che rilutta a lasciar sfuggire al setaccio della memoria persino i cimeli più insignificanti, le citazioni, le battute e gli aneddoti che riassumono un'epoca o una fase dell'immaginario collettivo e di quello personale: si tratta della postura di chi racconta «con l'umorismo dinoccolato di chi sta salvando ricordi»⁶. In ciò l'opera dello scrittore è apparentabile alla poetica di Michele Mari, con la differenza che le «collezioni» di oggetti e letture di quest'ultimo sono ispirate ad una sofferta fedeltà nei riguardi delle proprie ossessioni, mentre gli accumuli di mirabilia barboliniani rispondono al desiderio di celebrare ironicamente, come in una Woodstock della scrittura, il fascino dell'eteroclito e dello stravagante: dagli accoppiamenti (non) giudiziari alle escursioni di registri stilistici, senza tralasciare nulla nella scala dell'umano, dal sublime all'abietto. *L'Old Curiosity Shop* di Barbolini è una bottega gremita di merci pregiate ravvolte

⁵ «Per il mio stomaco bertoldesco quello che i critici dalle narici smunte consideravano junk food letterario è stato e in parte continua a essere un nutrimento necessario alla scrittura, l'antidoto salutare a una certa tendenza cervelotica alla complicazione dell'intreccio, basata su una fiducia forse eccessiva nell'arte della divagazione, soprattutto quando mi trovo alle prese con la dimensione del romanzo rispetto a quella, per me più congeniale, del racconto» (R. BARBOLINI, *Ouverture*, in ID., *Angeli dalla faccia sporca*, Galaad, Giulianova 2016, p. 14).

⁶ G. TESIO, *Barbolini: Modena magica con il fantasma di Delfini*, in «Tuttolibri», 26 febbraio 1998.

in confezioni *cheap* e di detriti della società dello spettacolo eletti al rango di rovine solenni di un naufragio dalla portata storica; il successo è un miraggio che assilla i giovani della provincia ma tormenta anche le glorie al tramonto, che siano divi hollywoodiani, romanzieri in crisi creativa, cinici *private eyes* reduci da scazzottate memorabili o crepuscolari conti transilvani: in tutti questi casi, i *losers* sono la materia prima della letteratura, che vampirizza sangue e preghiere inesaudite, regna sui fantasmi e li condanna ad un'eterna persistenza «in servitù di parole».

Come un novello Anteo, l'autore de *Il punteggio di Vienna* accresce le sue forze a contatto con la terra natia di modo che il respiro della sua scrittura lievita verso le dimensioni extralarge del romanzo e le tonalità epico-grottesche. Se i racconti sono poliedrici, a partire dalla varietà delle ambientazioni, il romanzo deve ancorarsi al nucleo di storie risalenti ai luoghi dell'origine, obbedendo alla necessità architettonica che sola può compensare l'impeto centrifugo dei mille rivoli in cui si dissemina la prepotente vocazione affabulatoria. Da questo avvertimento del rischio della proliferazione incontrollata, ben presente all'autore, trae ragion d'essere il ritmo incalzante degli episodi, delle sequenze e delle divagazioni: «mi piace un far presto della scrittura che non contraddice le più complesse architetture romanzesche e anzi, procedendo per accelerazioni e accumuli, tende a trasformarsi, da forma breve, in romanzo»⁷. Il gesto barboliniano svara dall'*allegretto* al *concitato*, anche se non mancano tregue nell'*adagio*, indugi meditativi, contemplazioni e notturni in cui dar agio alla marea di pensieri, sogni e ricordi sfolgoranti sullo sfondo bituminoso d'ogni sorta di tenebre, dalla cattiva infinità della genia di Nosferatu alle pene degli *Uomini di cenere*⁸, che non hanno un Golem a difenderli dalla persecuzione e si consegnano al *countdown* mortale di una macabra “tontina”.

⁷ R. BARBOLINI, *Buffalo Bill il velocista narrativo*, intervista a cura di F. Forte, in «Avvenimenti», 8 ottobre 1997.

⁸ Cfr. ID., *Uomini di cenere*, Mondadori, Milano 2006.

Modena è sede di incontri imprevedibili non meno dei montali-sciacalli⁹ e di conti aperti con la Storia: tra vendette e tradimenti ereditati dalla stagione dei moti risorgimentali, rivalità e intrighi erotici aizzati dall'incantesimo della "Potta", essa è alimento costante delle trame narrative¹⁰. La devozione e l'insofferenza per la città ducale si equilibrano in quel composito garbuglio di sentimenti contrastanti che governa la rappresentazione letteraria del *Genius loci* indigeno:

La letteratura modenese rappresenta al meglio l'essenza delle tradizioni di provincia nel Novecento. Essa è una sorta di radice quadrata della cultura provinciale, in tutti i suoi aspetti positivi e negativi, statici e dinamici, presentandosi come una linea tragicomicamente spaccata fra il senso di una vita esiliata nella piccola città, luogo da cui fuggire appena possibile per non restare esclusi dal grande dialogo della modernizzazione nazionale e il vanto della leggenda cittadina, dell'esperienza immersa nel culto ironico ma drammaticamente sincero delle memorie individuali e familiari¹¹.

Barbolini ha voluto salvaguardare le componenti autoctone della vena provinciale e aneddótica che caratterizza il retroterra culturale cittadino, ma ha adattato l'*imago urbis* alle proprie ragioni espressive: la sua Modena è così una città bifronte: «Città anfibia: materna e furibonda come la Secchia, ma anche rude e virilmente straripante

⁹ Ne *L'uovo di colombo* risuona l'eco dei celebri versi delle *Occasioni* («(a Modena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio)», da *La speranza di pure rivederti*) in occasione della comparsa in scena di un poeta sfortunato in arte e in amore: «Arsenio Pacchioni faceva la sua passeggiata sotto i portici del centro, conducendo la bicicletta a mano quasi fosse un animale domestico: un levriero dalla magra struttura affusolata, o magari uno sciacallo dorato» (R. BARBOLINI, *L'uovo di colombo*, Mondadori, Milano 2014, p. 39).

¹⁰ Cfr. ID., *Il punteggio di Vienna*, Rizzoli, Milano 1995.

¹¹ J. SISCO, *Modena, Novecento*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna dall'Ottocento al contemporaneo*, a cura di P. Pieri e L. Weber, III, *Gli anni Cinquanta e Sessanta*, Clueb, Bologna 2010, p. 41.

come il Panaro quando sbrocca a sorpresa gonfiato dalle piogge d'autunno»¹². Tale duplicità è ben evidente fin dai rilievi realizzati da Wiligelmo per il cantiere del Duomo tra i quali campeggia, oltre ai genesiadi Adamo ed Eva, il simbolo primigenio della vita nascente, la beffarda e regale potta che regola l'Alfa e l'Omega dell'esperienza umana, «osceno ombelico junghiano di attrazioni e repulsioni, archetipo androgino di ambivalente seduzione»¹³, come ha scritto Giuseppe Traina; la solarità ridanciana e la facondia conviviale delle genti del modenese contrastano infatti con un sostrato oscuro, ben sedimentato in una sorta di realtà seconda, greve di carnalità, speculare e ctonia:

La “mia” Modena è una realtà vivente, metamorfica. Una città gotica, forse anche un po' inventata, diversa dai cliché ottimistici: ma questo fondo nero che ci ritrovo, secondo me, esisteva da sempre, sepolto nei suoi strati geologici e culturali, e scorre impuro nella rete di canali sotterranei che sono un po' la sua circolazione sanguigna¹⁴.

Il segreto delle risorse di questa inventiva scatenata, dalla ineguagliabile verve nel conio linguistico e nell'aforisma, sta nel suo porsi al crocevia tra differenti tradizioni del comico; da quello bertoldesco e sapidamente padano al più lieve arabesco sterniano, alle accelerazioni ritmiche e alle confusioni della *Slapstick Comedy*. L'umorismo conosce un'ampia casistica di varianti nazionali e culturali ma scaturisce da un sentimento universale di insufficienza, di inadeguatezza

¹² ID., *L'uovo di colombo. Un romanzo eroicomico*, Mondadori, Milano 2014, p. 71.

¹³ G. TRAINA, *Il punteggiato di Vienna*, in «L'indice dei libri del mese», aprile 2005.

¹⁴ R. BARBOLINI, *Ingegnere e raddomante. Intervista a Roberto Barbolini*, a cura di I. Palladini, in «Griseldaonline», VII, 2007. Lo scrittore ha dedicato diversi libri ai “misteri di Modena”: tra i più recenti *Magical Mystery tour. Da Pico della Mirandola a Ligabue*, Aliberti, Correggio 2004; *L'ombelico del mondo. Viaggio sentimentale intorno alla Città della Potta*, Asterione, Modena 2019.

rispetto alle pretese di dignità e alle glorie di cartapesta che franano miseramente al pensiero dell'insanabile imperfezione dell'*homme qui rit* perché si conosce bene:

Lo humour esprime certo un personale stile di vita, ma a volte è la vita stessa a imporre il suo stile umoristico agli eventi come agli individui, sulla soglia delle grandi tragedie della storia come nelle piccole farse della nostra vita quotidiana [...] Non si ride allo stesso modo sotto tutte le latitudini eppure l'uomo – qualcuno forse l'ha già detto? – è l'unico animale che ride, oltre al mio cane. Che però lo fa a comando soltanto per compiacermi. Invece l'uomo che ride, come l'omonimo personaggio di Victor Hugo, porta nel suo riso il segno d'una ferita incancellabile: la consapevolezza della propria fragilità e – per dirla con il poeta – quella dell'infinita vanità del tutto. Per questo il vero umorista deve essere spietato con l'intero genere umano, a cominciare da sé stesso. Come se fosse un marziano che osserva l'umanità dal di fuori, mettendone a nudo i tic e le magagne. Solo che quel marziano è parte in causa del mondo che mette alla berlina¹⁵.

Nelle pagine dell'autore emerge un felice compromesso tra la sintassi dell'azione comica, i ribaltoni dell'intelligenza umoristica di marca anglosassone e la *jonglerie* linguistica distintiva della tipologia satirica "mediterranea" (magari nella variante d'acqua dolce, meno salace, vincente là dove mare e pianura si incontrano, teste Celati, *verso la foce*). La ricerca espressiva di Barbolini punta all'amalgama tra il comico di parola e quello di situazione, ossia tra la concentrazione del motto fulminante che accosta campi semantici e concettuali differenti producendo la scintilla del riso (Barbolini ne è maestro, memore dell'assunto di Jean Paul ricordato da Freud nel saggio sul *Motto di spirito*: «l'arguzia è il prete travestito che sposa ogni coppia») e il concatenarsi acrobatico di scene e pezzi dotati di

¹⁵ R. BARBOLINI, *Il riso e l'errore. Postilla sul comico, ossia su me stesso*, in ID., *Angeli dalla faccia sporca*, Galaad, Giulianova 2016, pp. 252-253.

una propria autonomia. Lo scrittore modenese possiede al massimo grado una qualità sempre più rara nel panorama della modernità letteraria, almeno secondo la recriminazione di Mircea Eliade: «L'arte di divagare – pur restando nell'eternità – mi sembra un segreto dimenticato dalla maggior parte dei moderni. [...] Ciò che costituisce il fascino e l'eternità di una divagazione credo sia proprio il coincidere del suo “gesto” con quello della natura, della vita»¹⁶. Nume tutelare per il modello europeo di romanzo umoristico è Laurence Sterne, a cui Barbolini ha reso più volte omaggio riconoscendo la sua influenza in relazione alla ricchezza di digressioni miranti a dilazionare l'angoscia di morte mediante la tramatura senza fine delle storie: in questo senso, l'erede di cotanti fastigi sherazadiani inalbera «la digressione quale vessillo, divisa, ludica bussola»¹⁷. L'anglofilia di Barbolini, amico e sodale di Fink e Almansi, non gli avrà fatto sfuggire l'altro patrono della tecnica digressiva, il decano Swift che nel *Racconto della botte* ha dedicato un capitolo a una *Digression in Praise of Digressions* in cui riconosce «che la società degli scrittori sarebbe in breve tempo ridotta a un numero davvero irrilevante se gli uomini fossero costretti a scrivere libri con il limite disastroso di non dire nulla al di là di quanto prefissato»¹⁸.

Il prendere tempo rispetto alla caduta a capofitto nell'esistenza (e alla conseguente precipitosa fine della stessa) dà vita nel romanzo *Ricette di famiglia* a un gustoso preambolo prenatale, in stile *Tristram Shandy*, a cui si riconduce la causa dell'impianto per accumulo di sequenze digressive di tanta parte della produzione dell'autore modenese: «vizio congenito del cuore, aggiunto alla mia pigrizia nel rimandare il più possibile il momento della nascita, quasi mi fossi messo d'impegno a non uscire dalla fase fetale, sembra avermi

¹⁶ M. ELIADE, *Di un aspetto dell'eternità*, in ID., *Oceanografia*, a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book, Milano 2007, p. 23.

¹⁷ B. QUARANTA, *Tristram Shandy capotavola sulla via Emilia*, in «Tuttolibri», 12 marzo 2011.

¹⁸ Cit. in C. GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 221.

messo fin dall'inizio in rapporto con tutto ciò che, nella vita, è incompiuto, mescolato e barocco»¹⁹: è evidente la genealogia che da Sterne giunge alla "baroccaggine" gaddiana valorizzando le ambagi da feto cresciuto della voce narrante autobiografica attiva nelle opere di Barbolini con estrema generosità di depistaggi dalla trama principale. In molti dei romanzi e racconti modenesi dell'autore il filo del discorso segue l'andirivieni delle strade e dei luoghi del mito cittadino secondo i sussulti emotivi e mnestici di un affabulare peripatetico ed "eccentrico"; ciò è particolarmente evidente quando il tragitto viario/narrativo è reso accidentato dalle ubbie politico-pubblicitarie di un bislacco assessore all'Ornato, Altero Vandini detto «il Caga». L'uomo politico ha infatti ribattezzato le vie del centro con i nomi di notissime rockstar defunte con l'effetto di destabilizzare l'orientamento e l'identità cittadina. A queste trovate di urbanistica posticcia resiste strenuamente l'anima autentica della toponomastica modenese, gravitante verso il mondo sotterraneo, l'infimo grembo delle fogne: «Vicolo Squallore è un budello stretto e lungo che dalla via Emilia s'inoltra nell'intestino cieco della città, fra pareti sconsolate di case dai cui tetti e cornicioni i colombi tessono merdosi agguati ai passanti come gli indiani dei western appostati in cima al canyon»²⁰.

L'uovo di colombo del 2014, «dickensiano, arcimboltesco, visio-nariamente padano»²¹, desume il suo motore satirico da un'altra brillante idea del Caga, rilanciare la fama della città a livello globale rivestendo la torre campanaria della Ghirlandina (protagonista silente del libro, «indispensabile in un romanzo campanilista» tanto da essere inserita dall'autore nell'esilarante elenco delle *dramatis personae*) con le gigantografie del Drake e di Pavarotti, testimonial illustri di Modena. Il monumento diviene in breve una specie di gigantesco "condom" sponsorizzato suscitando la derisione dei più

¹⁹ R. BARBOLINI, *Ricette di famiglia*, cit., pp. 87-88.

²⁰ Ivi, p. 91.

²¹ B. QUARANTA, *Vola, colombo, vola nella lunatica Modena*, in «Tuttolibri», 22 marzo 2014.

e l'odio feroce dell'onorevole Omar Rabascini, «cattointegralista pugnace» detto The Wrestler per i suoi trascorsi come lottatore. Con l'aiuto del “triganiere” Efreem Benassi, nostalgico dell'antica arte dell'addestramento dei colombi triganini, del mercenario Wainer Barozzi e del sacerdote spretato e manesco Padre Tiger, un africano che amministra giustizia (sommaria) e affari loschi nella suburra cittadina, il politico conservatore organizza un clamoroso attentato per rovinare l'inaugurazione della nuova Ghirlandina. L'azione del pittoresco commando, intento a piazzare una bomba nelle fogne al di sotto della piazza del Duomo, si rivela solo un diversivo che tiene impegnati i «merdanauti»: il sindaco Ermete Cavazzuti, il regista sperimentale Mario Corti e Turi Lo Gatto, «il Montalbano dei vigili urbani», discesi in perlustrazione nel puteolente abisso. In realtà l'attacco alla folla di autorità e cittadini eminenti arriverà dall'alto in forma di una schiera di piccioni capitanati da Gem, il preferito di Benassi, che guiderà i compagni a bombardare gli astanti con raffiche copiose di escrementi. Il ruolino dei comprimari è sterminato poiché il romanzo dà spazio a «una vastissima e smagliante folla di personaggi, plausibili solo dentro il grande parossismo di questa prosa»²². Una ridda di trame convergenti verso il finale scatologico vede sfilare sotto lo sguardo perplesso della statua di Alessandro Tassoni figure dal look appariscente e dalle dubbie virtù (il portiere con i capelli alla Andrea Lucchetta, l'insegnante di inglese Big Ben Fawkes, «un Picasso del doposbronza incipiente»²³). Come in ogni commedia che si rispetti i ruoli sono assegnati dall'inizio: l'attore giovane e l'attrice giovane sono rispettivamente Gei Barozzi (figlio di Wainer) e Cheyenne Colombini; i due “piccioncini”, angustati dagli scherzi dell'anagrafe, rievocano la sfilza di parenti contrassegnati da un'onomastica parlante e ideologicamente orientata:

²² M. ONOFRI, *L'eroicomico Barbolini incanta con le sue invenzioni*, in «Avvenire», 25 aprile 2014.

²³ R. BARBOLINI, *L'uovo di colombo*, cit., 205.

Partendo dalla generazione dei bisnonni, Cheyenne aveva tirato in ballo vecchi nomi anarchici come Ordigno, Dinamitarda, Libertà, Negadio e perfino quei tre fratelli – Rivo, Luzio e Nario – di cui le aveva parlato la nonna, che per Nario s'era presa una mezza cotta: «Ma io credevo che si chiamasse Mario» s'era giustificata, temendo di passare per una donna leggera agli occhi della nipote. [...] Cheyenne aveva controbattuto citando lo zio Engles, che stava per Engels, una parente lontana che si chiamava Pravda, più alcuni amici di famiglia come Ulianov (dal cognome di Lenin) e Yuri (in onore del primo astronauta russo Yuri Gagarin)²⁴.

Del pari irresistibile, restando su questo piano del “contrappasso” anagrafico, la spiegazione di come l'informatore e gigolò gay Lassalle Fornaciari debba il suo nome a un moto di rivalsa politico-patriarcale del padre: «Vessato da una moglie autarchica, che non concedeva spazio al suo anarcoindividualismo di stampo proudhoniano-stirneriano, in un'alba radiosa e rivoluzionaria Bellerofonte Fornaciari aveva battezzato a lambrusco suo figlio Lassalle, divinando in quel nome l'avverarsi d'una fantasticata utopia di riscatto»²⁵. L'eloquio di Turi Lo Gatto, fan del «finto espressionismo un po' meccanico di Andrea Camilleri»²⁶, consente a Barbolini un tour de force virtuosistico eguagliato solo dal volo lirico finale che intona sulla corda escrementizia un'esilarante riscrittura della *Pioggia nel pineto*:

Pioverà merda sui vostri volti villani, sulle meretrici palpastre e sparse, sulle coccole aulenti dei poeti fetenti, sugli assessori scagliosi e irti. [...] Pioverà sugli allori e sui mirti, sui morti merti dei sindaci inerti, pioverà sui maiali mal netti, pioverà sugli inetti. Odi? La merda cade dall'alto sull'affollata verdura: piove infine

²⁴ Ivi, pp. 140-141.

²⁵ Ivi, p. 125.

²⁶ R. BARBOLINI, *Tra il pozzo e il pendolo. De profundis per il noir*, in ID., *Angeli dalla faccia sporca*, cit., p. 34.

sulle zucche barucche, piove sulle teste di cavolo, per la gloria di Dio o per il diavolo²⁷.

D'Annunzio e Camilleri: i bersagli sono identificabili nel sublime borghese e nelle letture di evasione sotto veste impegnata, ma ciò che conta è l'efficacia della macchina testuale che rilegge la tradizione di ieri e di oggi secondo i meccanismi dissacranti della parodia, sostituzione e slittamento semantico, così come li ha descritti la migliore critica formalista²⁸.

Resta da dire del tema metaletterario che corre non troppo celato tra i capitoli del libro. *L'uovo di colombo* ci interroga sulle sorti dell'autocoscienza del letterato nella nostra società del trionfo dell'effimero. Con deliziosa perfidia Barbolini schizza ritratti al veleno dei protagonisti del sottobosco poetico cittadino, da Arsenio Pacchioni, che, ridotto ai margini del giro che conta, ostenta il piumaggio lirico per corteggiare Ernestina Pignagnoli, avida *Dame sans Merci* dei salotti cittadini, al generale che firma con un nome d'arte femminile, ma studia l'eteronimo adatto per non far sorgere equivoci sulla sua virilità militaresca: «Dopo molti indugi e respiscenze, aveva deciso di firmarsi Noris, ritenendolo un giusto compromesso fra la Nora di *Casa di bambola* e Chuck Norris, l'eroe macho della serie televisiva *Walker Texas Ranger*, grazie al quale la sua dignità di soldato

²⁷ Ivi, pp. 250-251.

²⁸ «La sostanza della parodia è nella meccanizzazione di un determinato procedimento, e questa meccanizzazione può essere percepita, evidentemente, solo se è noto il procedimento che si meccanizza; in tal modo la parodia assolve a un duplice compito: 1) meccanizzare un determinato procedimento; e 2) organizzare un nuovo materiale; questo nuovo materiale sarà proprio il vecchio procedimento meccanizzato. La meccanizzazione del procedimento verbale può essere realizzata e con una sua ripetizione, che non coincida col piano compositivo, e con l'inversione delle parti (una parodia comune di questo tipo è la lettura di una poesia dal basso verso l'alto), e con lo spostamento del significato mediante un gioco di parole» (J. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, trad. di S. Leone, Dedalo, Bari 1968, p. 150).

poteva ritenersi virtualmente salvaguardata»²⁹. Deus ex machina del plot è il romanziere Eugenio Blafardi che, dopo aver conseguito un successo con il romanzo *Tutti vampiri tranne i non amati* (un «gotico padano», precisa l'autore), si vede rapidamente dimenticato dopo il passo falso del secondo libro e “resuscita” sotto l'identità di Michele Odasi. Nella sua nuova incarnazione di narratore acclamato e personaggio mondano, egli viene invitato dalla Fondazione presieduta dalla Pignagnoli, ma sparisce per intraprendere una riscoperta di sé che lo porta a incontrare Ivan Prampolini, un disegnatore in crisi; il giovane cerca l'ispirazione per un albo su Dracula ma si blocca, trovandosi in ambascie d'amore per la bella insegnante Clelia Rossi. Ormai allo stremo, viene visitato dagli spettri compassionevoli dei grandi illustratori finché grazie a Blafardi ha la rivelazione del modello ideale per il suo Dracula, che ha le fattezze, l'eleganza e la disinvoltura di David Niven. Nelle pieghe dell'affresco umoristico ci è offerta una riflessione semiseria incentrata sulla pratica artistica come spia di esistenza mancata, fonte di sensi di colpa, dissipazione, fallimento: mali causati da un eccesso di illusioni e idealità, travolte dalle leggi economiche del mercato, dagli egoismi sociali e da una masochistica paura della felicità. L'arte che vampirizza la vita ricavandone esaltazione e tormento. Non ci meravigliamo, perciò, se Blafardi, *homo duplex* e romanziere redivivo, calza a pennello al ruolo del conte Dracula che, come ha ricordato Giorgio Manganelli, «riesce ad essere insieme la nequizia e l'innocenza, la monotonia e l'avventura, la buona educazione e l'assassinio. Ha un unico, ma irreparabile difetto: è così attuale»³⁰. Barbolini è riuscito a far coesistere come in un fornello alchemico – appunto a forma di uovo – le sue schegge di pietra filosofale. Il trucco sta nel saper bilanciare il fardello della realtà con i volteggi delle creature di finzione: «Ogni autore, rispetto ai propri materiali, è una specie di *cornac* indiano che deve convincere un elefante a salire sui tacchi a spillo, ben sa-

²⁹ R. BARBOLINI, *L'uovo di colombo*, cit., p. 184.

³⁰ G. MANGANELLI, *Dracula, sangue e innocenza...*, in «Corriere della Sera», 6 novembre 1977.

pendo che il peso che si concentra sulla loro base può essere perfino superiore a quello del pachiderma»³¹. Così facendo, nel romanzo ci sarà spazio per il rendiconto, in forma di gargantuesco Giudizio universale³², delle meschine magagne individuali e collettive, purché questi contenuti siano sottoposti a un trattamento euforizzante, per virtù di stile, che li aggioghi al sempre valido precetto: «Finché c'è *Witz* c'è speranza»³³.

³¹ R. BARBOLINI, *Pederali: un fantastico di campagna*, in *Antimimesis. Le scritture antimimetiche in Italia (1930-1980)*, a cura di A. Gialloretto e S. Jurišić, Prospero, Novate Milanese 2021, p. 513.

³² In questo tassoniano «romanzo eroicomico», come lo definisce l'autore, «si celebra l'antico culto piccionico dei miei concittadini per il colombo triganino, demandando a questi combattivi pennuti la punizione celeste nei confronti d'un mondo di politici corrotti, «puttanieri, faccendieri, tragattini», come cantavano i Modena City Ramblers in una vecchia canzone (se non sapete cosa sono i tragattini è peggio per voi)» (R. BARBOLINI, *Il riso e l'errore. Postilla sul comico, ossia su me stesso*, in *Angeli dalla faccia sporca*, cit., pp. 252-253).

³³ ID., *L'uovo di colombo*, cit., p. 201.

Daniele Comberiat

IL «CUORE DI TENEBRA» DI UNA NAZIONE.
NARRARE *I FANTASMI DELL'IMPERO*
DI COSENTINO, DODARO E PANELLA

I fantasmi dell'impero rientra nell'esperienza delle scritture collettive che negli ultimi anni hanno costituito un segmento importante delle produzioni italiane contemporanee. A partire dal collettivo di Scrittura Industriale Collettiva (SIC), che nel 2013 pubblicò il fortunato romanzo resistenziale *In territorio nemico*, fino al recente gruppo femminile Joana Karda, molti esempi si possono fare in tal senso¹. A tali gruppi possiamo aggiungere anche gli autori del collettivo Lou Palanca, che fin dal nome si ispiravano a Wu Ming – è esplicitato anche nei ringraziamenti dei loro romanzi e per chi non lo sapesse Giuseppe Palanca, così come Luther Blissett, era un giocatore di calcio del Catanzaro negli anni Settanta, ancora molto

¹ SCRITTURA INDUSTRIALE COLLETTIVA (SIC), *In territorio nemico*, Minimum Fax, Roma 2013; JOANA KARDA, *Le molte vite di Magdalena Valdez*, Besa, Nardò (Lecce), 2019.

noto in ambito calabrese – che soprattutto con *Ti ho vista che ridevi*, sulle “calabrotte”, ovvero le giovani donne in età da marito che dalla Calabria si spostavano nelle Langhe dopo il boom economico per matrimoni combinati, ma in parte anche con *Blocco 52*, sull’omicidio di un sindacalista comunista a Catanzaro nel 1965, mostravano diversi punti in comune con le tematiche affrontate da Wu Ming².

In realtà nel contesto italiano moderno e contemporaneo l’esperienza di scrittura collettiva non è affatto una novità. Basti pensare a I Dieci³, un gruppo di dieci scrittori, capitanati da Filippo Tommaso Marinetti, che fra il 1929 e il 1931 avevano pubblicato due testi molto interessanti: *Il Novissimo segretario galante*, del 1929, una raccolta di testi ironici legati al genere delle lettere d’amore, in cui ogni membro del gruppo giocava con il proprio stile letterario (nel gruppo, oltre Marinetti, vi erano autori diversissimi, quali Fausto Maria Martini, poeta e scrittore crepuscolare amico di Corazzini, e Massimo Bontempelli); *Lo Zar non è morto*, del 1931, è un romanzo ucronico recentemente riscoperto da Giulio Mozzi (2005) che racconta un’avventurosa ricerca, da parte dei servizi segreti fascisti, di un sosia dello Zar in Manciuria, per mezzo del quale il Duce riuscirà a debellare il comunismo e a ripristinare la monarchia assoluta nelle aree ex sovietiche⁴.

Ovviamente la differenza fra Lou Palanca e I Dieci è evidente, sia dal punto di vista storico che dal punto di vista dell’idea stessa di scrittura collettiva. Quello che accomuna i due gruppi, tuttavia, è l’esistenza di una poetica e di un’estetica del “collettivo”, da intendersi in varie maniere: una concezione diversa dell’atto della

² LOU PALANCA, *Blocco 52*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2012; *Ti ho vista che ridevi*, ivi, 2015. Più recentemente sono usciti sempre per Rubbettino *A schema libero* (2017) incentrato sulla rivolta di Reggio Calabria del 1970 e *Mistero al cubo* (2019), un giallo ambientato nell’ateneo cosentino.

³ Cf. D. COMBERIATI, *I romanzi collettivi de I Dieci negli anni Venti: fra la fine dell’avanguardia e l’anticipazione del postmoderno*, in «Lettres Romanes», 64, 2011, pp. 110-125.

⁴ I Dieci, *Il Novissimo segretario galante*, Roma, Sapienza/Edizioni dei Dieci, 1919; *Lo Zar non è morto*, ivi, 1931.

scrittura, che passando da individuale a collettiva presuppone altre dinamiche, altri problemi ed altre difficoltà; la scelta di argomenti complessi e sfaccettati, tali da essere meglio affrontati grazie ad un lavoro a più mani; un adattamento dell'opera stessa a tale dinamica collettiva. Una delle innovazioni più interessanti dei Dieci, per esempio, risiede nel concorso a premi istituito per la loro seconda opera, in cui il lettore doveva indovinare quali capitoli fossero stati scritti collettivamente e quali individualmente, nonché nei progetti di presentazione dell'opera stessa, laddove il collettivo avrebbe dovuto anche garantire una diversa retribuzione del lavoro intellettuale dell'autore.

Il testo che ho scelto di approfondire in questo contributo, apparentemente più "classico" e meno innovativo, mostra in realtà un'altra modalità di concepire e attuare la scrittura a più mani. Si tratta del romanzo *I fantasmi dell'Impero*, uscito per i tipi di Sellerio nel marzo 2017, e scritto in collaborazione da Marco Cosentino, Domenico Dodaro e Luigi Panella⁵. Certamente fin dalla presentazione autoriale notiamo come al termine collettivo siano preferiti i tre nomi degli autori, dando immediatamente un segnale importante al lettore: siamo di fronte, più che ad un collettivo di scrittura in senso stretto, ad una scrittura a sei mani esplicitata, che però altro non è, a conti fatti, che una modalità diversa di scrittura collettiva. Essendomi già occupato in passato di scrittura a quattro e a sei mani⁶ – per quanto riguarda la cosiddetta "letteratura migrante", in particolare per il romanzo *Princesa*, scritto ufficialmente da Maurizio Iannelli e Fernanda Farias de Albuquerque, ma alla cui stesura partecipò in modo fondamentale anche il sardo Giovanni Tamponi⁷ –, è

⁵ M. COSENTINO, D. DODARO, L. PANELLA, *I fantasmi dell'Impero*, Sellerio, Palermo 2017.

⁶ Cf. D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010.

⁷ F.F. DE ALBUQUERQUE, M. IANNELLI, *Princesa*, Sensibili alle foglie, Roma 1994. Cf. inoltre il sito <https://princesa20.it/> (url consultato il 30/11/2020), a cura di Anna Proto Pisani e Ugo Fracassa.

interessante notare come anche in *I fantasmi dell'Impero* sia possibile notare in che modo la scrittura non individuale abbia influenzato le tematiche scelte e la maniera di trattarle, nonché la particolare relazione fra storia fattuale e finzione che presenta il romanzo.

È un romanzo che in un certo senso va “situato” e che nasce all'indomani di tutta una serie di narrazioni, in larga parte storiche e che comunque hanno utilizzato documenti storici o il genere del romanzo storico, incentrate sul colonialismo italiano. Alcune in particolare, proprio come questa, sulla guerra d'Etiopia. Già all'indomani della Seconda guerra mondiale, è il 1947, Ennio Flaiano pubblica *Tempo di uccidere*⁸, quello che sarà il suo primo e unico romanzo. Il libro verrà spesso considerato dalla critica (soprattutto quella di orientamento postcoloniale, a partire dagli anni Novanta⁹, ma in parte anche da Giovanna Tomasello e Maria Teresa Pagliara nel loro lavoro sulla letteratura coloniale italiana¹⁰) la versione italiana di *Cuore di tenebra* di Conrad, anche se in chiave certamente meno drammatica. Il romanzo, come si sa, venne scritto in breve tempo su richiesta dell'editore Longanesi, di posizioni politiche piuttosto tradizionaliste, che aveva ascoltato i racconti di Flaiano sul proprio soggiorno in Etiopia e aveva pensato, quasi con intento provocatorio, a una narrazione sul tema. Non a caso la pressione dello stesso Longanesi fu fondamentale per l'ottenimento nello stesso anno del premio Strega. Vi era però un taccuino sul quale Flaiano aveva scritto alcuni appunti durante la sua esperienza come soldato nell'altopiano etiopico, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, che aveva costituito la “base” per la narrazione. Il taccuino verrà pubblicato molto tempo dopo (nel 1973 su “Il Mondo” e nella sua versione definitiva nel 1988

⁸ E. FLAIANO, *Tempo di uccidere*, Longanesi, Milano 1947.

⁹ Cf. L. SERGIACOMO, *Invito alla lettura di Flaiano*, Mursia, Milano 1996, pp. 270-276.

¹⁰ G. TOMASELLO, *La letteratura coloniale italiana*, Sellerio, Palermo 1984; EAD., *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, *ibidem*, 2004; M.T. PAGLIARA, *Il romanzo coloniale tra imperialismo e rimorso*, Laterza, Roma-Bari 2001.

nelle *Opere* di Flaiano¹¹), ma si pone come elemento concreto di una prima narrazione sull'avventura coloniale in Etiopia e in generale in Africa; si tratta di un testo fondamentale all'interno di una serie di romanzi che mettevano in scena esperienze realmente vissute dagli autori nelle colonie africane (penso anche ai testi di Enrico Emanuelli, sulla Somalia dell'Amministrazione Fiduciaria Italiana dal 1950 al 1960 e di Mario Tobino sulla Libia¹²).

Se nei decenni successivi alla fine dell'Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia (1960), la storia coloniale italiana è risultata meno centrale in narrazioni di finzione e non-finzione (ma vale almeno la pena di ricordare *Il sogno del settimo viaggio* di Tommaso Besozzi, tratto dai suoi reportage su "Il Mondo"¹³), i cambiamenti in seno alla società italiana a partire dalla fine degli anni Ottanta – nuova immigrazione, questioni del razzismo, della "razza" e del "colore" solo parzialmente affrontate e non ancora risolte – hanno riportato in auge alcune storie legate al colonialismo. Si tratta di lavori fra loro diversissimi - cito per comodità il romanzo ucronico di Brizzi *L'inattesa piega degli eventi*, i due lavori di Wu Ming 2 e Antar Mohamed e Wu Ming 1 e Santachiara, i romanzi di Lucarelli che impiegano il genere "giallo", i romanzi di Scego e Ali Farah¹⁴ - che però si pongono alla base di questo lavoro, fin dal genere utilizzato dai due autori: un romanzo storico che fa uso esplicito del "giallo", all'interno del quale vengono presentati personaggi reali e personaggi di finzione e soprattutto documenti dell'epoca e falsi verosimili riscritti dagli autori per esigenze narrative.

¹¹ E. FLAIANO, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, in *Opere 1947-1972*, a cura di M. CORTI e A. LONGONI, Bompiani, Milano 1990.

¹² E. EMANUELLI, *Settimana nera*, Garzanti, Milano 1961; M. TOBINO, *Il deserto della Libia*, Einaudi, Torino 1951.

¹³ T. BESOZZI, *Il sogno del settimo viaggio*, Fazi, Roma 2001.

¹⁴ E. BRIZZI, *L'inattesa piega degli eventi*, Dalai, Milano 2008; C. LUCARELLI, *L'ottava vibrazione*, Einaudi, Torino 2008; WU MING 2 – A. MOHAMED, *Timira. Romanzo meticcio*, Einaudi, Torino 2012; WU MING 1 – R. SANTACHIARA, *Point Lenana*, Einaudi, Torino 2013; I. SCEGO, *La linea del colore*, Bompiani, Milano 2020; C. ALI FARAH, *Madre piccola*, Frassinelli, Milano 2007.

Riassumo brevemente i fatti, per facilitare la comprensione del testo. Siamo in Etiopia, nel 1937. Da un anno ormai Benito Mussolini ha proclamato l'Impero con il famoso discorso a Piazza Venezia. Ma quello che la propaganda fascista omette è che il popolo etiopico è tutt'altro che sottomesso. Più di prima infatti infuria la guerra coloniale contro gli *arbegnach*, i patrioti, anche con l'impiego di gas come l'iprite, vietati dalle convenzioni internazionali, e tale campagna militare si mostra tanto feroce quanto incapace di successi. Dietro la brutalità degli occupanti e contro il vertice del regime coloniale serpeggia una trama oscura, ordita in parte da patrioti etiopi e in parte da italiani antifascisti che cercano in Africa un terreno fertile per far nascere (o piuttosto rinascere) una reazione al regime. Ciò che rende *I fantasmi dell'Impero* qualcosa di più di un romanzo storico è il modo in cui l'intreccio è costruito, dando la sensazione di una cronaca in presa diretta. Il testo si presenta come un'ibridazione fra finzione e storia che usa numerosi mezzi letterari disponibili: la narrazione immaginaria assieme al documento, le lettere e i telegrammi, il rapporto militare, l'informativa dei servizi, sigle protocolli e gerarchie, verbali di dialoghi e interrogatori. Una polifonia di materiali che offre – attraverso crimini, sconfitte tenute nascoste, viltà e sadismi burocratici, ma anche gesti generosi e nobili – il quadro e il sentimento della mortificazione nazionale che fu la costruzione dell'Impero. La storia si dipana seguendo l'inchiesta del protagonista, Vincenzo Bernardi. Magistrato militare apparentemente integerrimo, è in Etiopia per comprendere le ragioni delle azioni di un alto ufficiale, tale Corvo, che in una provincia lontana sta compiendo atti da criminale di guerra, rinfocolando l'odio anti-italiano e creando imbarazzi diplomatici al regime. Nel frattempo la storia della colonia si intreccia con quella della metropoli: da poco vi è stato l'attentato al viceré d'Etiopia Rodolfo Graziani, a cui i soldati italiani hanno risposto con una violentissima rappresaglia. L'Impero diventa anche un luogo in cui il fascismo sperimenta se stesso e la propria violenza, anticipando di fatto modalità di azione che saranno frequenti pochi anni più tardi, durante la Seconda guerra mondiale. Sulla scia della repres-

sione di Graziani e delle azioni di Corvo, Bernardi viene a sapere di altri eccessi, in lontane province, che rafforzano ulteriormente la tenace resistenza etiope, spalleggiata dal clero locale, anch'esso violentemente umiliato dai colonizzatori. Seguendo le tracce di villaggio in villaggio, cercando i colpevoli, Bernardi (e il lettore con lui) entra nel "cuore di tenebra" del colonialismo italiano; ne conosce gli orrori, le bassezze, il conflitto sotterraneo che oppone la milizia fascista agli ufficiali dell'esercito, in una tensione coloniale che riproduce, esasperandole, le contraddizioni di Roma. Bernardi continua a sentirsi un uomo "giusto" dalla parte sbagliata, anch'egli impossibilitato ad agire a causa delle proprie contraddizioni: un uomo che serve la propria patria, una potenza coloniale e razzista, ma che nel servirla adeguatamente secondo l'educazione ricevuta ne coglie l'essenza inesorabile. Proprio a causa di un personaggio del genere, che attraversa un'evoluzione, come molti italiani in quegli anni, da fascista convinto a fascista critico fino a propendere per posizioni anti-fasciste, abbiamo la possibilità di comprendere con più sfumature l'occupazione etiopica.

Il romanzo, come vedremo, crea un cortocircuito fra realtà storica e finzione narrativa: i fatti, i personaggi con i nomi modificati, i nomi autentici, i luoghi, le battaglie, gli agguati, le esecuzioni, così come molti dei documenti proposti, sono veri, recuperati in archivi o giornali dell'epoca, allo stesso modo di alcuni dialoghi, tratti dai dispacci delle ambasciate e dai telegrammi. Al centro dell'intreccio però vi è una finzione, un personaggio inesistente (nessun magistrato Bernardi ha mai messo piede in Etiopia) e un mistero creato ad arte per far partire il meccanismo narrativo. La sfida degli autori è proprio questa: creare una congettura che tracce d'archivio, coincidenze, atmosfere e alcuni avvenimenti successivi alla conquista etiopica rendono plausibile. O, semplicemente, quella di innescare una sorta di realtà parallela, assolutamente verosimile, dove la finzione non avrebbe nessun altro ruolo se non quello di rendere la realtà storica ancora più evidente.

Mi soffermerò in particolare su tre elementi del lavoro collettivo degli autori: le modalità della loro scrittura; il rapporto di "necessità"

fra una scrittura a più mani e una tragedia che *deve* diventare collettiva; la relazione fra finzione letteraria e impiego delle fonti storiche.

Iniziamo dal modo in cui Cosentino, Dodaro e Panella gestiscono il loro lavoro comune. Innanzitutto è da precisare che, alla loro prima prova narrativa, i tre provengono da ambiti diversi e apparentemente lontani dalla scrittura di finzione. Cosentino è funzionario alla Camera dei Deputati dove si occupa di relazioni internazionali; Dodaro e Panella invece sono due avvocati, e, come hanno entrambi più volte ribadito¹⁵, pur essendo alla prima prova narrativa, per lavoro hanno sempre utilizzato la scrittura: per difese e accuse penali, per atti di processo, per documenti. È ovvio innanzitutto che l'interesse per il tema abbia avuto anche ragioni "professionali", poiché all'interno del romanzo i documenti giuridici e storici sono fondamentali e non servono semplicemente per illustrare gli avvenimenti, ma rappresentano dei veri e propri snodi narrativi, ovvero, come si diceva, la costituzione di una realtà "parallela" sull'Etiopia e sul conflitto in atto. Che tale realtà sia fittizia o meno non ha in questo caso importanza, anzi possiamo affermare con certezza che i documenti ufficiali, anche e soprattutto quelli riservati, hanno rappresentato per molti, in Italia, la "verità" sulla questione etiopica, mentre invece, come si è in seguito appurato, erano sapienti manipolazioni di ciò che succedeva in quel momento ad Addis Abeba e dintorni. A partire dalle loro competenze specifiche, Cosentino, Dodaro e Panella, tramite una serie di incontri, discussioni e diverse stesure collettive, hanno deciso di optare per due modalità di lavoro differenti: da una parte la scrittura effettivamente a sei mani, frutto come detto di negoziazioni comuni; dall'altra delle particolari sezioni "singole", dove ciascun autore, a partire dalla propria formazione, ha approfondito alcuni punti. Il lavoro è partito da una scoperta di Panella, che in una delle sue ricerche lavorative, si è imbattuto in un fascicolo semi-abbandonato fra le carte dell'ex Ministero dell'Africa Italiana. Nel fascicolo venivano menzionati atti criminali operati

¹⁵ A. D'ORRICO, *Etiopia ribelle, missione agli inferi*, in «Corriere della Sera», 4 marzo 2017.

da un generale italiano in una provincia etiopica, sul quale era stata realmente posta l'attenzione di alcuni gerarchi. Dietro ovviamente, proprio come nel romanzo, vi erano le lotte intestine al fascismo: la tensione fra Graziani e D'Aosta per la gestione dell'Etiopia e quella, ancora più in alto, fra Mussolini e Badoglio, l'alleanza con la Germania e il ruolo internazionale dell'Italia. A partire da questo spunto, dopo un lungo periodo di discussione, i tre autori si sono divisi il lavoro: Dodaro si è occupato del sottotenente Valeri, fotografo e autista del protagonista Bernardi, una sorta di eminenza grigia del romanzo; Cosentino ha scritto i due intrecci italiani, che costituiscono una vicenda parallela ma direttamente legata alla colonia, mentre Panella ha redatto i capitoli su Bernardi; in seguito tutto il materiale è stato assemblato e tramite google drive i tre autori sono intervenuti sull'intero testo. Vi sono stati infine nove mesi di discussioni, cancellature e riscritture, che hanno portato al risultato attuale.

Inoltre Cosentino, da storico e archivista, ha rilavorato sulla messa in scena dei personaggi politici realmente esistiti, sul loro modo di parlare e agire, sulla loro psicologia e sul loro linguaggio; Dodaro si è occupato della riscrittura di documenti dell'epoca (telegrammi riservati e non, scritture ministeriali, atti notarili) riproducendone lo stile e il linguaggio; Panella invece ha contribuito maggiormente alla descrizione degli ambienti etiopici, vista la conoscenza in materia.

Alla modalità del lavoro si lega l'analisi della ragione per la quale un testo del genere si presti particolarmente ad una scrittura collettiva e non ad una semplice narrazione individuale. La complessità della guerra in Etiopia, per cui il fascismo mise un atto una campagna mediatica senza precedenti (e grazie alla quale il "mussolinismo", ovvero l'identificazione nel Duce, ancora più che il fascismo, toccò le sue vette più alte) e che ebbe conseguenze importanti anche rispetto alla politica di genere del regime, perché si sovrappose alle Leggi Razziali varate nel 1938, è tale che una scrittura così poliforme poteva dare un quadro meno monolitico della realtà narrata. Inoltre nel romanzo è mostrata la totalità dell'azione fascista che investe diversi settori della società, oltre ad un elemento troppe volte

sottovalutato anche dall'analisi storica: era spesso dalle periferie, quindi in tal caso dalle colonie – un luogo anche geograficamente considerato marginale che si voleva attrarre verso il “centro” con una politica a tratti contraddittoria – che poteva essere notata la debolezza del fascismo, che invece in patria, soprattutto in quegli anni, sembrava invincibile e destinato a rimanere saldamente al potere per molti anni ancora.

Una riflessione ulteriore è doverosa sull'uso e sulla “creazione” dei documenti storici; l'atto di ricreare un documento originale (e il fatto che tale “ri-creazione” sia un'azione collettiva) ci riporta all'essenza stessa del documento originario: i documenti inseriti all'interno della narrazione, sempre diversificati anche graficamente dal resto del testo e dunque messi in evidenza, sono sapientemente mescolati, a tal punto che diventa davvero difficile, per un lettore, comprendere quali siano quelli reali e quali quelli fittizi senza ricerche attente che necessitano in molti casi di archivi di non immediato accesso. Il senso è quello di far riflettere il lettore sulla percezione di una realtà, quella etiopica, costantemente costruita e ricostruita artificialmente dalla propaganda, dalle ragioni dell'invasione (Mussolini la presentò come una guerra di difesa per l'uccisione di un ufficiale italiano da parte di milizie etiopiche al confine con l'Eritrea) fino alla natura stessa dell'azione militare, considerata una colonizzazione dagli italiani e un'occupazione dagli etiopi (a ragione, poiché l'intero territorio non fu mai pacificato e la guerriglia fu costante nel periodo 1936-1941). Il rapporto fra finzione e documento storico appare dunque, se non rovesciato, per lo meno problematizzato: la parte più esplicitamente finzionale (l'indagine del magistrato Bernardi) non è né la meno verosimile, né la più lontana dalla realtà. La parte più “storica”, gli inserti tecnici dei documenti appunto, appare meno o ugualmente verosimile (al di là del fatto che i documenti in questione siano quelli originali o quelli ricreati dai tre autori) dell'intreccio di finzione, così come appaiono irreali le azioni e le reazioni, nonché le parole e i comportamenti, di alcuni personaggi storici, che invece hanno agito e parlato proprio come descritto nel romanzo.

L'impiego delle fonti non riguarda solo i documenti legali e storici ritrovati negli archivi e ripresentati oppure ricreati artificialmente, ma anche l'uso delle immagini, tra l'altro storicamente fondamentali nel colonialismo (non solo italiano) per generare quel mondo esotico e selvaggio con il quale si era soliti identificare, senza alcuna esclusione, l'intera Africa. I tre scrittori durante la lavorazione del romanzo hanno raccolto, tramite archivi pubblici ma soprattutto privati, circa ventimila foto, alcune delle quali (ventidue per la precisione) sono confluite all'interno del libro. Il ruolo delle fotografie in questo caso non è puramente esplicativo, quanto piuttosto evocativo: non sono cioè direttamente legate a quanto narrato, ma hanno la funzione di trascinare il lettore all'interno dell'atmosfera descritta. Si tratta di un paratesto rispetto al romanzo, che dunque si apre in modalità differenti dalla semplice lettura, perché gli autori stanno lavorando ad un progetto di digitalizzazione delle fonti visuali (parlo qui dell'intero archivio) che permetta di renderle accessibili al pubblico. Va fatto notare che l'editore Sellerio, solitamente restio a cambiamenti formali evidenti per evitare la perdita di riconoscibilità che lo contraddistingue, ha invece modificato il font e l'impaginazione classica della sua collana per inserire queste fotografie nelle modalità richieste dagli autori.

Per concludere dovremmo riprendere quello che diceva Lucarelli a proposito del suo romanzo *Lottava vibrazione*: parlando dell'Eritrea, quando creava un parallelismo fra la conquista dell'Africa e la conquista del West per gli americani¹⁶. In entrambi i casi si mitizzava uno spazio (presentato di volta in volta come infinito, ricchissimo e "necessario" per la sopravvivenza stessa di Stati Uniti e Italia) e si considerava tale spazio come vuoto, accogliente e pronto ad essere conquistato con il semplice incedere dei corpi, dimenticando volutamente che tale spazio era già abitato e aveva una sua storia precedente all'arrivo di italiani e americani. In un secondo momento, preso atto della non vuotezza dello spazio da conqui-

¹⁶ C. LUCARELLI, *Lottava vibrazione*, cit., p. 3.

stare, si adducevano ragioni storiche più o meno fantasiose che lo rendevano “naturalmente” portato ad essere invaso: la creazione del West, così come la creazione di un’Africa da civilizzare, facevano entrambi parte di quel lungo processo di esotizzazione dell’altro di cui ancora oggi vediamo le conseguenze.

Franco Vitelli

IN FONDO AL BARATRO UNA ROSA.
SULLA POESIA DI ALFONSO GUIDA
(CON UNO SCRITTO INEDITO)

L'heureuse surprise di questi anni viene dalle terre della Basilicata interna; qui, a San Mauro Forte, dove si favoleggia ancora del passaggio di Carlo Levi, è nato Alfonso Guida, una voce che, per il timbro di assoluta originalità, costituisce un punto fermo nella esperienza poetica italiana. C'è da stupirsi per la colpevole distrazione della grande editoria, che troverà certo modo di ricredersi, considerato che la produzione di Guida continua col sapore intatto della novità.

Guida è entrato nel Parnaso contemporaneo con le stimmate della sofferenza psichiatrica che lo ha assillato dalla tenera età («Io sono stato / sparato alle spalle ed ero un bambino / resto solo a digrignare, a dissolvermi»)¹ e reso singolare per forma poetica. La malattia è divenuta metafora dell'esistenza: persino il terremoto

¹ A. GUIDA, *Luogo del sigillo*, Fallone Editore, Taranto 2017, p. 30.

dell'Ottanta che sconvolse l'Irpinia e la Basilicata viene letto come la prosecuzione naturale del permanente sussulto interiore che domina l'umanità («Il terremoto ci ha colti che si era / già tutti malati»)². Osserva le conseguenze del tragico evento, ma la vista si trasforma in visione. La poesia è «scissione pura dentro la mente» e tale caratteristica si pone come specifico dell'intero Occidente; il processo di guarigione, coincidente con il percorso poetico, consiste in un viaggio a ritroso per definire “i fondamenti dell'essere” e ritornare conciliante e innamorato nel grembo materno.

Come dice l'autore medesimo, Torremozza è «il nome simbolico dell'ospedale psichiatrico della piccola città di Policoro». E la notizia offre di per sé un'utile chiave di lettura; definisce la cornice e lo spazio entro cui la poesia agisce, ma non risolve la complessità strutturale dei versi («Torremozza non fu che una matrice: / concezione e concepimento»)³. Voglio dire che sarebbe riduttivo pensare solo a un diario poetico del soggiorno in una casa di cura o dei suoi postumi, quando invece il discorso attiene più propriamente alla natura della poesia e al carattere della sua genesi. Così nei *Diari del transito*⁴: «Parlo di un movimento tellurico che precede, un moto primitivo come il sogno o un fenomeno *sub limine* [...] la parola sopraggiunge dopo, al momento della ricreazione del fenomeno [...] dopo un lungo camminamento interno». Di certo, Alfonso fa i conti con i «feudalesimi occhiuti di Psiche» con gli scacchi terribili e le resurrezioni (anche se dice che la parola rinascita manca nel suo vocabolario), ma è altrettanto evidente che il suo rappresenta un caso tipico della «vivacità creatrice di un male», come ebbe a diagnosticare la sua psichiatra – a fronte del continuo scrivere e della vivacità dell'eloquio – e diede conferma il suo assistito («Tiziana, là dove c'è il male erompe / l'alleluia dell'ispirazione»). Quella stessa

² A. GUIDA, *Irpinia*, prefazione di A. Nove, Poiesis editrice, Alberobello (Ba) 2012, p. 34.

³ A. GUIDA, *Luogo del sigillo*, cit., p. 19.

⁴ A. GUIDA, *Diari del transito febbraio-marzo 2018*, in «La foce e la sorgente. I Quaderni», maggio 2018.

Tiziana G. che poi gli propose il cammino psicanalitico durato otto anni, da cui nasce «l'irrichiesto compendio» di *Poesie per Tiziana*⁵, un libro raro se non unico nel panorama letterario italiano, un piccolo capolavoro che fonda la sua forza poetica sull'interlocazione continua con il personaggio maieutico, che corona le sue analisi «di pietà doviziose, di logaritmi dialettali». È l'epos di una vicenda interiore che attraverso una lingua coinvolgente tiene stretto il lettore senza mai concedergli tregua. Non si prova fatica anche a fronte di concetti ardui, la difficoltà si scioglie nell'insorgere di passaggi lirici («Abbiamo / letto cronache saccenti. Ma amiamo, / noi amiamo lo stabat mater dei grilli / perduti nell'erbetta devastata / dei trafori»)⁶ e lo stato doloroso viene redento dalla finalità ultima di «cercare in fondo al baratro una rosa», il verso in cui si condensava la saggezza di una «donna malata e sola» ospite di Torremozza⁷. Guida fa suo questo proposito che può essere messo a emblema di tutta la produzione poetica.

Poesie per Tiziana nella sua conformazione di enciclopedia in versi (sono alcune migliaia) non dico che esaurisce, ma porta a saturazione la tematica della psichiatria, orientando la poesia alla svolta radicale di *Conversari*⁸ che, nel suo titolo affabile, vuole evidenziare il tentativo di superare la vocazione all'isolamento («Non ho mai appreso un mestiere sociale. Niente che potesse includere gli altri. Né fisicamente né interiormente»)⁹. Segna certamente un nuovo inizio in cui la componente psichiatrica occupa un ruolo residuale (appare piuttosto come un presupposto) e scendono in campo nuovi temi che concorrono a una certa eterogeneità. Tra questi, il paese, che è variamente presente nella raccolta trovando l'apice nella sezione *Il paese d'inverno*, dotata quasi di autonomia.

⁵ A. GUIDA, *Poesie per Tiziana*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2015.

⁶ Ivi, p. 238.

⁷ A. GUIDA, *Luogo del sigillo*, cit., p. 48.

⁸ A. GUIDA, *Conversari*, 'round midnight edizioni, Campobasso 2021.

⁹ A. GUIDA, *Diari del transito*, cit.

Ed è qui che matura l'idea e il tratto complessivo della direzione poetica da approfondire nel prosieguo.

Possiamo dire che *Conversari* è il ponte per l'approdo a *I Penati*, che è l'ultima raccolta pubblicata¹⁰. Questo titolo risente di una perdurante incertezza esistenziale cui porre rimedio con l'invocazione di numi tutelari, assimilabili in qualche maniera ai Lari. Il che introduce un richiamo esplicito, anche per le significative concordanze testuali, a Remo Pagnanelli¹¹ autore pure lui di una poesia in sezioni intitolata per l'appunto *I Lari*. Le visibili interferenze non bloccano il discorso su una questione di fonti, cioè su qualcosa di strettamente letterario, spostano invece l'attenzione sulla *Weltanschauung* del poeta alla ricerca di un comune sentire («I libri che mi scelgo sono scritti da autori miei fratelli d'elezione»)¹². Interpellato in proposito, più volte Guida ha dichiarato che la sua poesia «ha attinto ai poeti della diversità totale», «agli autori nati negli anni Cinquanta e morti quasi tutti per loro stessa mano negli anni Ottanta»¹³. Pagnanelli è tra questi, ma più vale segnalare Amelia Rosselli, Lorenzo Calogero e Dario Bellezza (fuori dagli estremi cronologici), Beppe Salvia e Nadia Campana. Alfonso ha superato la tentazione autodistruttiva proprio con la strenua fiducia nella poesia che è salvezza e pratica continua nel quotidiano; di qui la produzione torrenziale.

Il carattere totalitario dell'esperienza e il gesto necessario di non perdere i fili del rapporto con il passato portano alla celebrazione della preistoria e della poesia nel suo farsi; i mitici quaderni, di cui

¹⁰ A. GUIDA, *I Penati*, postfazione di F. Vitelli, Gattogrigio Editore, Castiglione delle Stiviere (MN) 2021.

¹¹ Per qualche significativo riscontro si veda R. PAGNANELLI, *Quasi un consuntivo (1975-1987)*, a cura di D. Marcheschi, Donzelli, Roma 2017, p. 19, p. 28, 32, 46, 47, 48, 55, 76, 107. Il processo di contaminazione avviene col naturale trapasso a una personale poetica. A conferma del particolare legame con Pagnanelli, si veda anche la citazione dello stesso in *Poesie per Tiziana*, cit. p. 268 («nel mare andando in un'oscurità maggiore»).

¹² A. GUIDA, *Golpe. Primo tentativo*, in «Avamposto», 29 settembre 2020.

¹³ *In dialogo con il poeta Alfonso Guida*, in «Zest Letteratura sostenibile», 4 ottobre 2021.

l'autore portava vanto negli anni della crescita, diventano oggetto di poesia. *Quadernetti*¹⁴ è il componimento del recupero memoriale di questi «testimoni in fila, dimenticati» che, con garbo e discrezione, non reclamano un loro ritorno in vita; eppure, quelle «voci sepolte» continuano a suscitare il fascino del richiamo, forse perché lì è sotterrato il senso del proprio destino. Si ricordi che nella poesia eponima *I Penati* non casualmente «il vento [...] smista in cantina le carte», perché in quel luogo appartato e sotterraneo si accumula la storia individuale e collettiva, che le antiche divinità tenevano sotto tutela. Quelle testimonianze del passato appaiono tuttavia col marchio della rigidità, dell'esame spietato del proprio stato, «senza il filo di pietà che disseta / le api e i boschi». E che, ancor più, non deve mancare nello scandaglio della condizione umana.

Si accennava prima al paese. Non si sbaglia a pensare che questo tema subentra per centralità alla psichiatria, creando nuove tensioni. Il rapporto che Alfonso intrattiene con S. Mauro è conflittuale («Mi allontano da un paese estraneo e vado cercando. Mi sottometto a un dissesto»)¹⁵ e non senza patenti contraddizioni. Perché, *si licet*, leopardianamente forte è l'impulso ad abbandonare il borgo immaginando nuovi approdi, ma la fonte della poesia è lì e ogni tentativo alla fine rimane frustrato. «S. Mauro è un paese morto e il fatto che mi abbia dato di recente un premio di riconoscimento l'ho vissuto come un coronamento e congedo. Qui si è tutto completamente esaurito. Non c'è un esterno. Non siamo nati per parlare coi muri. Continuo a farlo ma vivo nell'attesa di Genzano come di un necessario spostamento»¹⁶ ovvero, citando la trascrizione in versi, «È un paese / disperato dal continuo insolcarsi / di migrazioni e transumanze»¹⁷: qui non è il caso di rinvenire propensioni per una poesia civile e impegnata in analisi storiche, perché tutto trasmuta nell'angoscia esistenziale. Per converso: «senza colpe, persisto nel

¹⁴ A. GUIDA, *I Penati*, cit., p. 37.

¹⁵ A. GUIDA, *Diari del transito*, cit.

¹⁶ A. GUIDA, *Diari del transito*, cit.

¹⁷ A. GUIDA, *Michele, Via Cavour*, in *I Penati*, cit., p. 19.

paese da cui vi scrivo»¹⁸ e «Il paese stretto alle / corde del circo è fedele e felice / dei suoi cipressi reticenti ai secoli»¹⁹. Il circo rimanda all'infanzia come spazio-tempo del ritrovo beato e della pena per violazione d'innocenza; quell'immagine bellissima dei «cipressi reticenti ai secoli» suggerisce l'indifferenza allo scorrere del tempo, quasi un amore per l'arcaico. Ma è nella poesia di congedo²⁰ che trova sintesi lo struggimento dell'amore e della distanza, dove non a caso è l'aggettivo ancora leopardiano "caro" a essere centrale nella funzione ossimorica: «caro il deserto» e «cara la storia che il sasso // segna tra i confini e la cecità / nel celebrare le distanze». La presa di coscienza di una corrispondenza interrotta porta a una «solitudine quieta» che è preludio forse di un diverso destino.

Si provi a leggere *Litterinsula*²¹, che è il componimento più complesso e significativo per definire lo spirito della raccolta. Vi si troverà l'antica questione del rapporto città-campagna declinata in termini nuovi; sfuma l'analisi sociale e sociologica che viene comunque riempita da immagini poetiche di rara bellezza. La città è vista in negativo con «corpi rifratti nel catrame», affollamento e solitudine, dispersione e furbizia capitalistica delle formiche; la campagna è assenza, mancanza di storia quasi con riecheggiamento leviano. Non può, quindi, essere questa l'opzione da privilegiare, anche perché c'è da mettere nel conto la condizione alienante, «l'amara ombra / che prende la follia dei crocifissi chiusi a chiave nei muri, nelle nicchie». Senonché, scatta il recupero di una bellezza che è dell'ambiente naturale («Qui è una compagnia il vento con la voce / dei cani»; «Viaggiano, / tracciando un cerchio mirabile in cielo / i notturni e i rapaci, loro, geni / di una sapiente regalità»; «Qui vedrete / le rosse fiammate dei calicanti / e i Gesù torreggianti sui crepacci / benedire le querce e gli orti e l'erba / medica per i conigli»). È l'avvio di una svolta che potremmo definire ecologica, nel senso che, collegando

¹⁸ A. GUIDA, *Litterinsula*, ivi, p. 33.

¹⁹ A. GUIDA, *Fioritura dei sepolcreti*, ivi, p. 25.

²⁰ A. GUIDA, *Cari*, ivi, p. 40.

²¹ A. GUIDA, *Litterinsula*, ivi, pp. 33-36.

paese e natura, si accede a una visione del creato sublimato nella purezza delle sue componenti; senza intralci storico-antropologici viene privilegiata la forza eversiva del paesaggio: «Quassù ore di silenzio e sterminio. Una / poiana ruota nella luce azzurra»²²; «In un glorioso andare al margine / di me, stamattina, nell'aria tersa, / l'azzurro del cielo è giunto fin qua. Si / è arrampicato come un gelsomino»²³. Non si tratta di potenza descrittiva, quanto piuttosto dell'incedere di una forte vena surreale. Il cambiamento è a largo spettro, investe nel complesso la raccolta e da essa fuoriesce. Il poeta, che pure risente di suggestioni religiose che lo spingono a mettere in esergo una citazione dai Salmi, anima l'episodio evangelico di una bellezza 'laica' e naturale, salvifica: «Voi avrete cuore di prendere luce / dai sicomori di questi vigneti / senza Zaccheo»²⁴.

Guida sembra voglia stigmatizzare la dicotomia tra l'uomo e il mondo esterno. Perché si realizzi il suo scioglimento l'uomo cede, forse abdica a favore del creato e le responsabilità vengono chiaramente individuate («La Natura è lo Sfondo–Altro di una vita in cerca e in lotta col suo predatore»)²⁵. È stata giustamente rilevata l'esattezza scientifica – quasi da trattato – con la quale vengono citati animali e piante che diventano linfa vitale della poesia. Le esigenze di stile che fanno leva sulla lingua certamente contano, tanto vero che la pressione sulla parola è da registrare per ogni aspetto della fenomenologia poetica. Ne dà conto l'autore specificando l'importanza che lo studio del vocabolario ha avuto nella costruzione di una lingua idonea: «Il mio riparo è stato il vocabolario. Sfogliavo ogni giorno e annotavo glosse»²⁶. Ma nel discorso qui avviato più conviene segnalare la funzionalità rispetto alla necessità di preservare lo stato di natura, il risvolto ecologico («Hai bisogno della prigionia del nome perché la Cosa non venga travolta dall'uragano che sta dentro

²² A. GUIDA, *Matinaux*, ivi, p. 39.

²³ A. GUIDA, *Verde cercare*, ivi, p. 30.

²⁴ A. GUIDA, *Litterinsula*, ivi, p. 36.

²⁵ *In dialogo con il poeta Alfonso Guida*, cit.

²⁶ A. GUIDA, *Diari del transito*, cit.

la dismisura dello spazio silenzioso. Hai un rapporto diretto con la Natura, tu stesso sei più Natura che Cultura. Qui nulla è soffocato dall'antropico come in città. È l'habitat di numerose specie di piante e di uccelli»²⁷. Ragion per cui l'attribuzione precisa del nome è il tramite di un rapporto più denso e cordiale («Come sono pacificanti i nomi / delle piante: eliotropio, calicanto, / veronica, verbena, sena angelica»)²⁸. Nel nome di una pianta converge «la primavera della terra e l'azzurro del cielo», rispecchiando un fenomeno di unità indistinta per penetrare il quale solo viene in soccorso la «parola che travalica», quella cioè che non ha mera funzione denotativa. «La letteratura è contro la parola comune», esplicita chiaramente Guida²⁹.

Della passione per la botanica c'è traccia in *Irpinia* nel ritratto del «maestro giardiniere»³⁰, i cui insegnamenti venivano trasmessi in proficue e piacevoli passeggiate del sabato sera. Pietro Latronico, questo era il nome, coniugava l'amore per piante e poesia con predilezione della *Ginestra*, che sollecitava l'attenzione del poeta per «l'idea che una pianta così sgargiante si / potesse far strada nel deserto». Il maestro rimase schiacciato da un sasso durante il terremoto, «mentre approntava un bouquet / di gladioli per uno spozalizio», consegnandoci così una commovente storia di bellezza, amore e morte che rientra perfettamente nei canoni estetici del nostro autore.

È chiaro che il paesaggio rappresentato nei versi, quasi per spontaneo nascere, è quello del Sud, se non proprio quello del suo paese. Guida però rivendica legittimamente: «Non mi sono mai chiuso nel campanile del paese. Ho un senso dell'universalità»³¹. Tutto dipende dalla formazione, che fa di questo poeta un personaggio particolare, restituito con icastico autoritratto in due righe, facendo leva sulla contraddizione: «Non ho una terra di appartenenza, anche se non

²⁷ C. GUARASCIO, *Dialogo con Alfonso Guida*, in «Menabò on line. Rivista internazionale di cultura poetica e letteraria», 30 giugno 2021.

²⁸ A. GUIDA, *I Penati*, cit., p. 18.

²⁹ A. GUIDA, *Golpe. Primo tentativo*, cit.

³⁰ A. GUIDA, *Irpinia*, cit., pp. 24-25.

³¹ *In dialogo con il poeta Alfonso Guida*, cit.

mi sono mai mosso dalla Lucania, dove vivo. Ma il mio cuore non si è educato nelle scuole del meridione d'Italia, che pure ho frequentato»³². La dissonanza è il lievito della poesia, il tratto specifico di una personalità che si muove a cavallo e mai prende posa per acquietarsi; se preferite, prevale il demone dell'insoddisfazione favorito dalla malattia e che, comunque, per Sinisgalli è il *proprium* antropologico dei lucani. Guida sostiene che le radici sono importanti e fondative per la poesia, ma prende le distanze dalle chiusure regionalistiche, essendo lo sguardo delle sue letture impregnato di Mitteleuropa e degli scrittori 'maledetti' di Francia. «Io ho letto Rimbaud e Verlaine che ero piccolo.[...] in realtà la mia consapevolezza mi spinge a dirti che io provengo da un altro ragazzo, da Lautréamont. I *Canti* mi sono impressi a sangue e nessuno meglio del giovane Conte ha saputo dare un nome al mio male: *Maldoror*, *Mal d'aurora*. Lautréamont è l'unico francese da cui sento di discendere. E poi da Gide e Cocteau, la mia lascivia, la mia devastante terzietà»³³. Il processo di superamento degli "anni bui" presuppone la creazione di un Doppio al quale addebitare l'accanimento su una ferita che viene tenuta viva e curata in un tormentato pendolo sentimentale e psicologico; ora, invece, la situazione consente con fiducia di guardare la «mente / scivolare, benevolente, senza / rancore»³⁴. Non senza però qualche dubbio sulla definitiva guarigione («Quando ebbero fine le sue domande, / nessun nodo si sciolse, apparve solo / più chiaro»)³⁵.

Nei *Penati* si trovano accenni enigmatici nei quali comunque traspare il significato dell'aurora come collettore di mali poi dispersi, secondo un liberatorio rituale magico, nelle campagne («Strisciano radi saettoni nei muri / di un'estate disertata, tra i mali / che l'aurora accoglie prima di spargerli / nei campi d'avena»)³⁶; e c'è la prova della sofferenza, già a vent'anni, del mal d'aurora. Tuttavia, il passo più

³² A. GUIDA, *Golpe. Primo tentativo*, cit.

³³ A. GUIDA, *Diari del transito*, cit.

³⁴ A. GUIDA, *I Penati*, cit., p.15

³⁵ A. GUIDA, *La recita costante del superstite*, in *I Penati*, cit., p. 17.

³⁶ A. GUIDA, *I Penati*, cit., p. 25.

complesso e chiarificatore (pur nell'oscurità dell'enunciato) risulta quello di *Poesie per Tiziana*: «Isidore Ducasse il tuo maldaurora / volge la fionda dell'aldilà sotto / l'architrave intonato di un leggìo / senza sacre scritture né cripte»³⁷. L'investitura è diretta, vengono esaminate le ripercussioni nei termini della poetica e del caso clinico. Il mald'aurora è proprio il disturbo bipolare di cui il nostro soffre e per antonomasia il male di cui tutti i poeti soffrono per alterazione della vita interiore. Il male della soglia, di una condizione *in limine* tra dentro e fuori, proprio come la collocazione dell'aurora nel discrimine tra notte e giorno. Questa mancanza di appartenenza genera tormento e perciò il bisogno di superare la condizione: «la soluzione fu trovata e proposta dal mago del paradosso, dal padre di Alice, dalla sua intuizione geniale; non essere né di un paese né dell'altro, ma posizionarsi a cavallo del muro di separazione per conquistare uno sguardo completo, compiuto, la rotazione rivolta dello sguardo che vede ovunque, dall'oltre al qui»³⁸. Infatti, non è un caso che il personaggio di Alice venga evocato nei versi, nelle *Poesie per Tiziana* e anche nei *Penati* («Qui molti / sono Alice, io stesso ho disposto il mantice / della difformità in vecchi quartieri») ³⁹. Il tormento interiore volge verso lo spazio protetto e rischioso della poesia che tuttavia per rinascere non deve chiudersi nelle cripte e nelle sacre scritture, deve cioè avere un valore di profanazione del perbenismo e dell'educazione fedele a un dio veterotestamentario che colpisce e colpevolizza.

Certo, come si è detto, Guida rimane lontano dalle albagie municipali, ma ciò non vuol dire che rinuncia a fare i conti con quello che di più vivo c'è nella tradizione intellettuale e poetica della sua terra. Si prendano i due nomi emblematici di Leonardo Sinisgalli e Rocco Scotellaro che, in vero, guardano lontano con implicazioni di letteratura e pensiero per nulla consunti. Dal primo Guida poteva ricavare affascinanti suggestioni della cultura d'Oltralpe,

³⁷ A. GUIDA, *Poesie per Tiziana*, cit., p.142.

³⁸ Da una lettera inedita dell'autore a chi scrive.

³⁹ A. GUIDA, *Litterinsula*, in *I Penati*, cit., p. 34.

ma anche impatti tematici che riconducono alla mai obliata tradizione magno-greca e pitagorica che circola e vivifica la produzione di entrambi. Il controverso rapporto di Pitagora con le fave, già sinisgalliano, ritorna in Guida attraverso l'intermediazione di don Mario Venece, sacerdote originario di Montemurro e padre-maestro di Alfonso, cui è dedicata la poesia nella quale si registra il rinvio: «Sinisgalli parlò di fiore occhiuto / delle fave, sussurrasti additan-done un / campo. Dal paese giungevano echi di / sassofono»⁴⁰. Una congruenza che si allarga nel ritratto poetico, non per questo meno acuto, del *Dialogo con Leonardo Sinisgalli*⁴¹, in cui, rivolgendosi con l'appellativo affettuoso e confidenziale di "Narduccio", Guida riprende il tema funerario di *Campi Elisi*, dove appunto i campi di fave si erano allargati oltre i cancelli, e conclude che nel "pensiero sovrasta. [...] la fine cresciuta / nel cavo delle mani, nei circensi / sarcofaghi che l'Ellade implorante / costruisce sulle spalle ardimentose / dei figli, i figli accaniti contro la / mente a caverne». Qui è visibile la sovrapposizione delle turbe psichiche e delle manie del poeta che, d'altra parte, aveva già evidenziato l'ossessione sinisgalliana per le «mosche che viaggiano chine sui quaderni» e per le piante («La memoria scende / tra le passiflore e i calicanti»). Non insolito omaggio alla «pigra passiflora»! E, per chiudere questo rapido scandaglio, «Le donne che non si scambiano più il lievito /per il pane e hanno dimenticato le campagne»⁴² ricorda chiaramente, per antitesi, la premessa in prosa all'*Invito*, "filastrocca" sinisgalliana dell'*Albero delle rose*: «Bisogna sapere che tra un uscio e l'altro, nelle nostre tribù, si

⁴⁰ A. GUIDA, *A Don Mario*, in *Il dono dell'occhio. Quaderno n. 4 settembre 2010*, prefazione di M. G. Calandrone, Poiesis editrice, Alberobello (BA) 2011, p. 51.

⁴¹ A. GUIDA, *L'estrazione dell'indaco. Dialogo con Leonardo Sinisgalli*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, vol. 2, a cura di S. Martelli e F. Vitelli con la collaborazione di G. Dell'Aquila e L. Pesola, Edisud-Forum Italicum Publishing, Salerno-StonyBrook 2012, pp. 339-340.

⁴² A. GUIDA, *Litterinsula*, cit., p. 35.

operano scambi reciproci di cortesie. Si presta il lievito, si presta il fuoco, si presta l'acqua»⁴³.

Da Scotellaro, invece, Guida sembra più distante sia da un punto di vista formale che ideologico; comunque, a lui ha dedicato una sequenza in quindici sezioni, vincitrice nel 2002 del premio Montale, *Le spoglie divise. Poesie per Scotellaro*⁴⁴. La composizione vetusta, pure nella cifra inconfondibile, consegna una specificità rispetto alla successiva evoluzione poetica. Sicché qui ritroviamo in termini poetici la denuncia delle illusioni su cui si fondava la battaglia delle idee negli anni Cinquanta, raggiungendo anche punte di sarcasmo: «Rocco, Rocchino, Malpelo – il valore / della tua socialità è l'incoscienza / di un'aurora fraudolenta», che poggia cioè su presupposti sbagliati. È l'analisi di chi soffre anche una crisi personale («La depressione svuota il corpo», «È un perenne recitare infedele / questa crisi d'assoluto nel sangue»); in conformità della sua poetica che privilegia l'anima contraddittoria, corre nei versi la spinta dinamica irrisolta nel dissidio tra condizione del singolo e storia generale («Come posso / conciliare la storia personale / col pensiero universo proletario / che è caduto in mezzo ai roghi, ai canneti / dove un tempo bandiere, oggi cornacchie». Lo sdegno prende perché il processo involutivo non è solo frutto dell'inevitabile gioco della reazione: «Gorgheggiano / nei fossi i sindacati, ma nessuno / sente i poveri urlare, inginocchiarsi / tra i germogli». Impietosa la conclusione: «Il sud è morto. Tu ne spalchi le ombre». Non stupisce – considerato il rapporto stretto di amicizia – che, parlando di Scotellaro, Guida annetta un scorcio per Amelia Rosselli, al «suo amore per quei capelli rossi, le cravatte slacciate da festoso muratore»; quella «innamorata / natura di antica ragazza» che alla morte precoce del poeta di Tricarico fu scossa da un vero e proprio

⁴³ L. SINISGALLI, *Tutte le poesie*, a cura di F. Vitelli, Mondadori, Milano 2020, p. 159.

⁴⁴ Ora in *Lucania withinus. Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, Guest Editors G. Dell'Aquila, S. Martelli, F. Vitelli, in «Forum Italicum», vol. 50, august 2016, pp. 793-800.

terremoto della mente, aggiunse ulteriori ragioni alla già travagliata vicenda di un padre assassinato dai sicari fascisti: le vere o piuttosto presunte persecuzioni della CIA. È chiaro che qui il discorso risulta obliquo, diverso dalle composizioni specifiche, *Per A. Rosselli*⁴⁵, in cui si coglie l'affinità celebrata sulla tomba, un'affinità di poesia e «mente stanca»; pur se la vita continua irrefrenabile, «e più in là i ragazzini / del pallone, i garzoncelli del fabbro».

Con l'eccezione di cui sopra, Guida non lancia corrucciati proclami ideologici, è piuttosto sensibile al lavoro intenso sulla parola, al lavoro formale e compositivo. Basti pensare allo straordinario interesse per gli aspetti metrici, di cui vi è prova nel testo inedito allegato, pieno di precisa consapevolezza teorica e di sapienza artigianale con fluorescente innesto sul racconto autobiografico. Può sorprendere, forse, l'uso largo e peculiare del sonetto che appartiene pur sempre alla forma chiusa del poetare; questo in ragione del pregiudizio che i fantasmi della mente debbano mettere in campo una poesia da libero flusso di coscienza. Invece, appaiono messi in evidenza qua e là gli aspetti razionali del reale. Persino, capovolgendo Carlo Levi, sono le campagne del Sud a essere matematiche e vicino allo studio del primario psichiatra in Torremozza risalta con bella vista un «quadro geometrico con gli esagoni in cerchio». Si potrebbe dire che Guida oscilla fra tradizione e avanguardia: pensa in endecasillabo e si lascia trasportare dal maledettismo francese, specie Rimbaud. «La metrica aiuta a non banalizzare il pensiero», in questo principio trova spiegazione l'accanimento che si risolve nell'uso perenne dell'endecasillabo poi con l'aggiunta del settenario «più sorridente e festoso»; la necessità di incastonare i concetti nei versi comporta per gioco forza il controllo dei mezzi espressivi, di qualsiasi natura essi siano. L'importante è che l'operazione avvenga con naturalezza, senza forzature; col ritmo che batte forte, come sangue vitale della poesia. Anche la rima, che potrebbe sembrare un banale accorgimento esterno, viene valorizzata nella coincidenza

⁴⁵ A. GUIDA, *Luogo del sigillo*, cit., pp. 2-3.

contenuto-forma, per un recupero della felicità infantile che non c'è stata.

La poesia di Alfonso Guida nasce e cresce vigorosamente su un misterioso processo di introiezione del reale che va a depositarsi in una coscienza ricca di “fessure”, provocando cortocircuiti espressivi per cui la lingua va oltre il senso dell'ordinario; «la visione prende corpo e la parola resta in un ritmo incantato di nenia remota, arcaica»⁴⁶ che ne determina il fascino. Le fessure corrispondono alla «cucitura lasca dei versi e dei crepacci / che, a balzi, scorre, grigia / collisione di stelle»⁴⁷; e, nondimeno, colpisce il flusso continuo del discorso che trasferisce il lettore in una sospesa sintonia. Rendere narrativo ciò che dentro stride è questa la grande sfida in cui si cimenta il poeta dolce e triste di S. Mauro.

⁴⁶ *In dialogo con il poeta Alfonso Guida*, cit.

⁴⁷ A. GUIDA, *Almagesti*, in *I Penati*, cit., p. 31.

Appendice

IL CANTO DI ZACCHEO DI ALFONSO GUIDA

La metrica è necessaria. È il respiro della mia poesia. Senza respiro non si vive. Senza metrica non si compone. La metrica è struttura e scheletro di un pensare. È il muro senza il quale non avremmo alloggio. La metrica vuole il poeta muratore. Ho cominciato, bambino, la mia educazione all'orecchio. Musica, cioè tonalità, pause, accenti, trabocchetti della faringe per evitare la nascita della sillaba strozzante. Ho cominciato con Rodari, poi Carducci, i poeti scolastici, ma anche e soprattutto le filastrocche del volume *Filastrocche e racconti del mondo* dei *Quindici libri*. Da bambino non mi veniva regalato nulla. Figurarsi i libri. L'unico dono dei miei genitori furono i *Quindici*. Videro lontano. Uno e buono. A diciassette anni ho inaugurato l'endecasillabo. Sere, notti a battere le dita contro le cosce, a cercare, senza mai concedermi come Saba alla facilità della licenza poetica. Tutti i miei libri sono stati scritti in endecasillabi. Gli anni sono stati l'incastonamento delle undici ragazzine nella

voce del padre. Ah riconosco settenari ed endecasillabi nei discorsi quotidiani e dialettali della gente al bar, nelle parole giornalieri di mia madre. Mi giungono, li riconosco. Ora, però, che ho 48 anni e fumo tanto, il respiro del corpo si è abbreviato. La mente ha meno pazienza di stare dietro ai lunghi metri.

Così, con la maturità, si è insediato il settenario, più sorridente e festoso dell'endecasillabo, che ha il cipiglio della perfezione divina. Ma sappiamo che l'endecasillabo vuole bene al settenario. Lo scoprì Leopardi. L'endecasillabo è stato un'ossessione. Come far quadrare il cerchio con la forza. Un eroismo. Come l'uragano della mente che va curvato, diceva la Rosselli.

Ho scritto un quaderno intero di sonetti in endecasillabi e settenari. Si chiama *Sonetti dell'Osservanza*. Da bambino ascoltavo molta musica con mia madre. Canzonette, americane, inglesi. Scopro con naturalezza la mia capacità di stare dentro il ritmo. Tra le onde del solfeggio, prevedevo le fughe, anticipavo gli andanti. Non capivo l'inglese (avevo sette, otto anni) ma, ascoltando, imparavo la pronuncia, il significante, la musica, l'estetica, Atene. La decifrazione dell'endecasillabo sarebbe giunta da adolescente, leggendo soprattutto Saba e Penna, ma anche Pasolini de *L'usignolo della chiesa cattolica*. Il metro della scrittura, come tutto ciò che è vivente e non, con l'esercizio costante e assoluto si fa abitudine, poi terra, natura, terra di un'altra lingua, con la sua conformazione, i suoi orientamenti, le sue deviazioni. La metrica aiuta a non banalizzare il pensiero, a risparmiare l'artificio, la patina, la dispersione spiralicca del dire. Ci sono poeti che andrebbero letti a scuola o in giovanissima età, poeti della strutturazione fonica e semantica nel blocco compositivo: Sandro Penna.

Questa è l'era huroniana dello scrittore di versi, la fase primigenia della parola, l'affacciarsi dell'alfabeto elementare sulla molteplicità delle sue grotte nascoste.

I sonetti compresi nei *Penati* e nel libro dell'*Osservanza* sono sintatticamente sonetti, musicalmente anche, ma spesso senza rima. Scrivo sonetti non alla maniera di Raboni, strettoie, murature a opera incerta, panni di piccola taglia per un corpo troppo grande,

significato straripante in significato coattivo. I miei sonetti sono quattordici versi di un pensiero, di un momentaneo assetto assonzato della mente, nulla di forzato, se non l'abbrivio della sintesi, iniziale, appunto. Non sarebbe esatto parlare di esegesi del sonetto, non è l'haiku italiano, l'interpretazione di un originale come ha voluto Zanzotto. È una struttura di quattordici "flats", spesso quindici (sonetto caudato) su cui si dispone, geologicamente stratificato, un pensiero, un andare per immagini.

La rima in me, misteriosamente continua a nascere, quando torno bambino, sei, sette anni. Ecco, il poeta a sette anni di Rimbaud. Iniziava lo srotolamento della papiracea mentale, con la rima del «Corriere dei Piccoli». Torna oggi con la dolcezza severa e piena di ostacoli di uno sforzo. Se vuoi la rima devi realizzare spiritualmente tutto ciò che hai desiderato da bambino e non hai avuto. La rima è la restituzione della felicità (mancata), la giustizia che la poesia riesce a fare di una realtà infantile segnata e senza giardino. La rima è edenica, è il paradiso intero col suo frutteto. Senza nostalgia, ma per ruotare lo sguardo verso un altrove già rivoltato, la rima torna come se l'infanzia felice e mai stata fosse un dato di fatto. La luce di una radura in cui calarsi. La rima per me è legata, dunque, alla gioia della primissima infanzia. Per questo spunta quando scrivo filastrocche, cantilene, soprattutto *berceuse*. A volte la rima fiorisce come allucinazione. Non sapremo mai. Ricordo bene una notte di dormiveglia. Come tutti ero stato colpito dal delitto di Anna Maria Franzoni. Un fatto di sangue. Un bambino di pochi mesi in una casa di legno. E la neve intorno. Ricordando queste immagini di repertorio televisivo la mia mente toccò un vertice, fu quello l'entusiasmo tremendo e felice perché esatto, paralizzante. «Cicogne di Cogne».

L'atroce rima: «Cicogne-Cogne». Ho sempre creduto che la rima, laddove giunge, è perfezione. La rima dev'essere piena: coincidenza esatta tra significato e significante, coincidenza contenuto-contenente. Come nel caso di «Cicogne-Cogne».

Elisabetta Mondello

IL REALISMO DELL'IRREALTÀ.
LA «CITTÀ NERA» DEL ROMANZO CONTEMPORANEO

Ma di cosa parliamo, quando parliamo di «noir italiano»? Parliamo, io credo, di un gruppo di autori che, attraverso il ricorso a luoghi e parametri di un genere da noi largamente minoritario, se non addirittura sporadico, in pochi anni hanno ideato e imposto un modo decisamente originale di raccontare i miti, i riti, gli splendori (pochi) e le miserie (molte) della contemporaneità.

Giancarlo De Cataldo

Il *noir* italiano

È ben noto lo stretto rapporto esistente fra paesaggio e raffigurazione artistica di uno stato emozionale, così come la capacità/vocazione dell'ambientazione ad assumere la funzione di rappresentazione culturale sia della realtà sia delle immagini mentali ad essa connesse. La tradizionale attitudine degli elementi paesaggistici a diventare codice o linguaggio è, infatti, consolidata e va da Petrarca all'Arcadia, dal Tasso al Marino fino al Romanticismo, ma nella modernità letteraria tale propensione si è attualizzata in modo dirompente nel romanzo, come hanno dimostrato con un approccio analitico ed ermeneutico nuovo anche le ricerche più recenti che privilegiano

i concetti di “atlante”, “mappa”, “tracciamento”, “cartografia”¹. La bibliografia saggistica sullo spazio letterario in cui, negli ultimi due decenni, si sono andate coniugando riflessioni del tutto originali con la ripresa di scuole critico-letterarie, intrecciando i nomi di Michail Bachtin, Michel Foucault, Jaques Derrida con quelli di Edward Said, Bertrand Whestphal, Karl Schlögel, Franco Moretti, al di là delle differenze metodologiche trova un tratto comune proprio nel primato attribuito allo spazio urbano: al centro dell’esperienza del moderno c’è la città, intesa come un contesto territoriale, emozionale e socio-antropologico che «rappresenta la dimensione più naturale e caratteristica della modernità»².

Esaltata, decantata o condannata per le trasformazioni socio-economiche, esistenziali e valoriali che dalla fine dell’Ottocento ha imposto ai singoli e alla collettività, dal primo Novecento la città moderna intesse con i testi letterari una relazione complessa, finendo per assumere aspetti e declinazioni multiformi: non si limita a proporsi come ambiente, paesaggio o quinta narrativa ma diviene territorio utopico e luogo antropologico. Si fa spazio “altro”, interno o proiettivo, simbolo, metafora, visione. Eterotopia come teorizza Foucault³.

Fra i generi narrativi novecenteschi, il romanzo nero è quello che appare aver riscoperto e saldamente riattivato più di altri la dimensione non solo descrittiva ma codificatrice del paesaggio e dei suoi scenari, al cui interno la “città nera”, la *dark city*, ha un indubbio primato. Negli ultimi decenni del secolo scorso – e il fenomeno è proseguito negli anni Duemila –, tale riscoperta ha avuto esiti inattesi, fra cui una sorta di contaminazione subita dal romanzo non di

¹ Cfr. G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati*, Liguori, Napoli 2010, F. FIORENTINO, *Letteratura e geografia: atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Macerata 2012; G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio*, Carocci, Roma 2008.

² *Prefazione*, in *La città e l’esperienza del moderno*, a cura di M. Barengi, G. Langella, G. Turchetta, vol. I, ETS, Pisa 2012, p. 5.

³ M. FOUCAULT, *Utopie. Eterotopie* (1966), (trad. di A. Moscati), Cronopio, Napoli 2006 e ID., *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*, Feltrinelli, Milano 2014.

genere il quale ha assunto alcuni elementi tipici della *crime novel*, *in primis* l'immagine dello spazio urbano: il clamoroso successo del *noir*, sviluppatosi a partire dagli anni Novanta del Novecento, ha provocato in Italia un effetto di "cannibalizzazione" dell'immagine della città nera. Un codice linguistico forte è stato assimilato dal romanzo di *mainstream*.

In queste pagine si cercherà di analizzare in modo sintetico, rimandando per questioni di spazio un'elaborazione più ampia ad un'altra sede, alcune caratteristiche di tale processo e le modalità con cui, negli ultimi decenni, la "città nera" si è andata imponendo come scenario naturale della forma romanzo *tout-court*, per poi definire alcuni modelli di spazio urbano ricorrenti nei testi. Ma prima è opportuno, seppur brevemente, riflettere sul come si sia giunti in Italia all'attuale situazione - del tutto inedita nella nostra storia letteraria - per cui sarebbe difficile, se non impossibile, analizzare la narrativa italiana degli ultimi decenni, quella a noi "contemporanea" in senso proprio e che Pierluigi Simonetti ha chiamato con una fortunata e suggestiva definizione «letteratura circostante»⁴, senza parlare del genere *noir*.

Dalla fine del secolo scorso, il ruolo del *noir* è divenuto, infatti, un tema centrale e ineludibile in qualunque discorso sulla contemporaneità letteraria in primo luogo poiché la produzione "nera" è stata troppo massiccia e consistente per essere ignorata: anche oggi, nell'ampio e variegato insieme formato dai volumi collocati negli scaffali delle librerie, nella «narrativa circostante», troviamo un affollarsi di titoli e copertine che promettono trame nere e nerissime, *detective story* tradizionali o *pulp*, gialli storici o *crime fiction* d'ambientazione metropolitana. Il motivo di questa rilevanza non è però determinato da un semplice dato quantitativo, ma dalla modalità e dalla velocità con cui si è trasformato e imposto un genere che non aveva conosciuto modifiche per oltre mezzo secolo, dall'anno

⁴ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna 2018.

della nascita della prima collana di romanzi polizieschi edita dalla Mondadori nel 1929.

Volendo sintetizzare il processo, potremmo indicare l'esistenza di tre fasi. La prima coincide con l'ultimo decennio del Novecento, con gli anni Novanta, quando il genere nero, definito *noir* in modo anche improprio e spesso solo giornalistico indipendentemente dai meccanismi narrativi attivi nel testo⁵, iniziava ad avere un crescente e improvviso successo, modificando fortemente il mercato editoriale italiano fino divenire un genere "cannibale" capace di "mangiare" ed influenzare gli altri generi narrativi. Anche la letteratura di *mainstream*. Il fenomeno – ed è la seconda fase – era così dirompente che nel giro di pochi anni quasi tutte le case editrici, piccole e grandi, si affrettavano a creare collane nere, mentre riviste dedicate nascevano con inusitata frequenza e festival letterari e cinematografici *noir* si guadagnavano la scena locale e/o nazionale: la produzione di romanzi neri di autori italiani si moltiplicava a dismisura, giungendo a registrare in pochi anni un aumento del 1600 % dei libri di autori italiani usciti in libreria⁶. Questo è l'unico dato disponibile ma, sebbene già indicativo di un boom eccezionale, sottostima la realtà poiché non comprende – va sottolineato – i volumi in vendita nelle edicole, ossia i titoli delle più importanti e popolari collane editoriali di *crime novel*.

Il successo di quello che veniva definito «nuovo *noir* italiano» e, distinguendolo dal romanzo poliziesco, veniva letto anche come una rappresentazione della contemporaneità⁷ proseguiva negli anni

⁵ Sulle differenze fra *noir* e "giallo" e sul dibattito sull'uso proprio del termine *noir* (o come «un'etichetta elastica»), cfr. E. MONDELLO, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Giulio Perrone Editore, Roma 2010, pp. 24-28 e GIOVANNINI F., *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvechi, Roma 2000, p. 9 e segg.

⁶ Cfr. E. MONDELLO, *Crimini e misfatti*, cit., pp. 59-66.

⁷ G. De Cataldo, nella nota introduttiva a *Crimini* (Einaudi, Torino 2005, p. V), scrive: «Sia marchio di fabbrica, o felice, e meramente descrittiva, formula di sintesi, l'espressione "noir italiano" è ormai innegabilmente – qualcuno dice "dannatamente" – familiare a una sempre più vasta comunità di lettori. Ma di

Zero, determinando una terza fase. Nel nuovo millennio, il romanzo nero si ramificava in vari subgeneri: nuovi filoni nascevano accanto alla più classica *detective story* tutta incentrata sul delitto, sull'investigazione e sul ritrovamento del colpevole che, com'è noto, in Italia ha assunto il nome di "giallo" dalla copertina della già citata collana della casa editrice Mondadori⁸, esattamente come il *noir* deve il nome alla copertina nera della francese "Série Noir" dell'editore Gallimard⁹. All'interno di tale processo, acquistava una crescente rilevanza la narrativa di testimonianza e di denuncia, impegnata a svelare il lato oscuro della contemporaneità attraverso trame narrative spesso fondate su un'attività di giornalismo investigativo. Nasceva e si imponeva il romanzo che smaschera le storture del sistema, l'inquinamento, i reati ambientali, la corruzione, i legami fra criminalità e sistema politico basandosi su inchieste vere e reali. Tipico è il caso di *Perdas de Fogu* (2008), scritto da Massimo Carlotto, uno degli autori più rappresentativi di tale tendenza, con il collettivo Mama Sabot e ambientato a Perdasdefogu, un comune italiano della provincia di Nuoro, sede del Poligono Sperimentale e di Addestramento Interforze del Salto di Quirra. Il *noir*, caratterizzato da un ben congegnato meccanismo di *detection* che non risparmia al lettore colpi di scena e *suspance*, mira a denunciare attraverso la finzione narrativa i danni provocati nella realtà dalle nanoparticelle sprigionate dalle esercitazioni fatte nel poligono militare, oggetto di

cosa parliamo, quando parliamo di "noir italiano"? Parliamo, io credo, di un gruppo di autori che, attraverso il ricorso a luoghi e parametri di un genere da noi largamente minoritario, se non addirittura sporadico, in pochi anni hanno ideato e imposto un modo decisamente originale di raccontare i miti, i riti, gli splendori (pochi) e le miserie (molte) della contemporaneità».

⁸ "Il Giallo Mondadori", la collana di narrativa nota anche come "I gialli Mondadori", inizialmente usciva con il nome de "I libri gialli". Sulla collana dedicata ai generi *noir* e poliziesco (ma non all'horror), pubblicata dalla Arnoldo Mondadori Editore dal 1929, e sulla storia editoriale del genere cfr. M. PISTELLI, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2006.

⁹ La "Série Noir" nasce in Francia nel 1948, sotto la guida di Claude Gallimard. I fascicoli promuovono la narrativa nera, americana e francese.

polemiche e inchieste sui casi di tumori tra gli abitanti e gli animali di quell'area della Sardegna. Ma potremmo ricordare altri titoli esemplari del genere *noir* di denuncia, quali *Nordest* (2006) ancora di Carlotto (con Marco Videtta), dedicato agli intrecci fra criminalità e potere nella zona d'Italia considerata la locomotiva dell'economia nazionale, o *L'ultima notte bianca* (2007) di Alessandro Perissinotto, ambientato nella Torino dei Giochi olimpici invernali del 2006. Per giungere poi a *Zero Zero Zero* (2013) e a *La paranza dei bambini* (2016), romanzi di Roberto Saviano usciti dopo il celebre *Gomorra* del 2006, un testo ibrido non pienamente ascrivibile entro i confini del *noir*, dall'autore definito una *non-fiction novel*, che utilizza la letteratura e il *reportage* per raccontare la realtà economica, di territorio e d'impresa della camorra e della criminalità organizzata.

Per la vastità del tema non possiamo soffermarci sul tema del *noir* di denuncia il quale spesso (ma non sempre) sceglie ambientazioni metropolitane, dipingendo i meccanismi corruttivi e criminali tipici delle grandi e piccole città, ma occorre almeno ricordare che questo filone del romanzo nero non si è sviluppato solo in Italia. È un subgenere transnazionale, crossmediale e, per oltre due decenni, ha caratterizzato la narrativa del Sud e, in tempi più recenti, del Nord Europa configurandosi come sub-genere interno al genere *noir*: la tendenza usa la propria natura popolare per evidenziare le condizioni critiche o conflittuali di un territorio (una città o una nazione), per denunciare con più facilità – anche in condizioni di censura o di controllo politico della stampa e della letteratura – criticità, violenze o contraddizioni. Per quanto riguarda il Sud dell'Europa, nel 2000 Sandro Ferri ha definito tale tendenza «*noir mediterraneo*»¹⁰, inserendo nel filone, tra gli altri, scrittori quali Jean-Claude Izzo in Francia, Manuel Vázquez Montalbán in Spagna, Petros Markaris in Grecia, Jasmina Khadra in Algeria. In Italia, accanto a Carlotto,

¹⁰ Cfr. S. FERRI, *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo di Sandro Ferri (editore e/o)*, <http://lnx.ondeweb.net/carlotto/index.php?artID=27&catID=42> (consultato nel settembre 2019).

Carlo Lucarelli e Maurizio Braucci. Ma il fenomeno esiste anche in altre aree: basti pensare al *noir* tedesco o a quello scandinavo.

La città del *noir*: oltre Gotham City

Il *noir* è un genere metropolitano per eccellenza: la città è lo scenario “naturale” del romanzo nero, nato con l’avvento della modernità, dell’industrializzazione e dell’inurbamento di masse consistenti della popolazione. Ma la *dark city* violenta, come ha notato Marc Augé¹¹, nell’ultimi decenni non è più contrapposta ad un mondo “diverso”, non è più metafora di situazioni sociali o di convincimenti morali. Non racconta un mondo “altro”: essa diventa invece metonimia, personificazione della multiforme, ambivalente e contraddittoria postmodernità, proiezione paesaggistica della finzione romanzesca che, di volta in volta, assume un’identità più complessa di quella di “città del crimine”.

La città nera non è più (o non è solo) una Gotham City, la città più oscura e malvagia d’America dei fumetti *DC Comics* di Bill Finger e Bob Kane, sulla quale si proietta quanto l’immaginario contemporaneo definisce quale Male e Crimine. Né è una semplice quinta narrativa di un romanzo poliziesco la cui funzione è essenzialmente consolatoria, obbedendo al canone del “giallo” classico basato sul tradizionale meccanismo narrativo che, come sostiene Ernest Mandel¹², alla fine della storia vuole il colpevole individuato e l’ordine borghese, violato dal fatto di sangue, ripristinato. Lo spazio urbano del romanzo contemporaneo italiano, di genere e non di genere, pur mantenendo alcune caratteristiche tipiche del “nero”, disegna anche immagini diverse e più complesse di quelle canoniche: se ne proporrà

¹¹ Cfr. M. AUGÉ, *La città dall’immaginario alla finzione*, in “Undo.net”, <http://1995-2015.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/auge.htm> (consultato nel settembre 2019).

¹² Cfr. E. MANDEL, *Il romanzo poliziesco. Una storia sociale*, (trad. it. di B. Arpaia), Edizioni Alegre, Roma 2013.

una sintetica rassegna, in questa sede limitata solo ad alcune citazioni, rimandando ad altri interventi un'analisi più articolata del tema¹³.

La città immaginaria. Il romanzo "nero" tende al rispecchiamento della contemporaneità, lo si è detto. E la mette in scena con continue riattualizzazioni, talora anticipandone i caratteri futuri. Il *noir* però fa qualcosa di più che cercare di fotografare l'esistente: «offre una lettura molto intensa e profonda del paesaggio nella percezione contemporanea», scrive in uno studio sul paesaggio Walter Geerts, il quale aggiunge: «nello stesso tempo queste presenze paesaggistiche nel *noir* costituiscono anche altrettante letture della modernità di notevole interesse e perspicacia»¹⁴. In altri termini nel *noir*, ossia in un prodotto di finzione, ci troviamo di fronte ad una rappresentazione culturale che da un lato rivela come il paesaggio sia percepito dai contemporanei e dall'altra, attraverso le caratteristiche dello scenario prescelto, propone un'interpretazione della modernità e, lo si diceva precedentemente, della post-modernità.

La città oscura e inemendabile nella sua violenza è presente in diversi romanzi fra cui *Fango* (1996) di Niccolò Ammaniti e *Bastogne* (1996), l'opera più *pulp* di Enrico Brizzi, o in alcuni dei racconti urbani di *Woobinda. E altre storie senza lieto fine* (1996) e *Superwoobinda* di Aldo Nove, abitati da personaggi *border line* che si muovono come marionette impazzite nel mondo delle merci, del pensiero unico mcdonaldizzato, nel *McWorld* o *McMondo* del sociologo Benjamin Barber¹⁵. Sul polo opposto si collocano le storie di Andrea Camilleri il cui personaggio, il Commissario Montalbano, si

¹³ Roma Noir 2011. *Le città nelle scritte nere*, a cura di E. Mondello, Robin Editore, Roma 2011.

¹⁴ W. GEERTZ, *La pittura dei paesaggi del noir*, in *Roma Noir 2007. Luoghi e non luoghi nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di E. Mondello, Robin Editore, Roma 2007, p. 73.

¹⁵ B. BARBER, *Jihad vs. McWorld: How Globalism and Tribalism Are Reshaping the World* (1995); *Guerra santa contro McMondo*, (trad. it. di D. Montaldo), Marco Tropea Editore. Milano 2002.

muove in un paesaggio immaginario apparentemente corrispondente alla Sicilia, ma in realtà del tutto inventato (non esisteva la cittadina di Vigata, dove Montalbano vive) così come il suo linguaggio, un siciliano distante dalla tradizione letteraria del dialetto scritto.

La città-organismo vivente. La metafora della città-corpo, della città-organismo vivente, è una figura letteraria classica, con una lunga tradizione pluridisciplinare: filosofica, letteraria, architettonica. Basti pensare alla similitudine urbanistica medievale, ripresa e sviluppata nell'umanesimo, fra parti del corpo e elementi della città: le arterie sono le strade, il cuore è la piazza, la testa è il palazzo ove risiede l'istituzione politica.

La metafora si attaglia anche alla metropoli "nera" la quale può essere non solo un luogo buio, conflittuale e minaccioso per l'individuo ma una vera creatura dotata di vita propria. È un organismo vivente Gotham City, la città crudele e malavitosa che citavamo e lo è l'altrettanto violenta Sin City, nata dalla genialità di Frank Miller la quale con la prima metropoli condivide la nascita all'interno del mondo del fumetto, per la serie dell'editore indipendente Dark Horse Comics.

Anche in alcuni romanzi italiani antecedenti il boom del *noir* la città non è uno sfondo, uno spazio in cui si muove il personaggio, ma si presenta invece come un'essenza vivente, dotata di una sorta di volontà quasi corporea, capace di minacciare fisicamente il personaggio. Un esempio storico fra tutti: è una città-mostro la metropoli di un grande e prolifico scrittore, non sempre ricordato secondo i suoi meriti, Giorgio Scerbanenco, che pubblicò nella seconda metà del Novecento decine di romanzi di *detection* duri e violenti nei quali, rileggendo e attualizzando il modello dell'*hard-boiled* nell'Italia degli anni Sessanta, rappresentava la Milano del boom economico fra costruzione di nuove aree urbane, riqualificazione del centro storico e nascita di una feroce malavita¹⁶.

¹⁶ Cfr. la serie dell'investigatore Duca Lamberti, (*Venere privata*, 1966; *Traditori di tutti*, 1966; *I ragazzi del massacro*, 1968; *I milanesi ammazzano al sabato*, 1969).

La città specchio dell'anima. È forse il *topos* più antico sullo spazio urbano, presente già nella Bibbia nel racconto della torre di Babilonia, che consegna alla tradizione letteraria e religiosa la sinonimia fra il nome della città, Babele, e l'impossibilità comunicativa e il caos linguistico derivanti dagli atti di superbia, di perdita del corretto senso di sé e di confusione interiore di cui si rendono colpevoli gli abitanti. Tralasciando gli esempi della classicità greca e romana, nella forma romanzo della modernità, com'è noto, l'idea di un'ambientazione paesaggistica che non solo rispecchia lo stato d'animo di un soggetto ma che ne incarna l'anima nasce a fine Settecento, con il romanzo gotico. Non a caso, potremmo osservare, si manifesta quindi in un tipo di narrazione con un rapporto non trascurabile col genere nero *tout court*.

Fra i tanti testi recenti in cui è rintracciabile il *topos* della "città specchio dell'anima", il più interessante e di maggior successo è *Romanzo criminale* (2002), la fortunata opera scritta dal magistrato Giancarlo De Cataldo e ispirata alla vera storia di un gruppo criminale, noto come "banda della Magliana" dal nome del quartiere periferico romano in cui risiedevano alcuni dei suoi capi, realmente attiva a Roma a partire dalla fine degli anni Settanta. Il romanzo descrive i complessi legami e i loschi traffici che intercorrono tra lo Stato, i suoi apparati e la criminalità in quel decennio, la lotta tra le gang per il controllo di droga, gioco d'azzardo, prostituzione: la banda ha il progetto di impadronirsi della capitale, di «possedere Roma» come ripetono in continuazione i personaggi, di trasformare la città in una proiezione di sé stessi. Il romanzo, da cui sono state tratte un omonimo film e una serie televisiva di grande successo di pubblico, ha lanciato un ulteriore filone, quello che ha come ambientazione la città di Roma, malavitosa e criminale, la cui descrizione serve per rileggere i decenni più recenti della storia d'Italia. Tra i titoli più noti: *Suburra* (2013) di Giancarlo De Cataldo e Carlo Bonini (trasformato in una serie di successo da Netflix) al quale è seguito *La notte di Roma* (2015).

La città-prigione. Alcuni romanzi mettono in scena un doppio

spazio cittadino: quello urbano vero e proprio e quello della città che vive entro la metropoli ma è da essa separato, ossia la città carceraria, la prigione. Due esempi interessanti (e profondamente diversi fra di loro) sono forniti dal romanzo di *mainstream* di Edoardo Albinati *Maggio selvaggio* (1999), ambientato nel carcere romano di Rebibbia dove lo scrittore insegna, e da *Thule, il segno del comando* (2014) di Carlo Brunetti, ambientato nell'altro penitenziario romano, Regina Coeli, di cui l'autore era il direttore. Quest'ultimo libro ha costituito un "caso" letterario se non anomalo almeno inusuale persino nel mondo del romanzo di genere, che pure ha abituato i lettori a scrittori a vario titolo "interni" al mondo della legge: magistrati, avvocati, poliziotti, carcerati, imputati colpevoli e innocenti. Ma parlare di romanzi ambientati in una città-prigione non vuol dire necessariamente alludere ad un paesaggio narrativo fatto di celle, corridoi e grate. Non esiste solo il carcere tradizionale: anche lo spazio urbano della nostra contemporaneità è divenuto una prigione poiché è un ambiente il quale, attraverso le telecamere e le reti di videosecurity, sottopone i cittadini ad un controllo e ad una sorveglianza tanto invisibili quanto ferrei e diffusi.

Volendo analizzare le due città (il carcere e la metropoli), potremmo dire che sono strutturate secondo due modelli coattivi sorretti da una grande tradizione filosofico-letteraria, i quali declinano in modo opposto il tema del controllo dei soggetti: il *Panopticon* e il *Synopticon*. Il *Panopticon* è il carcere ideale, progettato nel 1791 dal filosofo e giurista Jeremy Bentham. È una prigione perfetta, poiché è circolare: le celle dei detenuti sono disposte lungo la parete curva; al centro del cerchio c'è il carceriere, in grado di controllare quanto avviene intorno senza che i sorvegliati sappiano in quale momento siano realmente osservati. La città, invece, è divenuta un luogo in cui il modello si rovescia: ovunque ci sono telecamere di sorveglianza in reti difese dagli attacchi degli *hacker* e i soggetti, cioè noi, i cittadini, sono ripresi in continuazione in tutti i luoghi: strade, banche, supermercati, parcheggi, case private, negozi. Anche il nostro PC può trasformarsi in una telecamera come dimostrano i tanti romanzi del genere *cyber* (fra gli autori italiani *cyber noir*,

va almeno ricordato Paolo Roversi con i suoi sette romanzi imperniati su un abilissimo *hacker*). È il *Synopticon* teorizzato da Michel Foucault, in cui al centro dello spazio non c'è, come nel primo modello, il carceriere ma il cittadino. In altri termini, non c'è più un solo controllore il quale sorveglia i tanti, ma al contrario i tanti sorvegliano il singolo individuo.

La città degli stranieri. Il rapporto spesso difficile fra cittadini e immigrati, che sfocia in una reciproca diffidenza o in un dichiarato antagonismo in particolare in alcune aree dell'Italia, trova ampia trattazione nei *noir* sotto il duplice aspetto del personaggio e dello spazio. L'immigrato di carta è, spesso, un emarginato inquietante o malavitoso, mentre i luoghi frequentati dagli stranieri sono rappresentati come territori degradati e/o spazi di una socializzazione frutto di un'occupazione indebita del territorio urbano, oppure pericolose zone di traffici in cui dilaga la piccola e la grande criminalità. Poco importa quale sia la situazione reale dell'immigrazione: lo straniero sembra, in ogni caso, destinato ad incarnare il ruolo del diverso il quale minaccia la stabilità economico-sociale individuale e collettiva dell'Italia, in quanto facente parte di un'orda infermabile che assedia il paese: la crescente presenza di questo tipo di personaggi nei romanzi (li troviamo nei testi di Gianni Biondillo, Massimo Carlotto, Gianrico Carofiglio, Carlo Lucarelli) conferma – se ce ne fosse bisogno – il carattere del *noir* di specchio delle emozioni, angosce e preclusioni della società italiana.

Negli anni Zero c'è stato un dibattito molto duro sulla direzione presa dal romanzo nero. Qual era il senso di tale rappresentazione? Era un vero rispecchiamento della vita delle metropoli e della provincia, oppure la diffusione di questo tipo di immagine andava nel senso della ricerca di una ambientazione capace di parlare al lettore (un falso "effetto realtà")? Oppure, terza ipotesi, si trattava della trasposizione romanzesca della percezione che gli italiani hanno dell'immigrazione, cioè di un allarme sociale il quale travalica la portata vera del fenomeno (ossia di un "effetto cronaca nera")? Volendo mettere tra parentesi la reale motivazione, si diceva, era

sufficiente leggere gli ultimi romanzi italiani per vedere fino a qual punto si fosse insediata nei territori della città *noir* una società multietnica di disperati provenienti da tutto il mondo (colombiani, cinesi, albanesi, magrebini, di transfughi dai paesi dell'ex Unione Sovietica o dell'Est dell'Europa), riuniti in gruppi ostili nei luoghi oscuri delle città (nelle aree attorno alle stazioni e nelle periferie degradate) o colti singolarmente intenti a compiere piccoli e grandi crimini. Non è questa la sede per interrogarsi sulle motivazioni di tale rappresentazione, ma certo non lascia indifferenti il fatto che tale folla di migranti fosse raccontata solo raramente come un esercito di disperati, vittime di una integrazione mancata, su cui riflettere: cioè come un problema sociale e non solo criminale. Troviamo uno dei non frequenti esempi di quest'ultimo tipo di rappresentazioni in *Come Dio comanda* (2006) di Niccolò Ammaniti, nel micro racconto dell'investimento di un extracomunitario incapace, pur nel momento in cui viene soccorso, a pensare ad altro se non a cercare di vendere la sua povera merce. Ma, appunto, è uno dei pochi casi.

Tale collocazione negativa data agli "immigrati di carta", si nota nel dibattito dell'epoca, al di là delle valutazioni politiche colpiva per le sue ricadute sui caratteri del *noir* italiano contemporaneo il quale, anche in questo caso, sembrava rinnovare l'attitudine (tipica del genere) a mettere in scena ansie, paure e incubi della società coeva. Spesso, appunto, estremizzandoli. Senza entrare oltre nel tema, ponendo domande di tipo etico o politico, è indubbio fino a qual punto il *noir* contemporaneo italiano abbia colto ben prima di tante inchieste giornalistiche e sondaggi ciò che questi ultimi sostengono essere il sentire profondo degli italiani: i romanzi "neri" mettendo in scena la "paura percepita" (poco importa se allarmistica e, sotto tutti i punti di vista, eccessiva), hanno fornito una "diagnosi anticipatoria" sui lati oscuri della società, confermando la capacità del genere di essere uno strumento per decifrare il reale, anche preannunciandolo. Il lettore può rispondere oggi alla domanda centrale di quel dibattito, ossia se le storie nere diano un senso, aiutino a capire, spingano a reagire o, nella loro pretesa di essere «un modo decisamente originale di raccontare i miti, i riti, gli splendori

(pochi) e le miserie (molte) della contemporaneità» per dirla con la prefazione di De Cataldo all'antologia *Crimini*, citata nell'epigrafe del presente contributo (dopo poche righe lo scrittore parlerà del *noir* come di una fotografia o di un «ritratto della contemporaneità a tratti agghiacciante»)¹⁷, finiscano per rinforzare pregiudizi e timori.

Prima di concludere queste note, osserviamo un ultimo tratto caratteristico della città *noir* contemporanea, cambiando il punto di osservazione. Se rovesciamo il cannocchiale, per così dire, e mutiamo la prospettiva, qual è la metropoli nera descritta dagli immigrati, nei testi creativi da loro prodotti? Qual è l'immagine della città che emerge nella letteratura dei migranti?

La città nuova patria. Si tratta di un tema di grande rilevanza, al quale non possiamo non accennare. La percezione dello spazio urbano da parte dello straniero è certamente un elemento concreto ed insieme simbolico centrale all'interno della rappresentazione della propria identità: è, dunque, quasi sempre presente quando l'idea di sé e dell'esistenza si fa racconto in un soggetto scrivente che vive in un paese a lui estraneo in tutto, a partire dalla lingua. La narrativa dei migranti è parte di quella «letteratura minore»¹⁸ analizzata da Gilles Deleuze e Felix Guattari, la quale per gli studiosi ha tre caratteristiche: la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico e il concatenamento collettivo dell'enunciazione. Proprio a partire da tale famoso paradigma teorizzato dai filosofi francesi, si è sviluppata una vasta bibliografia sulle scritture migranti a cui si rimanda, insieme ai tanti studi postcoloniali. Basterà in questa sede almeno ricordare che la città dei romanzi degli immigrati quasi sempre è un palcoscenico urbano su cui muoversi per definire la propria identità, uno spazio pubblico divenuto spazio privato, una mappa da decifrare e in cui camminare alla ricerca di indicazioni e di luoghi di identificazione. È spesso

¹⁷ G. DE CATALDO, *Crimini*, cit., pp. V e VII.

¹⁸ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Feltrinelli, Milano 1975.

un territorio nero o violento perché esprime i disagi e i conflitti che investono gli immigrati, è sinonimo di smarrimento, di nostalgia per la propria terra natale, del patire un'identità diventata ibrida o contaminata rispetto a quella degli arrivati in tempi ancora più recenti, di un'attrazione o di una repulsione per una modernità la quale è sempre, inevitabilmente, costruita su codici linguistici e culturali che impongono una scelta.

Tutto ciò è quanto si può leggere soprattutto nelle scritture narrative di coloro per cui migrare è muoversi dal Sud verso il Nord: per chi viene dall'Est dell'Europa, le cose cambiano e la modernità di una città, ad esempio, o uno stile di vita metropolitano non sono elementi che respingono o creano disagio. Le difficoltà sono altre e, fra tutte, il problema centrale per chi scrive, qualunque sia la sua condizione, magari anche quella di cittadino comunitario, rimane sempre l'essere un diverso, un estraneo, un "extra-italiano", come suggerisce un efficace neologismo inserito nel titolo della raccolta *Il burattinaio e altre storie extra-italiane* (2004) dell'indiana Lily-Amber Laila Wadia. Lo scrittore emigrato, francofono o anglofono, che scriva nella lingua madre o scelga l'italiano, nella maggioranza dei casi parla della vita nelle città italiane narrandone le difficoltà: non a caso si intitola *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006) il fortunato romanzo nero dell'algerino Amara Lakous, il quale conferma ancora una volta come la città nera e violenta della *fiction noir* sia lo spazio urbano che fotografa le contraddizioni e i conflitti reali della contemporaneità. Dimostrando il realismo dell'irrealità.

Flaviano Pisanelli

LE POETICHE ITALOFONE CONTEMPORANEE
E L'INDECISO IDENTITARIO:
TRA ERRANZA, CORPO E PAROLA

A seguito della recente intensificazione dei movimenti migratori, lo spazio del Mediterraneo è tornato ad essere, soprattutto negli ultimi decenni, un crocevia di culture e di lingue capaci di tessere un fitto sistema di scambi e di interazioni fra le diverse comunità stabilitesi da secoli lungo le sue tre sponde. A questo proposito non sembra inutile ricordare ciò che Fernand Braudel aveva scritto riguardo al Mediterraneo, considerato – per parafrasare le sue parole – non come un semplice paesaggio ma come un insieme di paesaggi, non un mare ma una successione di mari, non una civiltà ma diverse civiltà intrecciate le une alle altre¹.

¹ «Voyager en Méditerranée, c'est trouver le monde romain au Liban, la préhistoire en Sardaigne, les villes grecques en Sicile, la présence arabe en Espagne, l'islam turc en Yougoslavie. C'est plonger au plus profond des siècles, jusqu'aux constructions mégalithiques de Malte ou jusqu'aux pyramides d'Égypte.», F.

Il complesso fenomeno della ‘migrazione’, vissuto da decine di migliaia di individui che si spostano in genere dal Sud-Est verso il Nord-Ovest del mondo, restituisce al bacino del Mediterraneo quella sua ancestrale vocazione ad essere uno spazio di frontiera permeabile, ove tendono ad elaborarsi delle vere e proprie poetiche dell’erranza che innescano processi di dislocazione identitaria in grado di rimettere in discussione nozioni come quelle dell’“io”, del “tu” e dell’“altro”, del gesto e dello sguardo. Tali principi, iscrivendosi all’interno di una prospettiva interculturale, contribuiscono altresì ad avviare una profonda revisione del principio eurocentrico dominante imposto e legittimato per secoli dall’insieme delle culture occidentali europee². Il disegno occidentale volto ad affermare una sorta di dominio culturale fondato principalmente sulle idee di cristianesimo, democrazia, liberismo e liberalismo, nonché sulla fiducia incondizionata in uno sviluppo che, come sosteneva Pasolini, non è sempre sinonimo di progresso, sarà a lungo perseguito da politiche coloniali esercitate prima sui “giovani” continenti americano e australiano, poi, in epoca più recente, su gran parte dell’Asia e dell’Africa.

Questo sistema eurocentrico, che secondo Gnisci sarebbe riuscito a diventare una mentalità, ha prodotto una dialettica a senso unico tra un centro (costituito essenzialmente dall’Europa e dall’America del Nord) e una periferia (il resto del mondo), vedendo schierati, da una parte, un modello politico-economico dominante e, dall’altra,

BRAUDEL, *La Méditerranée. L’espace et l’histoire*, Flammarion, Paris 1977¹, 1985, p. 10.

² Secondo Armando Gnisci, critico letterario e comparatista scomparso di recente, il cristianesimo sarebbe stato per diversi secoli la forza propulsiva che avrebbe permesso l’elaborazione di una vera e propria mentalità eurocentrica. Egli scrive: «In che senso il cristianesimo imperiale romano rappresenta un vero e proprio capitolo della storia dell’eurocentrismo? Direi che esso inaugura propriamente e veramente la mentalità eurocentrica, unendo il segno dell’impero dei Romani [...] con una religione che pretende di essere ‘universale’ e di discendere dall’unico Dio vero, tradotto a Roma dai suoi apostoli dall’Oriente.», A. GNISCI, *L’educazione del te*, Sinnos editrice, Roma 2009, p. 123.

un mosaico di culture che si sono trovate costrette ad accettare e assimilare lingue, abitudini e impronte identitarie che non gli appartenevano. Il complesso processo coloniale e l'egemonia culturale europea hanno radicalmente modificato gli equilibri geopolitici mondiali almeno sino alla metà del secolo scorso, quando le cosiddette periferie del mondo hanno cominciato a prendere coscienza della possibilità di instaurare un vero e proprio dialogo con la cultura europea dominante in una prospettiva di reciprocità.

A partire dagli anni Cinquanta si assiste infatti allo sviluppo, nella composita area geo-culturale dei Caraibi, di una nuova visione del mondo, accompagnata da una revisione profonda delle nozioni di lingua, cultura, identità e frontiera. Numerosi intellettuali, come Aimé Césaire, Édouard Glissant, Frantz Fanon, Walcott Derek o Alejo Carpentier, e leader politici nazionali protagonisti dell'esperienza coloniale (Mahatma Gandhi, Agostinho Neto o Nelson Mandela), svelano agli europei l'altra faccia dell'eurocentrismo: quella che ha sempre impedito una reale apertura all'alterità e soprattutto ogni possibilità di dialogo³. La risposta che l'orizzonte creolo delle Antille dà alla sacralizzazione del modello identitario europeo fondato tradizionalmente sull'immutabilità del trinomio lingua-popolo-nazione, si fonda in modo inedito sui principi dell'interculturalità, del meticcio culturale e della reciprocità che trasformano la nozione di frontiera in uno spazio di contatto e aperto alla circolazione di forme creatrici e creative.

³ Nel celebre testo *L'Europe est indéfendable*, Aimé Césaire scrive: «Le fait est que la civilisation dite 'européenne', la civilisation 'occidentale', telle que l'ont façonnée deux siècles de régime bourgeois, est incapable de résoudre les deux problèmes majeurs auxquels son existence a donné naissance: le problème du prolétariat et le problème colonial; que, déferée à la barre de la 'raison' comme à la barre de la 'conscience', cette Europe-là est impuissante à se justifier; et que, de plus en plus, elle se réfugie dans une hypocrisie d'autant plus odieuse qu'elle a de moins en moins chance de tromper.», A. CÉSZAIRE, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris 1955, pp. 7-8. Su queste tematiche torna anche Frantz Fanon nell'opera *Les damnés de la terre* (1961).

Questo nuovo modello identitario cangiante, sempre provvisorio ed elaborato in una regione geo-culturale del mondo in cui la terra si espone senza paura all'orizzonte infinito e mobile dell'oceano, decostruisce le certezze identitarie europee e fa sì che l'Altro non sia più percepito come qualcuno o qualcosa situato all'esterno, al di fuori, al di là della frontiera ma, al contrario, come l'elemento essenziale di un immaginario comune che si vuole condiviso⁴. L'insieme delle letterature e della critica postcoloniali hanno contribuito senz'altro a rovesciare la prospettiva eurocentrica sul mondo, accelerando, sull'esempio dei Caraibi, l'elaborazione di una rappresentazione plurale e plurilingue dello spazio mediterraneo che, ci sembra utile sottolineare, ha visto svilupparsi sulle sue rive le tre principali religioni monoteiste del mondo, precedute da una filosofia, quella della Grecia antica fondata proprio sulle nozioni di infinito e di movimento⁵.

In quest'ottica di critica nei confronti dell'eurocentrismo e del suo principio identitario a radice unica possiamo inserire una produzione letteraria, relativamente nuova in Italia, che in un primo momento è stata identificata con l'espressione "letteratura italiana

⁴ Sul capovolgimento delle nozioni di "centro" e di "periferia", Silvia Albertazzi precisa: «Come si può notare, dal momento in cui si pone la problematica dell'alterità, l'accento cade sul movimento, sullo spostamento. Tuttavia, se è chiaro che il viaggio si pone, per Glissant come per il maggiore storico dell'argomento, Eric J. Leed, come possibilità di stabilire contatti attraverso la mobilità, e quindi elemento indispensabile per la formazione di una coscienza dell'identità collettiva, con il termine "erranza" non si intende la migrazione occidentale di conquista, lo spostamento coloniale alla ricerca di nuovi territori, ma un movimento di apertura verso la "totalità-mondo" che, dopo le migrazioni dal centro alle periferie e dalle periferie verso il centro, porta, finalmente, a seguire una traiettoria da periferia a periferia.», S. ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000, p. 132. Per un approfondimento ulteriore, cfr. anche: E. J. LEED, *The Mind of the Traveler*, Basic Books, New York 1991.

⁵ A questo proposito è sufficiente pensare alla filosofia della Scuola di Mileto che accompagna l'evoluzione della società greca e il suo incontro/scontro con altre civiltà del Mediterraneo. Anassimandro, per esempio, fondava il suo pensiero sulle nozioni di infinito (*apeiron*) e di indeterminato, concependo così la realtà in un'ottica di movimento e di trasformazione continua.

della migrazione”. Diffusasi a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso⁶, questa produzione comprende scritture d’ibridazione, “globali” o “transnazionali” che trovano nell’esperienza della migrazione, dell’erranza e dell’esilio il loro fondamento comune. Si assiste dapprima alla circolazione di testi di natura autobiografica incentrati sulla testimonianza del percorso migratorio vissuto dai singoli autori e, più tardi, alla diffusione di romanzi e racconti che mostrano una sempre crescente consapevolezza letteraria, sia dal punto di vista tematico che formale e linguistico. Bisognerà attendere la fine degli anni Novanta per rilevare la presenza di opere in versi che costituiranno l’oggetto specifico di questo studio. Se le diverse letterature postcoloniali avevano contribuito a riabilitare culture e lingue extraeuropee e, al contempo, a veicolare l’esistenza di un’identità multipla, la scrittura degli autori migranti favorisce anche una possibile revisione del canone letterario-poetico del paese d’accoglienza attraverso l’uso della sua stessa lingua. Avviando un vero e proprio confronto culturale e linguistico, queste poetiche italofone aprono un dialogo tra i mondi che costituiscono, come scrive Édouard Glissant, il “Tutto-mondo” contemporaneo⁷.

Come è stato più volte messo in evidenza da molti scrittori “transnazionali”, citiamo solo a titolo di esempio Jossif Brodski, Nadine Gordimer, Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun o ancora Milan Kundera, l’autore migrante è prima di tutto qualcuno che cambia patria rifiutando però gli obblighi e i condizionamenti della sua cultura

⁶ Per approfondire le varie tappe di diffusione in Italia della letteratura italiana della migrazione e l’influenza che essa ha esercitato sul sistema letterario nazionale, cfr. A. GNISCI, *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003, pp. 73-129.

⁷ Édouard Glissant introduce per primo la nozione di “Tutto-Mondo” per intendere un *mélange* culturale che non si limita ad individuare un *melting-pot*, ma che realizza e riassume la complessità interculturale del mondo contemporaneo capace di trasformarsi in base alle relazioni e agli scambi che le diverse culture sono in grado di intrattenere fra di loro. Cfr. É. GLISSANT, *Introduzione a una poetica del diverso*, Meltemi, Roma 2020 (Id, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard 1996).

d'origine e l'idea stessa di una patria stabile, legata ad un 'territorio' inteso in senso puramente geografico. L'erranza infatti sottintende un percorso che prevede una sorta di dislocazione geografica e mentale, una serie di interazioni con spazi culturali, linguistici e sociali che chiedono di essere conosciuti e condivisi, e si conclude infine con un'elaborazione identitaria plurale capace di trasformare l'"io" in un "io-sono-(l')altro". All'interno di questo sentimento dell'appartenersi nella dislocazione – che implica peraltro la perdita di ogni nozione di centro e l'avvio di una ricerca identitaria fondata sul diniego della fissità e sul bisogno dell'altro – prendono progressivamente forma uno sguardo, una lingua, un'identità e un discorso assolutamente nuovi. Tra un mondo che smette di esistere e infiniti mondi che vanno costruendosi lentamente ma inesorabilmente, l'autore migrante, attraverso la sua scrittura (che è *corpus*), elabora un'identità plurale e composita in grado di superare quella retorica della frontiera che non aveva fatto altro che produrre un discorso che separa grazie alla finta dialettica tra un centro e una periferia.

L'"io-sono-(l')altro", che appartiene naturalmente all'identità e alla parola dello scrittore migrante, ruota attorno ad un indeciso identitario che, lontano dall'essere sinonimo di incertezza o di incompletezza, trova piena espressione in ogni passaggio, in ogni interstizio, in ogni *entre-deux* dell'erranza. Identità allora come spazio-espressione perennemente *in transitu* che ritrova però nell'atto di una scrittura (e di una poetica) capaci di tradursi ad oltranza, la sola patria abitabile e quel senso di appartenenza sempre provvisorio. Entro questa poetica dell'erranza fondata sulla reciprocità, i poeti migranti condividono e attraversano lingue, discorsi e rappresentazioni che, negando la centralità del trinomio lingua-popolo-nazione, elaborano identità centrifughe costruite sull'idea del dispatrio, della migranza e della permanenza/interferenza tra due o più lingue.

In Italia le opere di autori migranti e la produzione critica che se ne interessa sono raccolte all'interno di un prezioso archivio, BASIL&LIMM, accessibile nel sito della rivista bolognese «El Ghibli», nata dalla collaborazione fra scrittori e critici migranti e autoctoni. Dalla consultazione di questo archivio on-line si evince che la pro-

duzione italoфона contemporanea conta attualmente la presenza di oltre 550 autori (il numero delle donne supera abbondantemente quello degli uomini) provenienti da oltre 90 paesi del mondo. I continenti più rappresentati sono l'Europa, con circa 200 autori, e l'Africa, con oltre 150 scrittori. Le nazionalità più rappresentate sono, per l'Europa, l'Albania, la Romania e la Croazia; per l'Africa, il Marocco, il Senegal, la Nigeria, il Camerun, la Somalia e l'Algeria. Nonostante le non poche reticenze espresse dalla critica accademica nazionale, l'interesse nei confronti di questa produzione letteraria ha dato luogo, negli ultimi anni, alla pubblicazione di monografie, tesi di dottorato o di laurea realizzate soprattutto da docenti, studiosi e giovani ricercatori appartenenti ai dipartimenti d'Italianistica di università straniere⁸.

Per quanto riguarda la scrittura in versi, la crescente pubblicazione di raccolte poetiche da parte di autori migranti, accompagnata dall'edizione di diverse antologie⁹ e da un certo numero di saggi

⁸ Segnaliamo di seguito solo alcune delle più recenti monografie interamente dedicate alla letteratura italoфона contemporanea: A. GNISCI (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città aperta, Troina 2006; A. FRABETTI, W. ZIDARIČ (a cura di), Atti del convegno internazionale *L'italien, langue de la migration: vers l'affirmation d'une culture transnationale à l'aube du XXème siècle*, 8-10 décembre 2005, CRINI, Nantes 2008; M. C. MAUCERI, M. G. NEGRO, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, Roma 2009; F. PEZZAROSSA, I. ROSSINI (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Clueb, Bologna 2011; A. FRABETTI, L. TOPPAN (a cura di), *Scrivere altrove. Letteratura e migrazione in Italia / Écrire ailleurs. Littérature et migration en Italie*, in «Recherches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman», x, 10, Université de Strasbourg, Strasbourg 2013; M. LECOMTE, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Franco Cesati, Firenze 2018; F. PISANELLI, L. TOPPAN, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea*, FUP, Firenze 2019.

⁹ L'edizione di antologie interamente dedicate all'opera di scrittori e poeti italoфoni della migrazione hanno contribuito a diffondere questa produzione poetica non solo presso gli studiosi di letteratura ma anche presso un pubblico più vasto. Ricordiamo che la prima antologia di testi poetici di autori migranti è

critici dedicati a queste opere, hanno permesso di reperire alcune caratteristiche generali di questa produzione poetica. Tenuto conto delle specificità di ciascun poeta, gli studiosi hanno rilevato, in particolare, la tendenza comune ad elaborare un'identità *in fieri* che evolve in rapporto alla stratificazione e alla sovrapposizione di storie, voci e universi estetici diversi; la presenza di scritture che si fondano, a vari livelli, su un plurilinguismo più o meno esplicito; la presa di coscienza e soprattutto l'elaborazione del sentimento del dolore; la capacità da parte di questi poeti di creare un dialogo con la produzione in versi di autori autoctoni o appartenenti ad altre letterature europee ed extraeuropee; l'uso, infine, della versificazione libera che permette al poeta migrante di riconnettersi più facilmente alla dimensione orale della sua lingua d'origine e di avvicinarla eventualmente ai ritmi e alle sonorità della lingua italiana, ivi compresi quelli delle sue varianti dialettali.

Entro questi presupposti critici intendiamo inserire la lettura di tre voci rappresentative della poesia italoфона contemporanea che, oltre a fornire spunti importanti per approfondire la nostra riflessione sulla complessa nozione dell'indeciso identitario, è capace di tessere rapporti intimi con mondi e lingue che si frequentano da vicino o da lontano, «all'interno dei quali si snodano le storie, le poetiche e le memorie che abitano ogni autore e che fanno sì che questa produzione letteraria in versi abbia un impatto considerevole sulle nozioni di frontiera, di *limen*, di costruzione identitaria e d'alterità.»¹⁰.

stata pubblicata da Mia Lecomte e Francesco Stella nella collana «Cittadini della poesia» edita dalla casa editrice fiorentina Loggia de' Lanzi. Segnaliamo inoltre le due antologie seguenti: M. LECOMTE (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Le Lettere, Firenze 2006 e ID., *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, con la collaborazione di L. TOPPAN, in «P.R.I.S.M.I.», hors série, Éditions Chemins de tr@verses, 2012.

¹⁰ F. PISANELLI, L. TOPPAN, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea*, cit., p. 40.

Fra i poeti italofofoni più autorevoli spicca, anche per l'imponente mole della sua opera, Gëzim Hajdari¹¹, scrittore italo-albanese che, nei versi seguenti, evoca magistralmente l'elaborazione di un'identità sempre incompiuta, tipica di molti scrittori migranti:

Ogni giorno creo una nuova patria / in cui muoio e rinasco, / una patria senza mappe, né bandiere / celebrata dai tuoi occhi profondi / che m'inseguono per tutto il tempo / nel viaggio verso cieli fragili. / In tutte le terre io dormo innamorato, / in tutte le dimore mi sveglio bambino, / la mia chiave può aprire ogni confine / e le porte di ogni prigione nera. / Ritorni e partenze eterne il mio essere / da fuoco a fuoco, da acqua a acqua. / L'inno delle mie patrie: il canto del merlo / che io canto in ogni stagione di luna calante, / sorta dalla tua fronte di buio e di stelle / con la volontà eterna del Dio sole¹².

In questo componimento, compreso nella raccolta intitolata *Stigmat*, Hajdari evoca in modo evidente quel sentimento di deterritorializzazione che passa per un certo numero di metamorfosi identitarie sempre provvisorie. Il concetto di patria, sul quale si apre il testo, è rappresentato come un territorio costantemente *in fieri*, in consonanza con la circolarità scandita dal tempo ciclico delle stagioni. Un tempo fatto di morti e di rinascite eterne, ma fragili e

¹¹ Gëzim Hajdari è nato nel 1957 a Hjdaraq, nella regione albanese della Darsia. La sua è una famiglia di ex-proprietari terrieri a cui vennero confiscati i beni durante la dittatura comunista di Enver Hoxha. Dopo aver compiuto gli studi liceali a Lushnje ed essersi laureato in Lettere all'Università "A. Xhuvani" di Elbasan, negli anni Ottanta Hajdari ritorna nella città natale dove insegna letteratura in un liceo. Nel 1991 egli è tra gli esponenti più attivi dell'opposizione politica al regime. Costretto a lasciare l'Albania, il poeta si stabilisce a Frosinone di cui diventerà cittadino onorario nel 2002 per meriti letterari. Negli anni Novanta Hajdari inizia a scrivere in italiano autotraducendosi in albanese. È vincitore di numerosi premi letterari, tra i quali citiamo il prestigioso "Premio Montale" (1997). Vive attualmente in Gran Bretagna.

¹² G. HAJDARI, *Poesie scelte (1990-2007)*, Besa editrice, Nardò 2008, p. 147.

colte da uno sguardo attribuito ad un “tu”, ad un’alterità indefinita e plurisemantica che designa forse la persona amata, l’immagine materna, l’assenza di qualcuno, di qualcosa o, ancora, di un paese e di una cultura d’origine percepiti come un altrove al quale non si è mai del tutto appartenuti. C’è poi l’allusione ad una “chiave” che «può aprire ogni confine», dietro la quale si cela forse la parola poetica che assurge ad immagine di ‘dimora’ – questa volta fissa, certa – entro cui il poeta riesce a tradurre il suo ‘io plurale’ da un senso all’altro, da una parola all’altra, da un mondo all’altro. Questa “patria-poesia” diventa canto, quasi mitico: il canto di un Ulisse che non raggiunge mai la meta definitiva ma che, al contrario, trova solo nella durata del transito uno spazio e un’identità da abitare. Il viaggio qui non ha direzione, non ha né punto di partenza né punto di arrivo («da fuoco a fuoco, da acqua a acqua»), eppure esprime una durata, quella che è necessaria per attraversare un creato evocato in prospettiva pagana dalle immagini della luna e del Dio sole: le due soglie tra la luce e l’ombra, la realtà e il sogno, il dicibile e l’indicibile.

Nella poetica di Gëzim Hajdari la questione identitaria è strettamente legata all’erranza dovuta alla difficile situazione politica albanese. In una poesia della raccolta *Corpo presente*, leggiamo:

Albania, / che amarezza / il nostro destino / perdiamo ogni giorno
l’un l’altro. / Che inganno essere il tuo abitante / e tu il mio fango,
/ moriamo ogni giorno l’uno nell’altra¹³.

In questo testo dedicato alla sua terra d’origine, l’Albania – etimologicamente “terra bianca” e di luce – è ossimoricamente rappresentata come spazio dello strappo, di amarezza, di una perdita lenta e inesorabile, di morte, di lutto. Un sentimento di tradimento («che inganno essere il tuo abitante») caratterizza il rapporto con una patria che è “fango” in cui tutto rimuovere, finanche la memoria. Nel giro di pochi versi Hajdari costruisce con la sua patria un rapporto di

¹³ Ivi, p. 104.

reciprocità fondato tuttavia sull'opposizione, sulla disarmonia, sulla negazione, nel quale la figura del poeta assume quasi una funzione di martire. La parola poetica produce qui un canto monodico in cui sembra celebrarsi un rito sacrificale a doppio senso e al quale l'io poetico non teme di esporsi. Il verso conclusivo, insistendo ancora sul sentimento di reciprocità («l'uno nell'altra») e caratterizzato da sonorità ricche di liquide («moriamo ogni giorno l'uno nell'altra»), compie il doppio sacrificio che prevede il migrare del poeta e della sua patria verso una morte che tuttavia lascia intravedere, proprio grazie al potere rigeneratore della parola, una rinascita possibile nella forza del canto. Quel canto del merlo che, nella poesia citata precedentemente, costituiva l'inno delle 'patrie plurali' del poeta, quelle che ogni giorno e ogni notte tornano ad emergere da un corpo dislocato ma sempre pronto a rigenerarsi nell'erranza, nell'attraversamento del *limen* inteso come spazio sacrale di ricomposizioni possibili:

Ovunque io vada in Occidente/ porterò con me il mio volto scavato. // Nei miei occhi tristi, / (come in una prigionia), / la mia Albania, voci perdute / e tu che ti bagni sotto altre piogge. // Forse in una giornata di pioggia / morirò anch'io, / per strada, // ucciso dai miei sassi / lanciati contro il vento¹⁴.

Queste poetiche paradossali fondate sull'impossibile compiutezza di un'identità in continua trasformazione si avvalgono spesso dell'uso di più lingue, di una parola capace di creare corrispondenze lessicali, semantiche e ritmiche nascoste e fragilizzate dal silenzio e, infine, elaborano una rete di voci, di partenze, di ritorni, di presenze e assenze fisiche o psichiche che tornano continuamente a ridisegnare le figure dell'"io" e dell'"altro". È il caso di Barbara Serdakowski¹⁵ che, in molti dei suoi componimenti poetici, fa uso

¹⁴ Ivi, p. 124.

¹⁵ Barbara Serdakowski nasce in Polonia e vive per diversi anni prima in Marocco e poi in Canada. Nel 1998 giunge a Firenze, dove vive attualmente. La sua prima lingua di espressione letteraria è il francese ma a partire dal 1999

di una “parola-abbozzo” che, dislocandosi e passando da una lingua all'altra, evidenzia lo sforzo e il desiderio del poeta di abitare i minimi spazi-tempo che vogliono essere disperatamente nominati e rappresentati. Nel tracciare un'identità doppio-multipla, l'interferenza plurilingue produce un complesso sistema di traduzioni e autotraduzioni che permettono alla parola (e al poeta) di trasferire il senso da un luogo all'altro attraverso una scrittura rifratta, riflessa, decomposta, ricomposta e condivisa. Nella poesia intitolata *Scrivo*, inserita nella raccolta *Così nuda*, si legge:

Quand le savoir se lie au devenir / *Quando il sapere si lega al divenire* // Quand les plans de vie s'effleurent / *Quando i piani di vita si sfiorano* // Quand les idées creusent des tranchées dans la corporéité de l'indifférence / *Quando le idee scavano trincee nella corposità dell'indifferenza* // Ya sabìa que no se podìa regresar una vez que se iba / *Già sapevo che non si può tornare indietro una volta che si va via* // Y por eso, hasta solo por eso, eternamente escribo / [...] / *Scrivo in variopinte sfumature di suoni / con gesta convulse ed inchiostro da sedimento / Scrivo sulle mie guance diafane / Sulle palpebre a tratti schiuse, / Sulle mie tue labbra polpose / [...]*¹⁶.

L'incontro-collisione tra due o più lingue permette a Serdakowski di elaborare un dettato poetico specifico che esprime, al contempo, tutto ciò che è stato e che sta per divenire. Ogni frammento di senso si esplicita attraverso un fitto sistema di “re-citazioni” e di autotraduzioni nelle diverse lingue che definiscono l'universo privato ed esistenziale della poetessa. Nel componimento *Scrivo*, che può essere considerato come una sorta di testo-manifesto, rileviamo la presenza di un'accumulazione di parole e di sonorità che danno luogo ad una semantica centrifuga su cui si innesta l'uso del distico bilingue e

inizia a scrivere poesia direttamente in lingua italiana. Molte delle sue poesie sono state pubblicate in diverse antologie, fra cui citiamo *Kaboon* (2002) e *Impronte. Scritture dal mondo* (2003). È autrice di raccolte poetiche, racconti e romanzi.

¹⁶ B. SERDAKOWSKI, *Così nuda*, Edizioni Ensemble, Roma 2012, pp. 17, 18.

autotraduttivo e immagini sinestetiche che, sgorgando da un passato sempre troppo presente e da un presente ancora troppo abitato dal passato, esprimono quell'indeciso identitario sempre ambiguo. Il transito identitario, segnato profondamente dall'interlingua, arriva tuttavia a deporre un senso più definitivo sul corpo stesso della poetessa, che si impone come un evidente segno di appartenenza a sé, all'Altro e ad un Altrove in movimento. Proprio come nella poetica di Hajdari, anche qui si manifesta un "corpo-scrittura" che non solo ospita e conserva le tracce lasciate dall'erranza ma che diventa anche spazio materico di espressione per l'incompiuto identitario. Le «guance», le «palpebre», le «labbra» si trasformano in "luoghi" di una scrittura dei sensi che allude al tatto, alla vista, alla voce, di una scrittura fisica e materica fatta di «variopinte sfumature di suoni» capace di dar forma al divenire incerto di un'identità personale, di uno spazio (o di spazi simultaneamente abitati) e di un tempo-eternità circolare sprovvisti di sintesi definitiva e di una definitiva cristallizzazione di senso.

All'interno della poetica di Serdakowski, il corpo può essere declinato in forme molto diverse: oltre ad essere concepito come corpo fisico, esso è anche quel "corpo-dimora" sul quale gli eventi, i sensi, le sensazioni lasciano un'impronta indelebile. A differenza però di quanto si è riscontrato in Gëzim Hajdari, qui non si tratta di un corpo inteso come luogo in cui si compie il sacrificio (nel senso di "fare il sacro"), ma di un corpo che catalizza, trasforma e traduce le esperienze, le percezioni di sé e dell'Altro, gli spazi-tempo abitati e abitabili. Questo "corpo-parola-dimora", elaborando una semantica sensoriale e sinestetica, talvolta addirittura sensuale, esprime simultaneamente la pluralità di senso di una realtà altrimenti inafferrabile. Si tratta di un corpo nudo, evocato già nel titolo della raccolta (*Così nuda*), che assume la funzione di filtro e di spazio di contatto con l'altro e con gli infiniti "altro-da-sé", come leggiamo in alcuni versi del componimento *Cloître*, che presenta peraltro numerose occorrenze di lemmi afferenti al campo semantico del corpo («mano», «ventre», «narice», «occhio», «guancia», «bocca»):

La main sur le ventre, les narines, les yeux / *La mano sul ventre, le narici, gli occhi* // Non sapevi che ieri, oggi, domani? // l'haleine comme la mousson avec son sable rouge sur ma propre joue / *l'alito come il monzone con la sua sabbia rossa sulla mia propria guancia* // Parole sciocche, mosche, tarme / Flemma densa dai colori cangianti / La bocca appannata [...]¹⁷

Il corpo è qui il “luogo” d'origine della parola poetica, di una parola che traccia e abbozza senza definire il senso. La bocca resta «appannata», come se un velo le impedisse di pronunciare, di liberare il canto. Dietro questa impossibilità di dire in modo definitivo si nasconde probabilmente la presenza di una ferita – fisica e interiore – che però non priva la poetessa di un corpo che resta in attesa: un'attesa che prepara le parole e i transiti a venire.

La centralità della nozione del corpo è riscontrabile anche in molte raccolte di Vera Lúcia de Oliveira¹⁸, poetessa di origine brasiliana, che presenta un'opera bilingue (in questo caso in italiano e in portoghese) molto imponente. La raccolta intitolata *La carne quando è sola* (2011) si costruisce attorno ad un “corpo-involucro” (carne appunto) che sembra privato di anima, termine da intendersi non in senso cristiano ma in quello pre-cristiano di “soffio vitale”, quasi di *flatus vocis*, rappresentato qui dalla poesia stessa, da un parlato continuo che nella lenta ma progressiva metabolizzazione del dolore riesce a far sanguinare e suturare ferite, a mettere a nudo un' *humanitas* lontana dal suo dio. Alessio Brandolini, nell'Introduzione alla raccolta, scrive: «*La carne quando è sola* di Vera Lúcia de Oliveira affascina e percuote all'interno il lettore, per via delle

¹⁷ Ivi, p. 71.

¹⁸ Vera Lúcia de Oliveira è nata a Cândido Mota, nello stato di São Paulo, in Brasile. Poetessa bilingue, in italiano e in portoghese, risiede da molti anni a Perugia. Insegna letteratura portoghese e brasiliana presso l'Università degli Studi di Perugia. È autrice di numerose raccolte poetiche e molti suoi componimenti sono stati pubblicati in diverse antologie e riviste letterarie italiane e straniere. Ha ricevuto, in Italia e in Brasile, vari riconoscimenti letterari, fra cui, nel 1988, il premio “Sandro Penna”.

ferite che mostra, per il dolore cosmico e leopardiano – così pieno di dubbi e di domande – e il vuoto che racchiude [...]»¹⁹.

In molti di questi versi, che raccontano storie, eventi e che insieme tessono una forma poematica, il corpo si fa cassa di risonanza di un dolore che lascia le sue tracce nelle vicende di donne e di uomini che vivono entro un orizzonte diremmo ancestrale, privo di precise coordinate spazio-temporali, come se il dolore non avesse tempo né spazio ma solo una durata che resta indefinita. Ciascun componimento, breve, sovente secco ed essenziale, costituisce un episodio di questo viaggio nell'imperfettibilità (nel senso di "mai compiuto") del dolore che pervade ogni creatura e che va metabolizzato grazie alla forza evocativa ed epica della parola:

dalla finestra sentiva il rumore del vento / la vita nel ventre pulsava / i rami sul vetro come unghie / appuntite laceravano la luce / convocavano Dio per vedere / la carne quando è sola²⁰

In questi versi il corpo è rappresentato come uno spazio ossimorico: se da un lato la poetessa allude al corpo femminile portatore di vita («la vita nel ventre pulsava»), dall'altro i rami quasi antropomorfizzati («unghie») di un albero richiamano l'attenzione di Dio su un corpo che sembra essere "carne sola". Il momento del parto, simbolo di nascita e di rigenerazione, si connota qui come un momento di dolore, di strappo e di solitudine evocati da sonorità secche e da un ingorgo di "r" («ventre», «rami», «vetro») che confluiscono nell'immagine delle unghie appuntite che strappano la luce. Il senso del dolore coinvolge non solo la figura femminile, che peraltro resta indefinita, quasi ad indicare la Donna nel suo senso ancestrale di madre, ma anche l'immagine dell'albero che lacerava la luce. A questo proposito viene naturale pensare all'albero della conoscenza del bene e del male che nella tradizione biblica è causa della cacciata

¹⁹ A. BRANDOLINI, *Il cuore che precipita nel vuoto*, in V. L. DE OLIVEIRA, *La carne quando è sola*, Società editrice fiorentina, Firenze 2011, p. 11.

²⁰ Ivi, p. 23.

dell'uomo dal paradiso terrestre e del suo allontanamento da Dio. Da sottolineare anche la figura incipitale della «finestra», soglia tra il dentro e il fuori, tra il reale e l'immaginario, che tanto spazio aveva trovato nella poetica leopardiana e, più tardi, in tanta poesia di tradizione ermetica.

L'idea della ferita inferta da un dolore che assume (leopardianamente) quasi una dimensione cosmica ritorna anche in un testo che occupa una posizione piuttosto centrale nella raccolta, ove si legge:

cosa si sa del dolore? è l'energia del mondo / il cardine dell'universo tutto si muove macinando sgretolando / la ruggine è il dolore delle cose la polvere è il dolore della terra / mi sai dire che cosa si muove senza causare la benché minima / lacerazione contrazione ferita rattoppo rappezzo pietoso?²¹

In questi versi ipermetri, privi di punteggiatura e dall'andamento eminentemente ragionato, la poetessa si interroga sulla natura e sulla funzione del dolore. Nella società contemporanea in cui il dolore è continuamente mistificato, nascosto, omesso, sembra assai sorprendente che de Oliveira lo definisca come energia e motore del mondo. Se il dolore è materializzato nella ruggine delle cose e nella polvere della terra, questo lascia pensare che faccia naturalmente parte del processo trasformativo al quale è esposta la materia, ivi compreso il corpo. Ci sembra ovvio quindi inserire la nozione del dolore all'interno di quella poetica dell'erranza che è prima di tutto movimento, metamorfosi – fisica, identitaria, poetica –, percorso fatto di infiniti passaggi, episodi che presuppongono un "indeciso" che non è incertezza ma esposizione al dubbio, al possibile, in una parola all'utopia della completezza esplicitata dall'ultimo verso costruito sull'accumulazione di sostantivi che culminano sull'aggettivo «pietoso». Un aggettivo complesso che lega il dolore al sentimento della *pietas*, ad una sorta di compassione universale che implica la

²¹ Ivi, p. 30.

condivisione possibile solo nella differenza, nell'essere frammenti, pezzi di un'immagine o di una storia comune. Ed è proprio qui che interviene la funzione quasi miracolosa della poesia, di una parola che fa, che agisce, che scandisce le tappe di un percorso che conduce verso l'imperfettibilità del dolore: l'unico capace talvolta di far intravedere dio. Ed è proprio nella carne sola e ferita che la poetessa sente di appartenersi. In un corpo spaccato, eppure in consonanza con il creato:

liscia carne / carne di occhi / carne di foglie / vive / carte di mani
fragili / carne di carta / carne di segno / carne di sogno / carne di
sogno che dico (non dico) / quasi uscisse l'anima / dal dito²².

In questo componimento, costruito sull'anafora quasi ossessiva della parola «carne» che allude a un corpo senza anima, assistiamo alla sovrapposizione tra corpo e parola poetica: il corpo stesso si fa «carne di carta», di segno; un segno che la poetessa stenta ad esprimere, che resta sulla soglia tra il detto e il non-detto, tra le pieghe infinite delle significazioni del silenzio. E proprio dall'atto della scrittura, «dal dito», sembra rigenerarsi, anche solo per un momento, quel *flatus vocis* figlio di una provvisorietà che appartiene naturalmente all'uomo, come ci ha insegnato la fragile parola del primo Ungaretti, che sembra tornare in questi versi in bilico tra parola e silenzio.

Per concludere questa breve e non esaustiva ricognizione all'interno della poesia italoфона contemporanea, possiamo senz'altro affermare che essa è capace di fondare e formulare una vera e propria poetica dell'erranza che si presenta come un dispositivo dissidente che 'disloca' e che spinge a sentirsi sempre 'stranieri' nei confronti di sé e dell'altro. Si tratta di poetiche dissidenti nel senso che "non si siedono", che non appartengono a dimore fisse ma che, paradossalmente, riescono ad abitare il minimo e ambiguo interstizio della

²² Ivi, p. 44.

frontiera. Questa scrittura poetica plurilingue, interculturale, deterritorializzata e in cerca di uno spazio-tempo abitabile oltre le ferite e le fratture identitarie può essere considerata come un 'luogo utopico' ove si produce un confronto diretto tra il poeta e l'infinita di un 'tutto-mondo' che, con lui e in lui, continua incessantemente a trasformarsi e a tradursi.

Antonio Sichera

IL MITO TRA ANTICO E MODERNO
PER UN'ERMENEUTICA DELL'*ELENA* DI EURIPIDE

1. *Un mito alternativo: il Prologo, la Parodo, il primo Episodio*

Elena è certamente una delle tragedie più 'irriverenti' di Euripide. Il modo in cui il grande tragediografo, pur sulla scorta di una tradizione minoritaria¹, ribalta i termini di una vicenda assodata e mette in questione alcuni capisaldi della stessa cultura greca, della sua storia più profonda, colpisce intimamente il lettore, che si trova di fronte ad un testo eterodosso e per certi versi dirompente. C'è dentro tutto il coraggio iconoclasta di Euripide, ma anche il suo sguardo audace sulla vita e sulle sue contraddizioni, in un contesto

¹ Tradizione fondata essenzialmente sulle versioni di Stesicoro – autore di una *Palinodia* da noi conosciuta tramite le testimonianze di Platone, Licofrone, Orazio, Dione Crisostomo, Aristide e Massino Tirio –, e di Erodoto, che nelle *Storie* narra di un soggiorno egiziano di Elena.

storico segnato dagli ultimi anni della lunga guerra che provocherà il declino della grecità classica, la guerra del Peloponneso, appunto. E forse proprio per la sua atipicità, per il suo *background* storico, per la sua natura ancipite – qualcuno l'ha addirittura giudicata più somigliante ad una commedia² – che *Elena* mantiene ai nostri occhi un tasso di attualità altissimo, una grande disponibilità ad una ermeneutica relazionale, tesa a trarne i sensi possibili per l'*oikos* e per la *polis* del nostro tempo. *Elena* infatti ci parla perché viene da un tempo di crisi profonda, di contrapposizioni intestine, e mette in scena, con un acuto realismo, la duplicità insita nell'esistenza, che mai è solo tragedia e mai solo commedia: quasi a ricordarci che nella vita degli uomini, nella nostra vita, le facce del pianto e del riso, del dolore e della gioia, del comico e del tragico, sempre si alternano e spesso, soprattutto, si mescolano.

La forza del testo si manifesta comunque già nel *Prologo*, dove si svela al pubblico il mistero della doppia Elena. A Troia infatti non è andata la moglie di Menelao, ma solo una sua 'copia', una sua immagine fatta di vento. Questo era il trofeo ottenuto Paride, vittima inconsapevole dell'inganno di Era. Ma a guardare 'dentro' la storia, capiamo subito che non c'è stata nessuna frode. Era ha concesso a Paride ciò di cui davvero Paride era in cerca. A spingerlo a favorire Afrodite non era stato il corpo vivente di Elena, ma solo il suo *eidōlon*. Paride (o Alessandro) non voleva, non desiderava che questo. A conquistare il figlio di Priamo era stato un idolo, fatto di aria venuta dal cielo, una creatura celeste atta a mimare in maniera perfetta il corpo di carne.

C'è già qui un senso, una parola attuale per ogni tempo, e in primo luogo per noi, immersi nel mondo dell'*homo videns*. Se rivolto alla pura apparenza, il desiderio (altrettanto apparente) si rivela un mero bisogno di possesso, un voler 'avere in mano' la figura, l'immagine, il *demas* dell'altro. Una cultura che fa del corpo un vessillo esposto, condiviso, ritoccato; che sollecita la passione per la

² A. Manet, *Hélène, 'comédie d'Euripide'*, "Les Études classiques" 15, 1947, pp. 305-322.

sua immagine e non fa i conti con il corpo vivente; che dimentica come gli occhi siano il principio di un'avventura umana che solo l'incontro delle anime e dei corpi, della loro realtà palpitante, può plasmare in una relazione feconda e duratura; ecco, una tale cultura rischia di alimentare un vissuto della passione amorosa distorto e infelice. Senza la carne e il suo limite, senza l'incontro e il suo gioco, non c'è desiderio autentico. Paride non sa chi è Elena, perché non le ha mai parlato, non le è mai stato accanto e di fronte. Ha visto una figura e se ne è invaghito. E ha ricevuto in dono un corpo fatto di aria, un fantasma che respira ma è privo dei battiti e delle pulsazioni della carne. Quanti fallimenti e quante fatiche in amore passano per questo oblio drammatico della realtà dell'altro e della sua *sarx*! Non per nulla Elena apparirà sin da subito consapevole, nella tragedia, di essere stata usata, avvilita, ridotta ad un regalo di Afrodite a Paride (*ta d'ema dōra*, v. 365). Il corpo etereo e il corpo oggetto sono due facce della stessa medaglia. Ma non solo. Ogni oblio della terra che faccia dell'amore una cosa celeste, dimenticando la concretezza della vita, salta la dimensione propria dell'umano e si vota allo scacco. Perché ogni pura *imago* prefigura un cielo, è fatta di una sostanza eterea, attraente ma ingannevole, dove l'altro è mito, sogno e non limite e consistenza, opportunità ed ostacolo, spazio di accoglienza e punto di confronto, grembo di crescita e di conflitto. Erede della civiltà dell'*oraō*, Euripide non ha timore a denunciare i pericoli di una società in cui l'occhio ha un primato, dove la carne è svilita. E se si è schiavi di un idolo si è disposti alla morte pur di ottenerlo. Il combattimento per l'apparenza, il voler essere signori dell'*eidōlon*, conduce una intera civiltà alla rovina. A Troia gli Achei e i Frigi si sono mortalmente scontrati solo per il dominio di un'immagine e di un nome. Come a dire che dove si perdono i corpi di carne nasce la guerra. Sin dal *Prologo* Euripide denuncia il paradosso e la follia di tutto questo. La sua posizione vale a sconfessare l'ermeneutica del capro espiatorio che era alla base del racconto maggioritario e condiviso sulla storia della signora di Sparta. L'ermeneutica della colpa assoluta di Elena scaricava sulla donna-cagna tutta la responsabilità del disastro e consentiva a Frigi

ed Achei – come nelle *Troiane* – di trovare un estremo, paradossale punto di incontro nell'individuazione di un unico capro espiatorio. Ma se Elena non era Elena, si svela gli occhi degli spettatori sbi-gottiti il fondo straniante del conflitto, frutto di una dinamica che grava ora di un *pondus* collettivo i maschi greci e i maschi troiani, svelando la natura complessa – psichica, sociale e culturale – della guerra di Troia.

A questo punto la parodo vale a riassumere i contorni della vicenda di Elena, ospite alla corte egiziana di Proteo e da lui sempre difesa e protetta, fino alla morte del re. Ora al trono è salito però il figlio Teoclimeno, che insidia la bellissima moglie di Menelao e la vuole ad ogni costo sua sposa, in una sorta di mimesi tragica della brama di Paride. Per questo Elena, che si rifugia quotidianamente sulla tomba sacra di Proteo, appare nel primo episodio lamentando la propria sorte sulla scorta dell'accorata parola del Coro circa i mali inevitabili della vita. Ella sa infatti di non essere colpevole. Non ha fatto niente, nessun *ergon* a suo carico. Sono stati gli eventi (*tois pragmasin*, v. 286) a travolgerla al di là del suo volere. Per lei la bellezza è stata una rovina (*to kallos [...] ēmas d'auto tout'epōlesen* vv. 305-306), i cui effetti deflagranti si sono estesi alla sua famiglia (la madre Leda, i Dioscuri fratelli, la figlia Ermione: tutti vittime di un destino amaro) e alla storia stessa di interi popoli, vista la distruzione di Troia, su cui insiste enfaticamente due volte (*ōlesen ōlese*, vv. 384-385). A stringere Elena è dunque una duplicità inestricabile e lancinante («pur non essendo ingiusta sono disonorata»: *ouk ous'adikos, eimi duskleēs*), rispetto alla quale il Coro infine la consola, invitandola a non pensare solo al male e a ritenere possibile l'attingimento della verità.

2. I diritti del naufrago e dello straniero: alle sorgenti dell'Occidente

Il focus si sposta a questo punto su Menelao, protagonista del secondo episodio della tragedia. A fare il suo ingresso sulla scena non è però il re preziosamente rivestito ma bensì il naufrago co-

perto di stracci. Menelao è un re spodestato, simbolo per noi di ogni vivente naufrago della vita, di quel naufrago che ci appartiene in quanto uomini. Ecco, di fronte a questa condizione si pone in maniera inequivocabilmente negativa la vecchia serva del palazzo regale di Teoclimeno. Menelao bussa alla porta, ma la serva gli dice brutalmente: «Qui non c'è posto per te». A nulla vale la protesta del re sfinito e abbattuto, che invoca il proprio statuto di *nauagos* e di *xenos*, di naufrago e di straniero. Perché il naufrago e lo straniero sono stirpe sacra, inviolabile (*asylēton*). Non si può mettere loro le mani addosso, non possono essere spogliati.

È un passaggio decisivo. Euripide ribadisce, con una potenza e una nitidezza rare, il fondamento ultimo dell'Occidente, quella sostanza condivisa che attirò Simon Weil e che le fece cantare nei suoi libri il con-cordare di Atene e di Gerusalemme. È qui infatti che le due radici si connettono e si intrecciano. Nel luogo cioè in cui si dichiara solennemente che la fonte primaria della dignità dell'uomo è il suo corpo intoccabile. Il corpo di carne, spogliato, povero, indifeso, è la fonte di una protezione assoluta. Non c'è bisogno di altro. Non c'è nulla da aggiungere. Lo straniero naufrago che bussa alle porte delle nostre città è sacro e inviolabile in forza del puro manifestarsi del suo corpo lacerato e battuto. Mentre il corpo etereo, riflesso della pura immagine, fonte di una brama inestinguibile di possesso e di dominio – quel dominio che si realizza nell'avere in mano, nel disporre dell'altro – è principio di distruzione e di divisione, il corpo di carne, macerato e stremato, emana la luce regale della dignità. Menelao non è più re e signore, ma appunto per questo può invocare quella regalità ultima e sostanziale che appartiene a tutti, e che esige il rispetto dovuto ai *Basileis*.

Di fronte ad essa, la vecchia esprime una posizione, che mette in questione il *sacrum* e mostra il cardine teorico della barbarie: «Sei una piaga... Sarai buttato fuori a forza», perché «*polloī kakōs prassousin*» (v. 465), ovvero: di gente che sta male ce n'è già abbastanza qui da noi. Quindi «*dakrya sois dōseis philois*» (v. 458): vai a piangere a casa tua. Il manifesto della barbarie, di quel che è contrario alla civiltà dell'Occidente, è rappresentato nella tragedia

di Euripide dalla voce di una serva, che caccia dalla casa e dalla città lo straniero naufrago perché a 'venir prima' sono gli egiziani, quelli del luogo, e dunque le sue lacrime di disperazione non hanno diritto di cittadinanza. Se si è deciso di violare l'inviolabile, il dolore dell'altro va respinto, il dramma va rimandato a casa sua. Ecco, per Euripide questo è il costume dei barbari, ovvero quanto accade in terra d'Egitto, venendo meno al *fundamentum* della legge non scritta della grecità, lì dove appunto Atene si salda con Gerusalemme. E ancor più grave e inquietante appare quanto si apprende nel successivo duetto lirico, dove la vecchia confessa a Menelao di voler bene ai Greci, ma di averlo cacciato per paura del *despotēs*, di colui che è padrone e tiranno. «*eunous gar eimi Ellēsin*» (v. 481). Come a dire: in verità io penso bene dei Greci. Ma il pensare espresso dall'*eu noeō* è un pensare che nasce dal sentire, in quanto il verbo ha almeno un significato di base che ruota attorno al 'mi accorgo', al 'sento', al 'percepisco'. Se la vecchia percepisce e si percepisce, se sente e si sente, non può non dire bene dei Greci. Ma a questo pensiero frutto del sentire – che affratellerebbe, che supererebbe le barriere – si contrappone in *Elena* l'opinione che nasce dalla paura, l'obbedienza passiva alla dottrina del capo e ai suoi umori. E se Menelao si appella adesso in maniera ridicola alla propria fama e al proprio nome, d'altro canto non può non arrendersi all'*Anankē* che lo ha spodestato e lo ha esposto al bisogno.

3. *Il dolore, l'incontro, la terapia*

A rimettere in movimento la macchina testuale è però il responso di Teonoe, la sorella onniveggente di Teoclimeno, che attesta l'esistenza in vita di Menelao, rincuorando un'Elena ormai stremata. All'inizio del terzo episodio ella si trova dunque repentinamente di fronte al marito, eppure in principio non lo riconosce, vista la miseria del suo abbigliamento. Menelao d'altronde, che aveva saputo dalla serva di una tale Elena vivente sul suolo egiziano, rimane sbigottito e afasico dinanzi al *demās* della donna apparsa improvvisamente sulla

scena. Euripide costruisce insomma una classica scena di *agnitio*, offrendoci almeno tre motivi di ermeneutica gestaltica.

Il primo è che Menelao si dice bloccato dalla precomprensione generata dal terribile dolore vissuto a Troia per colpa di Elena: i ricordi lancinanti gli impediscono di essere ‘qui’ e ‘ora’ davanti a quella donna, di ammettere che possa essere lei. È una prova antichissima dell’intuizione di Perls e Goodman: il passato irrisolto impedisce il contatto, ostacola il riconoscimento. Il secondo motivo ci viene dall’appello di Elena al marito, che lei invita a fidarsi del *soma*, del corpo di carne, e implicitamente a non fermarsi al *demas*. Solo uscendo dal reame dell’immagine, solo prendendo sul serio e ascoltando la carne dell’altro ci si può riconoscere. Il testo greco sottolinea questo dinamismo con una doppia negazione: mentre Menelao dice a Elena: ascolto il mio dolore e non te (*sy d’ou*, v. 593), Elena gli ricorda che l’immagine può stare dappertutto, non ha limiti, mentre il corpo no (*to soma d’ou*, v. 588).

Ma quando si è irrigiditi, quando la sofferenza antica e lo scambio dell’effettività dell’altro per un’immagine desueta, inattuale, impediscono l’incontro, ci vuole il terzo. Nella tragedia è questa l’opera divina, perché un dio fa riconoscere quelli che si amano. Essa si compie però tramite un uomo. È infatti il servo, in *Elena*, colui che fa da tramite e da mediatore, portando a Menelao la notizia della dissoluzione del corpo etereo della sua presunta sposa. Offrendogli un racconto diverso il servo gli apre un nuovo orizzonte, e solo così Menelao può convincersi e stringere finalmente a sé la sua donna. È un giorno fortunato questo in cui gli è dato di abbracciarla (*eis êmas edôken ôlenas labein*). Accade l’*adokêton*, l’impensabile, l’insperato. Come a dire che grazie alla mediazione di un servo – direi simbolicamente: di uno che ‘si mette a servizio’ e che è anche ‘compagno’ di Menelao – avviene, tra due corpi che hanno molto sofferto, che sono stati sottoposti al *tlemon*, l’incontro gioioso e incredibile. Il nome comune del mediatore, che designa il personaggio della tragedia, ci sorprende: lui è *Therapôn*. Il servo, il compagno, colui che ha cura. Euripide schizza senza saperlo un ritratto sempre attuale del terapeuta: egli è colui che sa come sia inutile agitarsi, poiché agitandosi

non si ottiene nulla, e solo nell'impotenza e nella passività si riceve il *kairos*, si sperimenta il bene. E mentre accompagna l'incontro, sa alzare lo sguardo sulla società e sulla storia, constatando ancora una volta la folle vanità della guerra: abbiamo combattuto e tanto sofferto per una nuvola!

4. *L'etica tra sapienza e giustizia*

Il felice riconoscimento non risolve però la distretta in cui i due sposi si trovano nella città di Teoclimeno. A Teonoe infatti non può sfuggire l'identità del naufrago, e qualora la rivelasse al fratello per Menelao non ci sarebbe scampo. La scelta della veggente occupa così la seconda parte del terzo lungo episodio della tragedia, creando una tensione interessantissima. Intanto notiamo che anche la sapienza di Teonoe è aerea, è letteralmente fatta d'aria. Ma si tratta qui di un etere contrapposto a quello dell'*eidōlon* di Elena. L'aria di cui consiste il divino *noein* della giovane è il segno della purezza di una creatura eterea, che celebra così il suo *semnon thesmon* (v. 866), il sacro rito animato dal puro soffio celeste. È l'etere come indicatore dell'altezza, che si contrappone all'etere come vuoto e vanità. Il cielo di Teonoe indica lo slancio verso la vetta del sapere, il cielo di Elena la vuotezza disperante e ingannatrice dell'*eidōlon*.

Ma Euripide radicalizza con maestria la posizione di Teonoe, mettendo alla prova la sua sapienza infallibile e affidandole il compito di scegliere tra Era e Cipride, di consegnare o di salvare Menelao. È una mossa audace e intrigante, che la supplica di Elena mette in luce perfettamente. La teologia di Teonoe a nulla vale senza la *dikaio syne*; a nulla vale se non conduce e non produce la giustizia. Che senso avrebbe l'*exeidenai theia se ta de dikaia mē* (v. 923), se si ignorasse la giustizia? Il sapere etico ha dunque un primato sulla pura *theoria*, e – contro la consueta gerarchia dell'Ellade – si è donne e uomini di Dio solo se si pratica la giustizia.

Non basta. Certo, il dio odia la violenza, ma nel cosmo laicizzato di Euripide non è il dio a potersi far valere senza l'uomo. La

scelta di Teonoe si sostituisce in definitiva alla stessa determinazione degli dei. È Teonoe a scegliere per loro, dopo aver ascoltato i discorsi di Elena e di Menelao. Euripide ci mette così di fronte ad un'acuta fenomenologia della decisione etica. Come sceglie infatti Teonoe? Il suo orientamento dipende – a detta della giovane – da tre istanze: *in primis* dalla *philautia*, l'amore di sé, e dunque da un rapporto positivo con sé stessi; poi dall'onore della famiglia, ovvero dalla tradizione paterna, improntata alla pietà e alla giustizia; infine dall'ascolto dell'anima, dove la giustizia stessa ha costruito un tempio. Per scegliere la strada giusta bisogna star bene con sé stessi, aver ricevuto il bene e il giusto da chi ci ha preceduto, essere sensibili all'ascolto della voce che parla nel profondo della nostra anima e che non può non indicarci la giustizia. Ma simbolicamente la scelta di Teonoe accade alla fine della perorazione di Menelao, che vorrebbe parlare da eroe, da uomo intrepido, da maschio e non da femmina, e che però alla fine, senza spiegarselo e senza potersi trattenere, si sorprende a piangere davanti a Teonoe, inopinatamente. Quando crolla la statua dell'eroe e gli occhi di Menelao si riempiono di pianto, la sorella di Teoclimeno prende la parola, annunciando la propria scelta di giustizia in favore dei supplici. Per noi però, che siamo arrivati fin qui, questo evento ha un valore speciale. Se il tradimento della sacralità dell'umano era stato perpetrato dalla vecchia spregiatrice delle lacrime di Menelao, la giustizia che lo salva, l'etica che gli ridona la vita e la speranza, germina dall'ascolto delle lacrime di un uomo che non può sostenere a lungo un'immagine costruita e forzata di sé stesso. Dove l'uomo mostra la propria debolezza si impara a scegliere secondo giustizia, di fronte alle sue lacrime, perché solo nella giustizia – come canta il Coro – c'è speranza di salvezza (*elpides sôtērias*).

5. *Il doppio, la guerra e il divino*

Non basta però la determinazione di Teonoe. Alla sentenza della donna eterea corrisponde nella tragedia l'attivarsi della donna di

carne – di Elena, appunto – che si rende conto della necessità di una *mechanē*, di uno stratagemma per sfuggire alle grinfie di Teoclimeno. Si tratta di costruire una *fictio* che abbia come scopo la salvezza, il servizio alla giustizia, e non l'oblio della carne e la distruzione. C'è dunque un'intima contraddizione interna alla condizione umana che la tragedia continua a squadernare come senso profondo del grande tema del doppio. La duplicità non è un artificio retorico dei Sofisti ma fa parte dell'esistenza, del vivere, del pensare, del parlare e dell'agire umani. A risolvere questa ambivalenza non può mai essere la guerra. La logica contraddittoria del vivente non può essere normalizzata da un'azione che punti a distinguere e a dividere gli amici dai nemici; che ignori il chiaroscuro della vita e voglia imporre nella piena luce un discrimine invalicabile e definitivo. La violenza non cura, ma semplicemente annichila. Sostituendosi all'ambiguità della parola stabilisce una univocità insensata e disumana. Troia *docet*.

Ma ad una tale tensione non c'è – e non ci potrebbe essere – in Euripide una soluzione religiosa. L'indecidibilità e il rischio dell'azione non sono riparati da un Olimpo che li giustifichi e li confermi. Che cosa ne sappiamo davvero degli dei? Dio c'è? o non c'è? O si trova forse in una condizione intermedia? (*hoti theos ē mē theos ē to meson*, v. 1137). Eppure, a questa professione di agnosticismo, a questa proiezione sul mistero impenetrabile della divinità corrisponde, nel primo stasimo della tragedia, un'affermazione forte e inequivoca: «Ho trovato vera la parola degli dei» (v. 1150). C'è insomma, anche rispetto al divino, una posizione ancipite nell'Euripide di *Elena*. Da un lato la dichiarazione di un lucido non sapere, tipico di un intelletto acuto e smaliziato, dall'altro l'attestazione di una serenità, di una certezza che paiono appartenere ad un registro irriflesso, ad una forma di fede antica e tradizionale, fiduciosa nel pronunziamento degli dei. Stretti nella morsa di una duplicità inestricabile, che ci fa oscillare e che si salda indissolubilmente ai nostri pensieri, alle nostre parole, alle nostre azioni, sempre soggette al dubbio, ad uno statuto anfibologico perenne, ci troviamo nella medesima posizione anche davanti al divino. Per un verso convinti della sua lontananza irrimediabile,

per l'altro fiduciosi nella verità della sua parola, dove è possibile dunque trovare orientamento e speranza.

Non per nulla il quinto episodio, in cui Elena incontra Teoclimeno e prepara l'inganno, comunicandogli la notizia della morte di Menelao, portatole dal naufrago lì presente, e dichiarando l'esigenza del funerale sulla barca, in mare, per il marito perito tra le acque – ultimo atto prima del matrimonio ormai inevitabile –, si svolge tutto dal punto di vista testuale secondo la chiave dell'aggressione comica a Teoclimeno. Quasi a confermare la natura doppia della vita stessa, dove tragedia e commedia si intrecciano necessariamente. È la stessa doppiezza che si rinviene nel mito di Demetra/Cibele, richiamato nel secondo stasimo, con una serie di affermazioni che restano le più enigmatiche della tragedia, vista la loro carica polemica nei confronti di Elena. Ma quel che è chiaro è che al pianto di Demetra corrisponde il riso di Cibele, così da rimarcare ancora una volta l'aspetto *double face* di ogni emozione o sentimento umani.

Da questo momento in poi – con il sesto e il settimo episodio, inframezzati dal terzo stasimo – la tragedia scorre abbastanza rapidamente verso l'epilogo, segnato dalla perfetta riuscita della *mechanē* inventata da Elena. Ma il suo buon effetto non potrebbe essere senza duplicità e contraddizione. Perché la giustizia trionfi ed Elena e Menelao prendano il largo verso la patria, dove la sposa fedele, che ha mantenuto puro il letto, potrà finalmente godere della compagnia del suo sposo, sarà infatti necessario l'uso di una violenza proditoria nei confronti dei marinai di Teoclimeno. Offerti dal re a Elena e al naufrago come vogatori del vascello funereo, pagheranno con la vita la loro obbedienza supina all'intimazione di Teoclimeno, che, istigato ad arte da Elena, ribadirà loro più volte l'assoluta esigenza di lasciare il comando delle operazioni all'uomo straniero. Così Menelao riuscirà a far imbarcare sulla nave i suoi uomini e a guidarli nella carneficina finale una volta lasciata la costa egiziana. Ecco perché il marinaio superstite, giunto a raccontare a Teoclimeno la disavventura dell'equipaggio si soffermerà sulla necessità, nella vita, di una *sōphronos apistias*, di una saggia diffidenza.

Dopo il momento della collera e del proposito di vendetta su Teonoe, anche Teoclimeno si renderà conto della logica giusta e inoppugnabile di quanto accaduto, e si rimetterà al volere divino. È stato necessario – *kreōn* –, è stato il destino a togliergli Elena, ed è inutile per lui ribellarsi. Non resta che contemplare la manifestazione gloriosa dei Dioscuri, con il corollario finale: «dio fa accadere l'impossibile». «*Tōn d'adokētōn poron eure theos*» (v. 1691), che si potrebbe tradurre con «dio ha trovato la via dell'impensabile, ha trovato la via dell'impossibile». Alla fine della sua tragedia atipica, Euripide consegna a 'dio' le chiavi della vicenda, allineandosi all'ingenua fiducia dei credenti nella risoluzione teologica delle traversie umane. Egli sa che questa è solo una parte, e probabilmente non la sua, ma sembra farne uso per riequilibrare il peso dell'azione umana e per rimarcare così ulteriormente la contraddizione annidata nell'essere stesso, necessariamente dispiegato nella concretezza della vita.

Paolo Giovannetti

PRIMI APPUNTI PER UN MANUALE
DI METRICA INSTALLATIVA

1. Sono molti gli indizi che depongono a favore di una vera e propria mutazione metrica verificatasi nella poesia italiana degli ultimi – diciamo – quarant’anni, con un’evidente intensificazione a partire dal Duemila¹. Che qualcosa di radicale sia avvenuto, possiamo cominciare a intuirlo se leggiamo secondo una griglia sillabica questi versi, disposti in brevi lasse, che introducono il poemetto di Cesare Viviani *La forma della vita*, pubblicato nel 2005².

¹ Le osservazioni qui sviluppate riprendono temi da me affrontati (o, meglio, impostati) in anni ormai lontani: cfr. *Modi della poesia italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2005, pp. 113-117; *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Interlinea, Novara 2008, pp. 7-16.

² C. VIVIANI, *La forma della vita*, Einaudi, Torino 2005; citazione da p. 5; la nota a p. 189.

<i>Perché la mente insiste a cercare il male?</i>	(12)
<i>Si pentì di aver creato esseri che così tanto</i>	(15?)
<i>ricorrono al pensiero della distruzione,</i>	(13)
<i>e pensò di distruggerli. Come dimenticare</i>	(15)
<i>che sterminò quasi ogni carne vivente,</i>	(12)
<i>uccise quasi tutto il Creatore?</i>	(11, ictus di 2a, 4a, 6a)
<i>Ora per astenersi dal male si deve superare</i>	(17)
<i>gli obiettivi fissati, andare oltre: non cogliere</i>	(13)
<i>le occasioni, non temere i leoni.</i>	(11, ictus di 3a e 7a)

Come lo stesso Viviani suggerisce in una nota al testo, il verso che prevale è un «endecasillabo eccedente»: il fatto che le due irregolari strofette culminino nella misura ereditata potrebbe esserne la prova, anche se il secondo endecasillabo manifesta una prosodia un po' accidentata. Meno verificabile, anche se non irricevibile, è una seconda notazione di Viviani, e cioè che i versi che per allungamento ulteriore si discostano dall'endecasillabo siano composti di versi tradizionali. In effetti, almeno il secondo verso di 15 sillabe può suonare come un doppio settenario, sdrucciolo / piano: «e pensò di distruggerli. | Come dimenticare», e il verso di 17 sillabe può sembrare un esametro 7+10, ma con il secondo emistichio aritmico (ictus di 2a e 5a): «Ora per astenersi | dal male si deve superare».

A dirla tutta, però: chi abbia letto i più di 5000 versi del poemetto sa benissimo che il bordone endecasillabico, pur attivo (come nel passo appena letto), non è molto più di una suggestione, di un costante richiamo virtuale. Il poeta ne rafforza la presenza (l'incombenza) con la sua dichiarazione, e non dubitiamo che nel suo modo di comporre una tensione all'endecasillabo sia sempre presente. Del resto, è cura di chi scrive questa poesia motivare l'autonomia dei suoi versi, con un'accorta pratica dell'*enjambement*.

Qualcosa del genere continua ad accadere in certe più recenti poesie di Viviani. Ad esempio in questa quartina (un componimento autonomo) che leggiamo in *Ora tocca all'imperfetto* (del 2020)³:

Trovavo pace solo nelle sue cose. (12)
 Ma l'amore è immateriale, non esiste, (12)
 mi vergogno a dire che ho amato. (9)
 E temo il freddo anche nelle immagini. (10_s)

Tanto più se citiamo anche la breve poesia subito successiva, in cui il finto endecasillabo duetta con versi brevi, prima un quinario e poi un settenario, quasi a mimare modi tradizionalissimi della poesia italiana, culminanti nella canzone libera leopardiana (e vedi la rima fra terzo e quarto verso, oltre all'*enjambement* iniziale):

Ma chi ti ha dato (5)
 questi piedi, queste gambe, queste braccia, (12)
 così irriconoscenti, (7)
 così colpevoli, così beatamente assenti? (14 o 15)

Il punto è che questa eccedenza quando diviene tanto sistematica produce evidenti effetti, suscettibili di trasformare la fisionomia stessa dell'endecasillabo tradito. Si tratta di un verso che nell'opera di Viviani è, appunto, ben presente, anche se in concreto – per lo più – *non c'è*. Si avvia a divenire una specie di a priori concettuale, che il testo richiama sì, ma in forma sempre più debole e sempre meno sensibile. E prescindiamo dal lettore distratto (distratto in modo legittimo) che quasi inevitabilmente coglie solo l'esistenza di un verso per l'occhio, messo in movimento dalle non rare inarcature. Pensiamo a un lettore metricamente accorto. Costui si confronta con un endecasillabo tendenzialmente nominale. La sua manife-

³ C. VIVIANI, *Ora tocca all'imperfetto*, Einaudi, Torino 2020, pp. 44 e 45.

stazione concreta stinge rispetto a *un'idea di endecasillabo*, agente come *cornice (frame)* più che come manifestazione testuale concreta.

2. Il fenomeno è antichissimo, beninteso. Tutto fa credere che in Italia si debba risalire a una delle opere probabilmente meno lette, persino dagli specialisti, anche se spesso citata (soprattutto dagli studiosi di metrica), *L'Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino (1547-1548). L'uso che qui viene fatto dello sciolto in sostituzione della tradizionale ottava si manifesta come volontà di evocare "ideologicamente" la struttura dell'esametro epico greco-latino. L'inusitata o poco usata forma senza rime deve essere percepita come un sostitutivo del verso epico antico. L'endecasillabo italiano nulla o quasi ha a che fare con l'esametro, ma la sua funzionalizzazione a un compito epico lo promuove a esametro virtuale. Tutta la storia dello sciolto italiano (ma anche quella, a ben vedere, del britannico *blank verse*) si può spiegare in una simile chiave, sebbene nel Settecento l'arte di questo metro raggiunga un tale grado di autonomia da poter contare su una sua retorica specifica, giunta a perfezione – come tutti sanno – nel Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Grazie*⁴.

Insomma, l'antecedente forse più importante (fra i moltissimi invocabili, va da sé) della metrica barbara è appunto lo sciolto epico. Carducci, ritornando a Chiabrera, sceglierà una strada diversa. O, per lo meno, in parte diversa, se si pensa che all'inizio della sua sperimentazione nel campo dell'esametro e del pentametro era possibile che alcune forme dell'esametro potessero confondersi con certi pentametri, e che insomma un margine di nominalismo fosse ancora presente. Carducci però, nel complesso, vuole che la prosodia antica sia udibile, pur se mediata da una scansione non ritmica dei versi classici. Del resto, è chiaro che il progetto stesso

⁴ Su questo tema, cfr. ora il modello di analisi messo a punto da Francesco Roncen, in *La poesia narrativa in Italia tra Settecento e Ottocento: forme, trasformazioni, lasciti*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, ciclo XXXII, 2019, pp. 273-315.

di metrica neoclassica elaborato da Pascoli è una risposta alla reificazione dei metri barbari (esametro in testa): i quali, nati per reincarnare i metri antichi, nel tardo Carducci e in d'Annunzio si erano ridotti alla forma di metri italiani sillabo-ritmici.

Ma questo, a ben vedere (ed è cosa nota), è il segnale di una società letteraria in trasformazione. E tutti sappiamo che, pre-intenzionalmente, l'ambigua operazione barbara spiana la strada a una barbarie molto diversa: che è quella del verso libero. La storia metrica dell'Otto-Novecento trasuda di esametri sbagliati, forme carducciane mal riuscite suscettibili di nutrire il mondo delle esperienze libere italiane. Il punto è che i versoliberisti, da Corazzini e Govoni in giù, "odono" i propri versi con un orecchio sostanzialista (altro che nominalismo!), ma ormai sordo alle vecchie norme: quelle isosillabiche. Le poetiche del verso libero sono poetiche della musicalità, originariamente "sinfonica" e "wagneriana", e si fondano sull'idea che il suono del verso sinora inedito asseconi un'interiorità poetica trascurata dai vecchi metri⁵.

Le eccezioni sono molto poche. In effetti, le metriche verbo-visuali della prima metà del Novecento sono quasi tutte condizionate dal modello dei *Calligrammes* di Apollinaire e poi delle tavole parolibere futuriste, la cui forma grafica e tipografica, in fondo, svolge quella funzione suggestiva che la sonorità del verso realizza sul suo specifico piano. Solo di recente, si è cominciato a studiare il concretismo di un poeta "visivo" come Carlo Belloli, originariamente futurista, che sceglie con sempre maggiore efficacia e chiarezza di eliminare ogni espressivismo dalle sue opere⁶. Ma siamo in un campo molto marginale. E in effetti sospetto che nella seconda metà degli anni Cinquanta la via seguita della neoavanguardia

⁵ Su tutto ciò, fondamentale è il libro di L. JENNY, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris 2002.

⁶ Cfr. F. FASTELLI, *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*, "LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente", 7, 2018, pp. 99-117.

italiana, sotto la direzione di Anceschi e insieme di Sanguineti, faccia di tutto per allontanare la minaccia della poesia concreta, e per mettere in dominante una metrica debitrice, innanzi tutto, del modello di Pound (più che di Eliot), la cui innegabile visività si prestava però a un assaporamento “ritmico” dominato da fattori costruttivi sonori poco italiani, ma non per questo inaccettabili (il verso accentuale, la scansione per unità minime ecc.). E infatti uno degli episodi meno compresi nella recente storia della metrica italiana è la possibile convergenza negli anni Sessanta e Settanta di sperimentazioni metriche poligenetiche, per così dire: il verso lungo della neoavanguardia (Pagliarani, Sanguineti, Porta), il verso “gestico” di Fortini, originato anche dalle pratiche di traduzione (vere o false che siano), l’espansione dell’endecasillabo in Sereni e Raboni, le strofe per l’occhio di Bertolucci (da *Viaggio d’inverno* alla *Lucertola di Casarola*), e così via.

In definitiva, lungi dal nominalizzarsi, il verso italiano cerca strade sonore nuovissime, nei pressi di un’ipotesi accentuale di non facile realizzazione ed esecuzione. E, tuttavia, nel 1964 le scelte metriche, tanto discusse e quasi incomprensibili, dell’Amelia Rosselli di *Variazioni belliche* incidono in maniera sensibile dentro questo quadro, contribuendo a intaccarne la tenuta. L’«allegato», datato al 1962, *Spazi metrici* ambisce alla definizione di un metro nuovo, che nella realtà appare sfuggente, imprevedibile. Rosselli mescola suggestioni musicali a suggestioni visive (anche cinematografiche, quasi in senso etimologico) che non aiutano a cogliere la realtà dell’«esperimento». Anzi, la sensazione fortissima (avvalorata dalla pubblicazione nel 1969 di *Serie ospedaliera*) è che Rosselli abbia lavorato “visualizzando” i suoi versi sulla giustezza di un foglio bianco scandito dal lavoro fisico della tastiera di una macchina da scrivere. Insomma, la vera regola ritmica sembra essere l’andare a capo meccanicamente una volta che sia stato esaurito un certo spazio. Ovviamente, le cose non stanno esattamente così, ma è indubbio che il condizionamento della spazialità garantita da un *typewriting* concreto e vincolante svolge un ruolo notevole. Il verso di Rosselli appare dunque essere una costruzione innanzi tutto speculativa,

non sottoponibile a una verifica strutturale, se non nei termini di un puro gesto tipografico.

3. Tanto andava affermato, e in modo scandalosamente sintetico, per cercare di spiegare quanto comincia a manifestarsi a un certo punto della storia metrica italiana più recente, introducendo un'evidente cesura. Prendiamo tre casi (scelti senza troppo affanno), riconducibili al periodo che va dalla fine degli anni Ottanta all'inizio del Duemila, entro il quale sembra imporsi con crescente chiarezza il fenomeno che stiamo studiando. Questi versi di Milo De Angelis, tratti dalla raccolta *Distante un padre* (1989), ci riportano a ciò che abbiamo detto a proposito di Cesare Viviani. Il titolo è *Bombay con due fotografie*⁷:

È un giorno di appena oggi. È la frazione	(11, ictus di 5a e 6a)
di come avevamo le labbra. Con rami	(12, dattilico)
e compasso lo cerchiamo	(8, trocaico)
con la festa del pensiero	(8, trocaico)
viaggiamo ogni trentaquattro anni. La mandibola	(13)
rimane, lì, spirituale:	(9, giambico)
poi ci guarda – o nostro stare indovinate! –	(12: peonio)
tra questi sdruciolci ci guarda,	(9)
rotonda come la sua varietà, quasi propizia	(15)
alla testa, la morte del tabaccaio.	(12)

Quanto soprattutto colpisce è, da un lato, l'elusione del sillabismo consueto, in particolare delle giaciture che dovrebbero regolarlo (in presenza comunque di una ritmicità, binaria o anche ternaria, percepibile in particolare nei trochei degli ottonari o nei dattili del primo dodecasillabo), dall'altro, l'uso dell'*enjambement* che enfatizza l'idea che quei versi di differente lunghezza non siano gratuiti, abbiano un limite necessario. Dove ci aspet-

⁷ M. DE ANGELIS, *Bombay con due fotografie*, in Id., *Distante un padre*, Mondadori, Milano 1989, p. 86.

teremmo la coppia endecasillabo-settenario troviamo altro: un endecasillabo di non facile esecuzione, due ottonari trocaici, endecasillabi eccedenti, un novenario giambico ecc.

Nel 1994 un poeta lucidissimo come Luigi Ballerini concepisce in questo modo le prime due strofe di una sua poesia intitolata *Imitazione del sogno* (corsivi miei)⁸:

succederà un veleno, un'indulgenza priva (7 + 7)
 di simmetria, di astuzia, *succederà* una lingua (7 + 7)
 camuffata o leggermente scolpita, un'ipotesi
 di tramestio, *succederà* un puntiglio, una discesa
 in salita (col rischio che corre di rovinarsi), (7 + 8)
succederà una cantilena di traverso, una sbirciata,
 un vocativo illustre, un'agnizione a prezzo (7 + 7)
 di concorrenza. Sopra pensiero, guardando
 dall'alto verso il basso, vittima dell'uso, (7 + 6)
 dello specchio, di questo euforico arricchimento

succederà in una cornice religiosa, denigrante,
 incline a riprodursi nei sensi pubblici, nei verbi. (7 + 9)
 equinoziali, *succederà* perché l'idea dell'ordine si legghi
 ai primi spasmi del coro, agli incendi, alle piume (8+ 7)
 che si ritraggono, ai grembiuli, alla breve cautela
 dell'ira, *succederà* per la maschera inquieta che aguzza
 il respiro, che ne suppone la scossa, la rimonta, (9 + 7)
 l'insospite ironia. *Succederà* perché l'asso pigli tutto
 e accolga la svista prematura, l'imitazione del sogno,
 del quesito: di sasso in sasso, di barca in barca

Sono versi "rosselliani", prevalentemente tipografici, anche se soprattutto all'inizio è evidente una forma di sillabismo residuale (il doppio settenario). In questo caso, all'opposto di De Ange-

⁸ L. BALLERINI, *Imitazione del sogno*, in Id., *Il terzo gode*, in Id., *Poesie, 1972-2015*, a cura di B. Cavatorta, Mondadori, Milano 2016, p. 131.

lis, gli *enjambements* finiscono per sembrare casuali. Si ha anzi l'impressione che il ritmo "vero" del testo sia dato dalle anafore, a volte nascoste dalla divisione versale.

Nel 2002, in un ambito di poetica comparabile a quella di Ballerini, possiamo leggere queste soluzioni metriche a opera di Biagio Cepollaro⁹:

per mondi mediali allorché mediati da innumeri
digitali profitti divaricano in più zolle slittanti i
continenti

ed umani visibilmente divisi tra belluini e sollevanti
cellulari i più scuri di pelle son come d'estate
alogenati

nuotano per laghi o subacquei nello scuro sommersi
dei telematici frodari mentre si sfanno in acque d'opachi
riciclarì

Qui, il taglio determinato dal "disegno" grafico è ancora più evidente e gratuito, quasi in modo provocatorio. Il lettore, in definitiva, è costretto a chiedersi quale funzione svolga quel tipo di "versificazione" – di *messa in verso*, cioè –, quali suggerimenti gli stia proponendo in termini di semantica del testo.

In tutti e tre i casi (anche se su due piani nettamente distinti, che contrappongono De Angelis [e Viviani] da un lato e Ballerini-Cepollaro dall'altro) non siamo in presenza di versi in senso tradizionale, ma a ipotesi di verso, idee di verso. Vale a dire a forme visibili dietro le quali intravediamo – sì – una tradizione: ma quella eredità è declassata a simulacro, traccia reificata priva dell'efficacia ritmica sonora, gloriosissima, cui allude. Il verso è lì, davanti a noi, ma è concepito soprattutto per essere pensato, più che per essere

⁹ B. CEPOLLARO, *Per mondi mediali*, in ID., *Fabrica, 1993-1997*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2002, p. 44.

udito. È scritto perché possa mettersi al servizio di una lettura priva di suono. In questo modo sono cancellati i ritmi (anche mentali, secondo la vecchia definizione di Genette) ai quali attribuiamo un valore fondante nella poesia del Novecento. I fatti fonici, che pure ci sono, ora sono messi tra parentesi, se non proprio tra virgolette. Con Barthes, diremo che qui diletta lo stile, in quanto unicità di un soggetto che si esprime in modo “autentico”, e lascia spazio a una poesia-oggetto in cui una cornice pragmatica¹⁰ ricodifica il dato metrico, trasformandolo in una *silhouette* inespressiva, tendenzialmente inerte. Certo, fra il polo “De Angelis” e il polo “Ballerini” le differenze sono infinite. Ma entrambi gli estremi sono affetti dall’“invecchiamento” (a mio avviso definibile solo come *postmoderno*) delle poetiche novecentesche; e dalla loro conseguente trasvalutazione in uno spazio *installativo*, a dominante concettuale.

Il discorso versificato tende a essere sempre di più un discorso meta-versificato. Non leggo una poesia scritta con versi che suonino alle mie orecchie (anche interiori): ma leggo un *progetto* di struttura complessiva di un testo, che si manifesta entro una cornice pragmatica, meta-testuale, e solo in un secondo tempo si incarna in una sequenza di segni che io sono chiamato, residualmente, a eseguire. L’aspetto tradizionalmente ritmico dell’opera, che dovrebbe incarnarsi nella dimensione epidittica teorizzata da Jonathan Culler, svanisce di fronte all’ideologia programmatica dell’azione poetica, incardinata prima di tutto in ciò che vedo. Dunque, il significato di “lettura di poesia” cambia radicalmente, dovendosi concepire tale lettura come subordinata all’ideologia del testo, alla sua concettualizzazione, che trasforma le parole in qualcosa di *detto due volte*¹¹.

¹⁰ Cfr. G. L. PICCONI, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic, Roma 2020.

¹¹ Per lo sfondo “concettuale” che sto evocando, cfr. A. PITOZZI, *Conceptual Writing. Percorsi nella scrittura concettuale contemporanea*, Edizioni del Verri, Milano 2018.

4. Per cogliere la portata complessiva del fenomeno, e per meglio intuirne la ricaduta installativa, dobbiamo aggiungere altre due questioni: la dimensione tipografica “concreta”, nelle sue declinazioni specificamente iconotestuali; e il fenomeno della prosa in prosa.

4.1. Com'è noto, ricca e sfaccettata è la storia della poesia pittorica, della parola dipinta. Va però ribadita la cesura all'interno di questa vicenda, che mette a un certo punto in dominante l'esperienza *concreta* del testo, separata dai molti residui del simbolismo iconico ereditati dal mondo dei calligrammi e delle tavole parolibere. Curiosamente, uno degli autori che maggiormente ha puntato su una necessaria unificazione di campo fra poesia lineare e poesia visuale, Adriano Spatola, continua a essere letto a compartimenti stagni, con un'evidente separazione dei domini in cui si è impegnato (anche di quello sonoro, va aggiunto). Diverso è il discorso riguardante Corrado Costa, la cui ricezione critica mi sembra che integri bene verbalismo, concettualismo e iconismo. Ma è evidente che l'interesse vivo per l'opera di Costa è un fenomeno cominciato negli anni Zero, e comunque non possiamo ascrivere questo autore a un lancio o rilancio del concretismo poetico – che infatti lo riguarda solo marginalmente. Difficile, dunque, definire delle genealogie chiare, anche perché è evidente che la neoavanguardia italiana ha sempre guardato con sospetto (come si accennava) alle esperienze più coerenti di poesia concreta.

Vero è che un “fan” – diciamo – di Corrado Costa come Fabio Orecchini in un suo libro-progetto come *Per os* (2016)¹² può tranquillamente concepire due pagine di questa fattura tipografica:

¹² F. ORECCHINI, *Per os*, Sigismundus, San Benedetto del Tronto 2016, pp. 46-47.

le voci (raccontaci dei mali dei maiali)
 a contrarmi e dentro
 è tutto detto e non ritorna
 la controparola è bianca
 è nera e dentro è fuori
 distruggere il logos logoi
 a a,a,a, a
 a a
 a a a aa

E può, soprattutto, inserire una soluzione del genere entro un percorso in cui la parola semanticamente convenzionale può ancora funzionare, quasi senza alcun problema (cioè in conformità al “classico” asintattismo caratteristico soprattutto della neoavanguardia).

Allo stesso modo, si tratta di prendere atto della ormai acquisita importanza della declinazione iconotestuale di molta poesia (non solo le scritture di ricerca) contemporanea. Ci collochiamo, in questo dominio, entro un arco di scelte “retoriche”: che vanno dalla piena

a

a

a

a

a,a,a

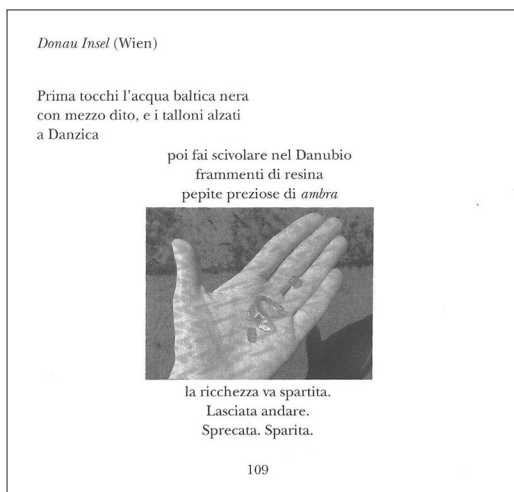
a

aaa,a.a.a.a

47

integrazione semantica (discorsiva) dell'immagine nel testo, come accade in un'opera di Sara Ventroni, *La sommersione* (2016)¹³, che ambisce a «scrivere la morfobiologia di un fiume» ad esempio in questo modo:

¹³ S. VENTRONI, *La sommersione*, Aragno, Torino 2016, pp. 109 e 125



e arrivano fino a procedure in cui il contrappunto testo-immagine non è illustrativo, e induce un confronto opaco tra serie iconica e serie testuale, come avviene in *Tecniche di liberazione* (2017) di Mariangela Guàtteri¹⁴:



¹⁴ M. GUÀTTERI, *Tecniche di liberazione*, Benway Series, Colorno 2017, pp. 46-47.

Tuttavia, in entrambi i casi, e in molti altri che si potrebbe evocare, quello che ne discende è un'evidente ridefinizione, a un tempo, dello statuto iconico dell'immagine e dello statuto convenzionale del segno verbale: come se l'icona andasse incontro a una codificazione verbale e il *verbum* diventasse immagine, fosse assorbito dalla concretezza del visivo. I libri che manifestano simili caratteristiche possono essere considerati opere installative in accezione tutt'altro che metaforica, in quanto immergono il lettore in una situazione espressiva che comporta decisioni aperte, oscillazioni irrisolte fra statuti semiotici non univocamente definiti.

4.2. Il (bel) libro di Sara Ventroni contiene, nelle parti verbali, molte sequenze in prosa, che affiancano quelle in verso. Scrivere poesia con la prosa è diventato sempre più normale negli ultimi cinquant'anni, ed è probabile che, oltre la pratica, la stessa nozione di prosa stia andando incontro a una mutazione. Dal 2009 in poi, i testi raccolti nell'antologia *Prosa in prosa*¹⁵ hanno aiutato in modo significativo a ripensare la pertinenza mensurale del verso, ossia la sua capacità di fondare un'esperienza (auditiva o visiva che sia; o, meglio, a cavallo fra le due) scandita ritmicamente secondo un progetto riconoscibile.

La prosa in prosa discende dall'universo di solito designato come *poème en prose* (*prose poetry*, *Prosagedicht* ecc.). L'essere "senza ritmo" teorizzato da Baudelaire comporta la capacità di adeguamento alla vita " lirica " dell'esperienza individuale, e quindi la scoperta di un continuum non più arginabile entro gli schemi della metrica consueta. Una pronuncia fluida ed elegante è uno degli obiettivi. La poesia in prosa è regolata da un metro-zero, il cui senso – ovviamente – trae vigore dallo sfondo di una cultura poetica *in versi*

¹⁵ Cfr. A. INGLESE et al., *Prosa in prosa*, Tic, Roma 2020, II ed. (I ed. 2009); C. CROCCO, *La poesia in prosa in Italia*, Carocci, Roma 2021; S. GHIDINELLI, *Spettralizzata o reinstallata? Il ritorno al futuro di Prosa in prosa*, "L'immaginazione", 325, 2021, pp. 16-17. Rinvio a questi testi per il dibattito ormai più che decennale sul tema.

con cui contrasta. E bisognerebbe valutare caso per caso in che cosa consista il conflitto in gioco. Baudelaire, com'è noto, reagiva al "troppo di verso" instaurato in particolare da Victor Hugo. Ma resta indubitabile il fatto che il problema specifico della poesia in prosa è inseparabile da una serie di questioni metriche: e infatti *poésie en prose* può significare tanto (in senso proprio) una prosa sinuosa che *nega* il verso; quanto (in senso lato) una prosa *fortemente ritmata*, persino da versi, e quindi anche (non di rado) rimata. Una ritmicità negata è l'altro dialettico di una ritmicità esibita. In entrambi i casi, il sistema poesia e le sue norme metriche premono, e aiutano a cogliere la specificità del fenomeno.

Vero è che i numerosi effetti di senso "posizionale" che la poesia in prosa esprime convergono quasi sempre su esiti *lirici*. In questo senso, l'odierna pratica della "prosa in prosa" rompe frontalmente con l'eredità espressivista, simbolista, allontanando la "poesia scritta in forma di prosa" dal suo ambito di (sotto)genere elettivo, per avvicinarla al sistema delle "scritture di ricerca", e quindi a un diverso (sotto)genere. Per ottenere questo risultato, le operazioni compiute dai suoi autori puntano su alcuni artifici:

1. la negazione della coerenza e coesione testuali ereditate, secondo le procedure messe in opera dai prosatori del gruppo americano *new sentence*;
2. la pratica del cut-up;
3. l'ostensione di forme di testualità catalogica (elenchi, enumerazioni);
4. elementi di narratività e discorsività orizzontale, a dominante metonimica, variamente imparentati con la *littéralité* di Jean-Marie Gleize e, alle sue spalle, Francis Ponge.

Cui andrebbe aggiunta la "concettualizzazione" che condiziona complessivamente queste pratiche, e che un po' si deve al pensiero dello stesso Gleize. Infatti (va ribadito) il dominio della prosa in prosa è quello che *nega* la poesia in prosa, cioè nega la negazione del verso: e quindi, a rigor di logica, nega il non-verso – anche se non per

questo definisce una nuova dimensione “versale” positiva. Si tratta di un percorso non privo di ambiguità, come si può notare, fondato com’è su un doppio nominalismo: *cut-up* e poetica gleiziana non vanno perfettamente d’accordo, e se il primo mira alla discontinuità, il secondo favorisce un discorso filato.

Tuttavia, proprio gli aspetti di irrazionalità depongono a favore della natura installativa del fenomeno. Prosa in prosa diviene il luogo in cui la dimensione metrica continua a essere un feticcio negativo e un dilemma, come nella poesia in prosa, ma senza che per questo possa essere definito un *ubi consistam* stilistico, di qualsiasi tipo (come invece capitava nella poesia in prosa). Prosa in prosa è, in definitiva, un inciampo della prosa, un suo cattivo funzionamento, quasi un suo infortunio “concettuale”, un errore, un *glitch*: impone un’interrogazione circa i limiti stessi della forma non versificata, pur non potendo vantare una dimensione positiva, concretamente esperibile. La cornice pragmatica che instaura è quella di un problema, forse privo di soluzione: come possa la prosa alludere alla poesia, evocarla, evitando le trappole del lirico convenzionale, di tradizione simbolista, in cui la poesia in prosa non poteva non cadere. Ed evitando – cosa forse ancor più difficile – le trappole della narratività, del quadretto, della narrazione brevissima. Non per caso, forse, prosa in prosa non ha creato una vera tradizione, almeno in Italia; e se una sua filiazione c’è stata si è realizzata nella direzione di tipi di narratività con cui la sua origine gleiziana aveva indubbe parentele, e che non sono riconducibili in alcun modo alle forme della *short-short story* (come invece è capitato per un ex poeta quale Tiziano Rossi).

Forse, una delle discendenze metriche più esemplari di prosa in prosa si dà nel momento in cui la “forma” prosastica e quella “versale” si confrontano in modo aporetico. Si legga questo testo di un giovane poeta, estraneo alla cosiddetta scrittura di ricerca, Marco Villa¹⁶, che pure sa praticare una prosa ragionativa sospesa fra i due opposti fronti poc’anzi ricordati (siamo ormai giunti al 2019).

¹⁶ M. VILLA, *La discrezione*, in Id., *Un paese di soli guardiani*, Amos, Mestre 2019, p. 13.

L'energia della noia, di ciò che – musica conversazione
 atmosfera amata – recide ogni immedesimazione, di
 tutto quel tempo sprecato *aspettando che passi*, possiamo
 cominciare a vederla, concentrarla
 come un tizio qualunque seduto in una città
 guarda e nemmeno si illude di reggere guardando –
 non è nessuno ma è qualcosa, un fantasma
 che distribuisce spazio, una ripetizione
 giornaliera (nei suoi sogni
 c'è sempre una forma che si scioglie
 vene in sangue, passi in oceano, terra in cielo
 ma lui tiene, non vende luoghi morti) –
 pensa alla sete estinta, al nessun sapore in bocca,
 a reticoli depurati da fantasie
 sulle sue dita che si muovono e si stringono,
 non assorbe la strada e, prima di alzarsi,
 si sente un organismo volatile
 e ben congegnato
 per lo più costituito da acqua.

Inserire un verso dentro il continuum discorsivo della prosa in questa maniera significa destituire sia la prosa sia il verso del loro valore costruttivo. Entrambi, e contemporaneamente, sono soprattutto delle ipotesi grafiche: la cui esistenza paradossale si manifesta solo entro l'impaginato dell'edizione che abbiamo in mano.

5. Definiamo dunque metrica installativa una pratica ritmica che si confronta con quattro livelli del testo, fornendo a ciascun livello una soluzione soprattutto concettuale:

1. alcune forme metriche ereditate, con particolare riguardo all'endecasillabo, alla sua congiunzione "leopardiana" con il settenario ma anche con metri più brevi;

2. il verso lungo, eredità della ricerca atonale ma pure delle pratiche di traduzione e, più in generale, di un informale dilagante tra anni Sessanta e Settanta, anche al di fuori dell'ambito neoavanguardistico;

3. il concretismo visuale, non espressivista, segnatamente nella sua declinazione iconotestuale, che fonda una specifica ritmica tra parola e immagine;

4. la prosa in prosa, come negazione delle testualità prosastiche ricevute e insieme attivazione di un “problema” ritmico in concreto non risolvibile.

Come si vede, solo al punto 3 abbiamo a che fare con un’idea affermativa di testualità, nata dal *positivo* assommarsi di elementi ascrivibili a forme ammesse come tali: verso, prosa, immagine. Vero è che il “testo verbale” e quello “visivo”, messi in relazione fra loro, rinviano a una terza dimensione su cui si riverbera una concettualizzazione. Del resto, seguendo una suggestione che proviene dai noti lavori di W. J. Thomas Mitchell¹⁷, non possiamo appunto che sottoporre a una revisione pragmatica i confini tra immagine e parola, ricodificandoli in termini opposti a quelli primari. Lo spazioimpresso che mi appare come un verso o come una prosa sono tenuto a pensarlo in termini di immagine; e viceversa. Insomma, è a questo secondo livello che scatta il meccanismo concettuale-installativo.

Del resto, come da tempo cerco di argomentare, è probabile che l’insieme del campo poetico stia andando incontro a un fenomeno di ulteriore nominalizzazione: un libro di poesia, a maggior ragione se iconotestuale, restituisce un’esperienza installativa, in quanto luogo che il destinatario *usa praticamente* piuttosto che leggere. Leggere poesia, da questo punto di vista, assomiglia sempre più all’attività partecipativa messa in auge dal romanzo modernista e poi dal cinema. I “segni” che in essa si manifestano non sono più (solo) quelli verbali della lingua, ma si manifestano in una dimensione sintagmatica più articolata e non omogenea (nel cinema parliamo di sequenze), dipendente dall’attività percettiva dello spettatore.

Se una narratività è all’opera nella poesia “dopo la poesia”, questa consiste, semplicemente, nell’azione del destinatario che manipola un prodotto mentale ormai separato dalla sua origine verbale. Il

¹⁷ W. J. Th. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Cortina, Milano 2017.

testo è *percorso*, non è letto in senso convenzionale; è costruito e ricostruito secondo una logica altamente instabile. Non sono realizzati dunque quegli equilibri dialettici fra protensione e ritensione che Wolfgang Iser aveva individuato nella sua descrizione dell'atto di lettura. Il comportamento "narrativo" del lettore di poesia è, tipicamente, multidirezionale; le sue sintesi inattese, non circoscrivibili: e risultano essere tanto più imprevedibili in un contesto concettuale com'è quello che oggi si sta imponendo.

Su tutti questi temi, ovviamente, si dovrà ritornare in futuro, anche a fronte di teorie intorno alle scritture non assertive, come quella elaborata da Gian Luca Picconi (cfr. la nota 5), che mettono il lettore in una posizione passiva in presenza delle intenzioni del testo (e della sua autorialità collettiva). E che in questo senso contraddicono – in maniera frontale – quanto qui è argomentato. Andrà, nondimeno, ribadita con forza la rilevanza "metrica" delle osservazioni appena fatte. Su uno sfondo installativo la metricità mantiene un'importanza imprescindibile, anche se tutto farebbe pensare alla sua avvenuta volatilizzazione, al suo abbandono al flusso degli investimenti percettivi "lettoriali". Non è così. Il fatto che il lettore *qualsiasi* (come del resto capita a tanti critici "autorizzati") non percepisca alcune strutture, o alcuna struttura, sia fisiche sia concettuali, non significa che le strutture non agiscano tanto nel testo quanto indirettamente in lui. Ciò che preme *dietro* un verso solo visivo acquista la sua importanza anche in termini di consuetudini negative, di sottovalutazione della dimensione metrica, di indebolimento delle competenze. Un verso è installativo anche perché i tempi faticano a concepire altro, a concepire un verso "fisico" che funzioni come aveva funzionato *autrefois*. L'esistenza della prosa in prosa può apparire decisiva, allora. Quanto non ha ritmo e formalmente non fa problema – la prosa appunto – diventa la questione nodale del sistema della poesia, o per lo meno dei suoi confini. Dove meno appare il metro, tanto più è urgente pensarlo e parlarlo; dove la distanza da qualsivoglia forma regolata è incalcolabile (in che senso si "misura" una prosa?), proprio lì la tradizione e la sua crisi si squadernano meglio.

È un elogio dello storicismo letterario, il mio (lo si sarà capito). Il testo, agli occhi del critico accorto, rende necessarie le proprie letture, anche e magari soprattutto quelle a-metriche (a-storiche – dico). Il fraintendimento manifesta il testo non meno dell'esecuzione conforme alla tradizione specifica. Il problema, semmai, è che, mentre ci sono fin troppe letture del primo tipo, quelle del secondo tipo si fanno sempre più rare. E la crisi, allora, sarà meno della poesia che non dei suoi interpreti specialisti.

Bibliografia degli scritti di Antonio Lucio Giannone

A) Volumi

- *Bodini prima della “Luna”*, Lecce, Milella, 1982.
- *Tradizione e innovazione nella poesia italiana del Novecento*, Lecce, Milella, 1983.
- *La “permanenza” della poesia, Studi di letteratura meridionale tra Otto e Novecento*, Cavallino di Lecce, Capone, 1989.
- *Futurismo e dintorni*, Galatina, Congedo, 1993.
- *Scrittori del Reame. Ricognizioni meridionali tra Otto e Novecento*, Lecce, Pensa, 1999.
- *L'avventura futurista. Pugliesi all'avanguardia (1909-1943)*, Fasano, Schena, 2002.
- *Le scritture del testo*, Lecce, Milella, 2004.
- *Modernità del Salento. Scrittori, critici, artisti del Novecento e oltre*, Galatina, Congedo, 2009.

- *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, Lecce, Milella, 2013.
- *Sentieri nascosti. Studi di Letteratura italiana dell’Otto/Novecento*, Lecce, Milella, 2016.
- *Ricognizioni novecentesche. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Avellino, Edizioni di Sinestesia, 2020.
- *Scritture meridiane. Letteratura in Puglia nel Novecento e oltre*, Lecce, Edizioni Grifo, 2020.

B) Edizioni e curatele

- V. Bodini, *Corriere spagnolo (1947-54)*, a cura di A.L. Giannone, Lecce, Manni, 1989.
- F. Antonicelli, *Finibusterre*, con uno scritto disperso di I. Calvino, a cura di A.L. Giannone, Nardò, Besa, 1999.
- V. Bodini, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A.L. Giannone Nardò, Besa, 2003.
- S. Paolo, *I Fibbia*, a cura di A.L. Giannone, Carmiano, Calcangeli Edizioni, 2005.
- *Vincenzo Ampolo tra politica e letteratura*. Tomo II. *Il Poeta e il Letterato*, a cura di A.L. Giannone, Galatina, Edipan, 2006.
- *Uno scrittore e la sua terra. Omaggio a Michele Saponaro*, a cura di A.L. Giannone, San Cesario di Lecce, Manni, 2007.
- *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell’Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, Primo tomo, a cura di M. Cantelmo e A.L. Giannone, Galatina, Congedo, 2008; Secondo tomo, a cura di A.L. Giannone, Galatina, Congedo, 2008.
- *Salento da leggere. Proposte di lettura ed esperienze didattiche tra ’600 e ’900*. Atti del Seminario di Studi (Lecce 19-20 aprile 2007), a cura di A.L. Giannone e E. Filieri, Copertino, Lupo editore, 2008.
- *Michele Saponaro cinquant’anni dopo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Cesario di Lecce-Lecce, 25-26 marzo 2010), a cura di A.L. Giannone, Galatina, Congedo, 2011.
- *Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura*. Atti del Convegno nazionale di studi (Cavallino di Lecce, 30

- novembre-1 dicembre 2012), a cura di A.L. Giannone e F. D'Astore, Galatina, Congedo, 2014.
- V. Bodini, *Corriere spagnolo (1945-1954)*, a cura di A.L. Giannone, Seconda edizione ampliata, Nardò, Besa, 2014.
 - R. Durante, *La malapianta*, a cura di A.L. Giannone, Lecce, Zane Editrice, 2014.
 - “*Cristo si è fermato a Eboli*” di Carlo Levi. Atti del Seminario di Studio MOD (Lecce), a cura di A.L. Giannone, Pisa, Edizioni ETS, 2015.
 - Rina Durante. *Il mestiere del narrare*. Atti del Convegno nazionale di Studi (Melendugno-Lecce, 18-19 novembre 2013), a cura di A.L. Giannone, Lecce, Milella, 2015.
 - *La poesia dialettale di Nicola G. De Donno*. Atti della Giornata di Studi (Maglie, Lecce, 18 aprile 2015), a cura di A.L. Giannone, Lecce, Milella, 2016.
 - *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Lecce – Bari, 3-4, 9 dicembre 2014, 2 tomi, a cura di A.L. Giannone, Nardò, Besa, 2017.
 - G. Comi, *Poesie. Spirito d'armonia, Canto per Eva, Fra lacrime e preghiere*, a cura di A.L. Giannone e S. Giorgino, Neviano (Le), Musicaos Editore, 2019.
 - *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano*, a cura di A.L. Giannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2019.
 - V. Bodini, “*Allargare il gioco*”. *Scritti critici (1941-1970)*, a cura di A.L. Giannone, Nardò, BesaMuci, 2020.
 - R. Carrieri, *Fame a Montparnasse*, a cura di A.L. Giannone, Neviano, Musicaos Editore, 2022.

C) Saggi in rivista e in volume

- *Aspetti della presenza petrarchesca nella poesia italiana del Novecento*, in «Annali dell'Università di Lecce – Facoltà di Lettere e filosofia», vol. VII (1975-76), Lecce 1977, pp. 195-249.
- *Il primo Bodini*, in «L'Albero», 58, 1977, pp. 83-104.
- *Breve storia del futurismo nel Salento*, in «Sallentum», 1-2, 1979, pp. 65-106.

- *Dal “colore locale” all’“intimo colore”*: le prose “spagnole” di Vittorio Bodini, in «Sallentum», 3, 1980, pp. 3-20.
- *Suggerimenti stilnovistiche nella poesia di fine Ottocento*, in «Annali dell’Università di Lecce – Facoltà di Lettere e filosofia», vol. VIII-X (1977-80). Studi in onore di Mario Marti, tomo II, Galatina, Congedo 1981, pp. 181-210.
- *Ungaretti e Govoni*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giuseppe Ungaretti*, a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, 4venti, 1981, vol. II, pp. 1025-1038.
- *Mino Delle Site e la critica*, in «L’Albero», 66, 1981, pp. 125-133.
- *Momenti della prosa di Bodini*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a cura di O. Macrì, E. Bonea, D. Valli, Galatina, Congedo, 1984 pp. 351-393.
- *Bodini esordiente e la «Voce del Popolo»*, in «Contributi», 1, marzo 1984, pp. 63-77.
- *Storia de “I Fibbia”* [di Salvatore Paolo], in «Sudpuglia». Rassegna della Banca popolare Sud Puglia di Matino, 4, dicembre 1984, pp. 113-118.
- *Nino Della Notte e il rinnovamento dell’arte in Puglia*, in *Nino Della Notte*, a cura di A. Mangione, Fasano, Schena, pp. 131-137.
- *Suppressa e Bodini. cronaca di un’amicizia attraverso le lettere*, in «Contributi», 2, giugno 1986, pp. 37-49.
- *Scotellaro e gli ermetici meridionali*, in «Otto/Novecento», 2, marzo-aprile 1987, pp. 25-46; e anche in *Scotellaro trent’anni dopo*, Atti del Convegno di studio (Tricarico-Matera, 27-29 maggio 1984), a cura di F. Vitelli, Matera, Basilicata ed., 1991, pp. 345-366.
- *Mino Delle Site: dal Futurismo al... Futurismo*, in «Sudpuglia». Rassegna della Banca popolare Sud Puglia di Matino, 1, marzo 1987, pp. 175-182.
- *La poesia “radiofonica” di Depero*, in F. Depero, *Liriche radiofoniche* (Milano, Morreale 1936), rist. anast. a cura di L. Caruso, Firenze, S.P.E.S., 1987, pp. XLVIII-LV.
- *Il libro imbullonato e la poetica di Depero*, in *Depero futurista* (Milano, Dinamo Azari, 1927), rist. anast. a cura di L. Caruso, Firenze, S.P.E.S., 1987, vol. II, pp. 38-39.
- *Il Futurismo nel Salento (1909-1943)*, in *Mino Delle Site. Aeropittura e oltre, dal 1930*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti (Lecce,

- Museo provinciale, 15 ottobre-3 dicembre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 29-40.
- *Riflessi letterari del primo Maggio*, in *Storie e immagini del I° Maggio*, a cura di G.C. Donno, Manduria, Lacaita, 1990, pp. 325-347.
 - *Un critico di scuola desanctisiana: Francesco Muscogiuri*, in *Francesco Muscogiuri*. Atti della Giornata di Studi (Mesagne, 29 gennaio 1988), a cura di A. Ancora e D. Urgesi, Oria, Italgrafica, 1990, pp. 9-39.
 - *Luigi Gabrieli: sessant'anni di pittura*, in «Nuovi Orientamenti Oggi», 119-121, marzo-agosto 1990, pp. 87-94.
 - «L'Italia futurista» e la poetica del “frammento”, in *L'Italia futurista 1916-1918*, rist. anast. a cura di L. Caruso, Firenze, S.P.E.S., 1992, pp. 25-30.
 - *L'itinerario pittorico di Cosimo Sponziello. La strada del timo e del pet-tiroso*, in «Sudpuglia». Rassegna della Banca popolare Sud Puglia di Matino, 3, settembre 1992, pp. 127-138.
 - *I due tempi della poesia di Mario Truffelli*, in «Misure critiche», a. XXIV, n. 91-93, luglio-dicembre 1994 – gennaio-marzo 1995, pp. 61-69.
 - *Per una storia della poesia meridionale del '900: “Ero nato sui mari del tonno” di Vittore Fiore*, in «Critica letteraria», a. XXIV, fasc. 1, n. 90, 1996, pp. 187-197.
 - *Il Futurismo in Puglia*, in *Futurismo e Meridione*, cat. della mostra (Napoli, 18 luglio-31 ottobre 1986) a cura di E. Crispolti, Napoli, Electa Napoli, 1996, pp. 380-38.
 - *Vittorio Pagano prosatore*, in «Esperienze letterarie», a. XXII, n. 4, ottobre-dicembre 1997, pp. 79-91.
 - *Il futurismo a Lecce*, con una *Appendice* di lettere di F.T. Marinetti, L. Altomare e P. Buzzi a M. Frassaniti, in *Verso le avanguardie. Gli anni del futurismo in Puglia 1909-1944*, cat. della mostra (Bari-Taranto, 20 giugno-1 novembre 1998), a cura di G. Appella, Bari, Adda, 1998, pp. 47-82.
 - *Le parole sono pietre*, in *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, a cura di F. Vitelli, Salerno, Avagliano, 1998, pp. 75-89.
 - *Il Futurismo a Napoli e nel Sud*, in «Avanguardia», a. IV, n. 10, 1999, pp. 61-85.
 - *Topografia letteraria: Lecce nei racconti di Vittorio Badini*, in *Il castello il convento il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze, Olschki, 2000, pp. 163-173.

- *Un creativo salentino. Sandro Greco / La ricostruzione “ludica” dell’universo*, in «Apulia». Rassegna della Banca Popolare Pugliese, a. XXVI, n. 1, marzo 2000, pp. 161-163, 166-167; poi in *Il mondo di Sandro Greco*, (cat. della mostra, Università di Pavia, Collegio Fratelli Cairoli, 18 maggio-1 giugno 2013), Lecce, Edizioni Grifo, 2013, pp. 11-13.
- *Per una storia e geografia del futurismo*, in *L’identità nazionale nella cultura letteraria italiana*. Atti del 3° Congresso nazionale dell’ADI (Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999), a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 2001, tomo II, pp. 121-126.
- *La poesia italiana del Novecento secondo Giacomo Debenedetti*, in «Otto/Novecento», n.s., a. XXV, n. 3, settembre-dicembre 2001, pp. 155-162.
- *Giuseppe Gigli critico letterario*, in *Giuseppe Gigli e la cultura salentina tra Otto e Novecento*. Atti del Convegno nazionale (Manduria 3-4 marzo 1999), Manduria, Filo editore, 2001, pp. 91-111.
- *Comi e Onofri*, in *Girolamo Comi*. Atti del Convegno internazionale (Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001), a cura di P. Guida, Lecce, Milella, 2002, pp. 251-270.
- *Profilo di Rocco Scotellaro*, in «Critica letteraria», a. XXX, fasc. IV, n.117/2002, Miscellanea di studi critici in memoria di Pompeo Giannantonio, II, pp. 867-888.
- *Gli intellettuali salentini e «Il Nuovo Risorgimento»*, in *Lotta politica e meridionalismo nel «Nuovo Risorgimento» di Vittore Fiore*, Bari, Palomar, 2003, pp. 131-140.
- *Radio e letteratura: momenti di un (contrastato) rapporto*, in «Quaderno di Comunicazione», a. II, n. 2, 2003, pp. 100-109.
- *Quasimodo, Bodini e l’ermetismo meridionale*, in «Rivista di Letteratura Italiana», a. XXI, n.1-2, 2003, Atti del Convegno internazionale di studi *Nell’antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, a cura di G. Baroni, pp. 149-158.
- *Luigi Gabrieli. Paesaggi di pura poesia*, in «Apulia. Rassegna della Banca Popolare Pugliese», a. XXX, n. 1, marzo 2004, pp. 130-137.
- *Scotellaro e Bodini*, in «Oggi e domani», a. XXXII, n. 7-8, luglio-agosto 2004, pp. 27-28.
- *La «Rivista d’Italia»: il triennio 1918-1920*, in «Rivista di Letteratura Italiana», a. XXII, n. 3, 2004, pp.137-141
- *L’ultimo De Dominicis: “Spudbiculture”*, in *Giuseppe De Dominicis e la poesia dialettale tra ’800 e ’900*. Atti del Convegno di Studi (Cavallino

- di Lecce, 17-19 marzo 2005), a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 2005, pp. 181-200.
- *Michele Saponaro e Emilio Cecchi (con lettere inedite)*, in *Letteratura, verità e vita. Studi in onore di Gorizio Viti*, a cura di P. Viti, Roma, Edizioni di Storie e Letteratura, 2005, tomo II, pp. 647-659.
 - *L'attività letteraria nel Salento (1970-2005)*, in *La saggezza della letteratura*. Atti del Forum letterario "Puglia letteraria Mediterraneo Europa", Brindisi, marzo 2005, a cura di E. Catalano, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2005, pp. 109-125.
 - *Itinerario di Mino Delle Site, in Percorsi d'arte. Dal collezionismo dei Ruffo all'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, Salerno, Grafite Edizioni, 2005, pp. 143-150; e anche in *Mino Delle Site*, a cura di C. L. Delle Site, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia, 2006, pp. 17-25.
 - *La Scuola d'Arte e la vita letteraria nel Salento nella prima metà del Novecento*, in *I Maestri della Règia Scuola Artistica Industriale di Lecce (1916-1950)*, a cura di S. Luperto, Lecce, Edizioni del Grifo, 2005, pp. 43-48.
 - *Prezzolini, Saponaro e la «Rivista d'Italia». Con lettere inedite di Giuseppe Prezzolini e Michele Saponaro*, in *Studi di letteratura italiana per Vitorio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Bari, Laterza, 2006, tomo III, pp. 191-206.
 - *Emilio Notte, Firenze e il futurismo in Puglia*, in «Incroci», n. 14, luglio-dicembre 2006, pp. 105-116.
 - *Due riviste sperimentali degli anni Settanta: «Gramma» e «Ghen»*, in *Vittorio Balsebre e i Gruppi Gramma e Ghen*, a cura di S. Luperto, Lecce, Edizioni del Grifo, 2006, pp. 25-34.
 - *Alle origini del futurismo: Michele Saponaro (alias Libero Ausonio) tra «Poesia» e «La Tavola Rotonda» (con lettere inedite di F.T. Marinetti)*, in «Rivista di Letteratura Italiana», a. XXIV, n. 2, 2006, pp. 89-95
 - *Gli studi novecenteschi di Gino Rizzo*, in «Studi Salentini», LXXXIII, 2006, pp. 301-317.
 - *La vita letteraria nel Salento dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta*, in *I Maestri dell'Istituto d'Arte di Lecce 1951-1970*, a cura di S. Luperto, Lecce, Edizioni del Grifo, 2007, pp. 51-58.
 - *Un poeta e il suo interprete: il sodalizio Comi-Bocelli*, in *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in*

- onore di Donato Valli*, Primo tomo, a cura di M. Cantelmo e A. L. Giannone, Galatina, Congedo, 2008, pp. 393-410.
- *Novecento letterario salentino: temi, problemi, proposte*, in *Salento da leggere. Proposte di lettura ed esperienze didattiche tra '600 e '900*. Atti del Seminario di Studi (Lecce 19-20 aprile 2007), a cura di A. L. Giannone e E. Filieri, Copertino, Lupo editore, 2008, pp.107-118.
 - *Lettere inedite di Giovanni Papini a Michele Saponaro*, in *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli, III.1 L'Età contemporanea*, a cura di M. Castellana et alii, Galatina, Congedo, 2008, pp. 399-407.
 - *Itinerario di Enzo Miglietta: dalla poesia verbale alla "scrittura" e oltre*, in *Enzo Miglietta e il Laboratorio di Poesia di Novoli*, a cura di S. Luperto, Lecce, Edizioni del Grifo, 2008, pp. 11-18.
 - *Un narratore del Salento: profilo di Salvatore Paolo*, in *Tra Letteratura e Storia. Studi in onore di Rosario Jurlaro*, a cura di M. Spedicato, Galatina, EdiPan, 2008, pp. 257-265.
 - *La macchina volante nella poesia futurista degli anni Trenta*, in *Machinae. Tecniche Arti Saperi nel Novecento*, a cura di G. Barletta, Bari, B. A. Graphis, 2008, pp. 327-343.
 - *Quasimodo e il Sud*, in *Quasimodo a Taranto*, a cura di G. Iacovelli, Massafra, "Italia Nostra", 2008, pp. 11-23.
 - *Le riviste letterarie, i fogli di poesia, i gruppi a Lecce e in provincia*, in *Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008*, a cura di E. Catalano, Bari, Progedit, 2009, pp. 350-369.
 - *"Una poesia pagata con la vita": Lorca nell'interpretazione di Vittorio Bodini*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino, 2. Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2009, pp. 197-207.
 - *La "sfida alle stelle": cento anni di Futurismo*, in *Futurismo nel suo centenario, la continuità*, a cura di L. Tallarico, Galatina, Congedo, 2009, pp. 11-14.
 - *Letteratura e Futurismo in Puglia*, in *Puglia Futurismo e ritorno*, a cura di M. A. Abenante, Bari, Edizioni dal Sud, 2009, pp. 17-20.
 - *Mario Marti e il Novecento*, in «L'Idomeneo», n. 11, 2009, pp. 79-86.
 - *Per il centenario del Futurismo. F. T. Marinetti in Puglia*, a. XXXV, in «Apulia. Rassegna della Banca Popolare Pugliese», n. 1, marzo 2009, pp. 95-100.

- “*Respiro dell’Adriatico*”: *i reportage dalla Puglia di Anna Maria Ortese*, in *Letteratura adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio. Atti del II Convegno Internazionale (Capitolo, 28-29 settembre 2010)*, a cura di E. Carriero, Edizioni digitali del CISVA www.viaggioadriatico.it, 2010, pp. 249-258; e col titolo *Dal Salento al Gargano / Il viaggio in Puglia di Anna Maria Ortese*, in «Apulia. Rassegna della Banca Popolare Pugliese», a. XXXVII, n. 2, giugno 2011, pp. 138-144..
- *Oreste Macrì e «L’Albero»*, in *Il pensiero e i luoghi di Oreste Macrì. Atti delle Giornate di studio in onore dell’illustre ispanista* (Lecce-Maglie, aprile 2007), a cura di A. De Donno e D. Simini, Edizioni del Liceo Statale “F. Capece”, Maglie, 2010, pp. 19-33.
- “*Il più leale tra noi*”: *la figura di Sigismondo Castromediano nel romanzo di Anna Banti, “Noi credevamo”*, in «L’Idomeneo», n. 12, 2010, pp. 55-65.
- *Il Sud di Vittorio Bodini*, in «Apulia. Rassegna della Banca Popolare Pugliese», a. XXXVI, n. IV, dicembre 2010, pp. 111-114.
- *Da «La Tavola Rotonda» alla «Rivista d’Italia»: Saponaro redattore (attraverso le lettere)*, in *Michele Saponaro cinquant’anni dopo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Cesario di Lecce – Lecce, 25-26 marzo 2010), a cura di A.L. Giannone, Galatina, Congedo, 2011, pp. 269-284.
- *Letteratura e futurismo in Puglia*, in *Del nomar parean tutti contenti. Studi offerti a Ruggiero Stefanelli*, a cura di P. Guaragnella, M.B. Pagnoliara, P. Sabbatino, L. Sebastio, Bari, Progedit, 2011, pp. 804-814.
- *La poesia di Cesare Giulio Viola e il crepuscolarismo romano*, in *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell’Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, a cura di A.I. Villa, Milano, Otto/Novecento, 2011, pp. 473-495.
- *La Puglia e la poesia visiva*, in *Di-segni poetici. La collezione di poesia visiva del Museo Arte Contemporanea Marino*, cat. della mostra (Marino, Palazzo Marchesale Del Tufo, maggio-dicembre 2011), a cura di S. Luperto e A. Panareo, Lecce, Edizioni Grifo, 2011, pp. 59-68.
- *Ennio Marzano poeta*, in *Ennio Marzano (1908-1984). L’opera ed i segreti della sua ricerca artistica*, a cura di I. Laudisa, Lecce, Edizioni Grifo, 2011, pp. 39-45.
- *Il dibattito sul parolibberismo tra consensi e dissensi*, in *Futurismi*, a cura di G. Barletta, Bari, B.A. Graphis, 2012, pp. 329-351.

- *Ada Negri e la “Rivista d’Italia” (attraverso le lettere a Michele Saponaro)*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. Ponti, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2012, pp. 364-367.
- *Sigismondo Castromediano e la memorialistica risorgimentale*, in «Critica letteraria», a.XL, fasc. II, n. 155/2012, pp. 289-306; e anche in *“L’Italia è”. Mezzogiorno, Risorgimento e post-Risorgimento*, a cura di M. M. Rizzo, Roma, Viella, 2013, pp. 137-153.
- *Vincenzo Monti nell’interpretazione di Luigi Russo*, in *“Fatto cigno immortale”. Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*. Atti del Colloqui montiano (Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011), a cura di A. Colombo e A. Romano, Roma, Vecchiarelli editore, 2012, pp. 329-338.
- *“Fabbricarsi un’anima”: le prose di memoria e d’invenzione*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. Martelli e F. Vitelli con la collaborazione di G. Dell’Aquila e L. Pesola, Salerno-Stony Brook, Edisud-Forum Italicum Publishing, 2012, vol. II, pp. 147-156.
- *La linea meridionale nella poesia italiana del Novecento*, in *Lingua e letteratura del Sud nell’Italia del Novecento*. Atti del Convegno internazionale Università di Göteborg, 13-15 settembre 2011, a cura di U. Åkerström, Roma, Aracne, 2013, pp. 15-33.
- *Il viaggio in Puglia di Franco Antonicelli e Italo Calvino*, in *La Biblioteca del viaggio nelle Puglie. Il Settecento e gli altri secoli: la Puglia e l’Adriatico*, a cura di R. Lavopa, Edizioni digitali del CISVA 2013, pp. 87-98.
- *Corrado Govoni, Gli Aborti*, in *L’incipit e la tradizione letteraria italiana*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, Pensa Multimedia, 2013, pp. 151-158.
- *Epopea risorgimentale nel Sud: Sigismondo Castromediano e altri memorialisti*, in *Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura*, Atti del Convegno nazionale di studi (Cavallino di Lecce, 30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A. L. Giannone e F. D’Astore, Galatina, Congedo, 2014, pp. 65-86.
- *Il Novecento di Mario Marti*, in *Una vita per la letteratura. A Mario Marti Colleghi ed amici per i suoi cento anni*, a cura di M. Spedicato e M. Leone, Lecce, Edizioni Grifo, 2014, pp. 213-221.
- *Tra realismo e sperimentalismo: per una rilettura del romanzo “La malapianta” di Rina Durante*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola*

- Merola*, a cura di G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro, Pisa, edizioni ETS, 2014, pp. 595-604; e anche, in una versione diversa, in *Rina Durante. Il mestiere del narrare*. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Melendugno-Lecce, 18-19 novembre 2013), a cura di A. I. Giannone, Lecce, Milella, 2015, pp. 43-61.
- *Gli anni Cinquanta-Sessanta: la “stagione d’oro” della cultura leccese*, in M. Mainardi, *La città nuova. Lecce negli anni Cinquanta e Sessanta*, Lecce, Edizioni Grifo, 2014, pp. 227-238.
 - *Meritocrazia letteraria: criteri per la selezione scolastica di autori e testi*, in *La didattica della letteratura nella scuola delle competenze*, a cura di G. Langella, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 111-120.
 - *Lettere inedite di Vilfredo Pareto a Michele Saponaro*, in *Scritti in onore di Antonio Tarantino promossi dall’Università del Salento*, a cura di G. Gioffredi e A. Pisanò, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2014, pp. 237-244.
 - *Per un’indagine sui rapporti letterari tra il Salento e la Francia*, in «Marsia». A. IV, n. 1/Speciale, 2014, pp. 46-53.
 - *Vittorio Bodini tra Sud ed Europa*, in «L’Officina. Laboratorio delle culture e delle storie», n. 0, ottobre 2014, pp. 9-16.
 - *Omaggio a Mario Marti per i suoi cento anni*, in «L’Idomeneo», n.17/2014, pp. 237-241
 - *“Lu senza de la vita”: la poesia filosofica in dialetto di Nicola G. De Donno*, in «Sinestesi». *Sentieri della modernità. Da Leopardi a Pasolini*, a. XIII, 2015, pp. 213-228; e anche in *La poesia dialettale di Nicola G. De Donno*. Atti della Giornata di Studi (Maglie, Lecce, 18 aprile 2015), a cura di A.L. Giannone, Lecce, Milella, 2016, pp. 61-81.
 - *Tra filologia e critica: il “Fenoglio” di Gino Rizzo*, in *“Metodo e intelligenza”*. *Gli studi di Gino Rizzo tra filologia e critica*, a cura di F. D’Astore e M. Leone, Galatina, Congedo, 2015, pp.109-124.
 - *“Il gonfalon selvaggio”*. *Tracce della presenza di Poliziano nella poesia italiana tra Otto e Novecento*, in «Otto/Novecento», n. 1, 2016, pp. 5-18.
 - *La “terza via” di Vittorio Bodini*, in *L’ermetismo e Firenze*. Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014). *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, vol II, a cura di A. Dolfi, Firenze, University Press, 2016, pp. 571-582.
 - *Mobili prospettive della poesia bodiniana*, in *Vittorio Bodini fra Sud*

- ed Europa (1914-2014)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Lecce-Bari, 3-4, 9 dicembre 2014, 2 tomi, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2017, tomo I, pp. 72-88.
- *Luigi Pirandello e la «Rivista d'Italia» (1918-1920). Con lettere inedite di Pirandello, Rosso di San Secondo e Orio Vergani a Michele Saponaro, in Nei cieli di carta. Studi per Ettore Catalano*, a cura di C.A. Augieri, L. Facecchia, A. Miglietta, Bari, Progedit, 2017, pp. 198-211.
 - *L'«Archivio Letterario Italiano ed Europeo del Novecento» (ALIEN) nel quadro degli archivi digitali della modernità letteraria*, in «Aghios». Quaderni di studi sveviani, n. 10, 2017, pp. 11-14.
 - *Ricordo di Donato Valli*, in «Critica letteraria», a. XLVI, fasc. IV, n. 181/2018, pp. 803-812; e con una *Appendice* in «L'Idomeneo», n. 27, 2019, cit., pp. 87-97.
 - *“Io sono quasi spagnolo, sono un italiano del Sud”: la figura e l'opera di Vittorio Bodini*, in «RSEI Revista de la Sociedad española de italianistas», n. 12, 2018, pp. 83-91.
 - *Gli scrittori italiani e la Grande Guerra*, in *La Grande Guerra in Terra d'Otranto. Un progetto di Public History*, a cura di G. Iurlano, L. Ingrosso e L. Marulli, Monteroni di Lecce, Edizioni Esperidi, 2018, pp. 155-162.
 - *Itinerario di Girolamo Comi*, in G. Comi, *Poesie. Spirito d'armonia, Canto per Eva, Fra lacrime e preghiere*, a cura di A.L. Giannone e S. Giorgino, Neviano (Le), Musicaos Editore, 2019, pp. XV-XL
 - *Il “prismatico genio”: momenti della ricezione letteraria di Leonardo nel Novecento*, in «Critica letteraria», a. XLVII, fasc. III, n. 184/2019, pp. 553-568.
 - *Genova-Firenze 1927. Due lettere inedite di Eugenio Montale a Michele Saponaro*, in *Per Franco Contorbia*, a cura di S. Magherini e P. Sabbatino, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2019, vol. II, pp. 575-583.
 - *Sulla ricezione del “Porto Sepolto” (1916) di Giuseppe Ungaretti. Con un articolo dimenticato di Giuseppe Ravegnani*, in *“Tutto ti serve di libro”. Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, Lecce, Argo, 2019, II vol., pp. 392-408.
 - *“Un carnevale di pietra”: interpretazioni letterarie del barocco leccese nel Novecento*, in *La Compagnia della Storia. Omaggio a Mario Spedicato*, tomo II, a cura di G. Caramuscio, Lecce, Edizioni Grifo, 2019, pp. 1083-1094.

- *Il “primo tempo” della poesia di Cristianziano Serricchio*, in “è la parola che conta...” *Cristianziano Serricchio poeta, narratore, drammaturgo*. Atti del Convegno (Manfredonia, 10 novembre 2017), a cura di E. Catalano, Foggia. Sentieri Meridiani Edizioni, 2019, pp. 25-34.
- *Tra Salento e Italia: gli studi sul Novecento letterario di Gino Pisanò*, in “*Qui dove aprichi furono i miei giorni*”. *La luminosa humanitas di Gino Pisanò*, a cura di F. D’Astore e M. Spedicato, Lecce, Edizioni Grifo, 2019, pp. 43-52.
- *Gli studi di Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Lettere e filosofia*, in *Sessant’anni di Studi Umanistici nell’Università del Salento*, a cura di M. Capasso, Lecce, Milella, 2019, pp. 495-512.
- “*Dalla Regione per la Nazione*”. *Il Salento letterario di Mario Marti*, con *Appendice*, in «L’Idomeneo», n. 27, 2019, pp. 69-84.
- “*Turgido spazio screziato / di rasi perlacei...*”. *Lettura del “Cantico del mare” di Girolamo Comi*, in *Quaderni del PENS*, n. 3, 2020, pp. 9-21.
- *Un Diario spagnolo inedito di Vittorio Bodini: il “Quaderno verde”*, in *Palabras tendidas: Vittorio Bodini entre España e Italia*, a cura di Juan Carlos de Miguel y Canuto, Valencia, Universitat de València, 2020, pp. 75-93.
- *Dal mito all’interpretazione momenti dell’interpretazione di Leonardo nella letteratura italiana del Novecento*, in *Accademia Pugliese delle Scienze. Atti e Relazioni LVI 2021. Leonardo da Vinci nel V centenario della morte*, 2021, pp. 77-87.
- *La fortuna di Poliziano nella poesia italiana dell’Otto-Novecento*, in *Politien, humaniste aux sources de la modernité*, sous la direction d’Émilie Sérís et Paolo Viti, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 275-291.
- *Nel segno di Francesco De Sanctis: “Di alcuni caratteri meno popolari della Divina Commedia” di Francesco Muscogiuri*, in «L’Idomeneo», n.31/2021, pp. 65-76.
- *La bohème di Raffaele Carrieri*, in R. Carrieri, *Fame a Montparnasse*, Neviano, Musicaos Editore, 2022, pp. VII-XXIV.

In corso di pubblicazione

- *Una bibliografia d’autore e un’intervista (quasi) immaginaria: lettere di*

Eugenio Montale a Vittorio Pagano, in «*R-EM. Rivista internazionale di studi su Eugenio Montale*», II, 2021.

- *La parola antagonista dell'avanguardia: Lucini e i futuristi*, in Atti del Convegno annuale MOD 2021, *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*.
- *Animali identitari: il "bestiario salentino" di Vittorio Bodini e Fernando Manno*, in «*Critica letteraria*», fasc. IV, 2022.

D) Introduzioni, prefazioni/postfazioni, premesse

- *Introduzione* a V. Bodini, *Corriere spagnolo (1945-54)*, a cura di A.L. Giannone, Lecce, Piero Manni, 1987, pp. 7-28.
- *Introduzione* a G. Bernardini, *Il bivio e le parole*, Lecce, Piero Manni, 1989, pp. 7-10.
- *La poesia di Sofia Stevens*. Postfazione a N.S. James, *Inglese a Gallipoli. Sofia Stevens (1845-1876)*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1993, pp. 85-97.
- *Una città come "condizione dell'anima": Lecce negli appunti di Francesco Barbieri*. Postfazione a I. Laudisa, *La città dell'anima. Bella Lecce di Francesco Barbieri e Salvatore Starace*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1993, pp. 293-302.
- *Introduzione* a F. Antonicelli, *Finibusterre*, con uno scritto disperso di I. Calvino, a cura di A.L. Giannone, Nardò, Besa, 1999, pp. 7-19.
- *Presentazione* di M.T. Pati, *Sabino Alloggio: critico scrittore*, Martano, Chiriatti, 1999, pp. 1-3.
- *Introduzione* (pp. 7-20) a V. Bodini, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A.L. Giannone, Nardò, Besa editrice, 2003, pp. 7-20
- *Introduzione* a S. Paolo, *I Fibbia*, a cura di A.L. Giannone, Carmiano, Calcangeli Edizioni, 2005. pp. 7-17.
- *Prefazione* a *Vincenzo Ampolo tra politica e letteratura*. Tomo II. *Il Poeta e il Letterato*, a cura di A.L. Giannone, Galatina, Edipan, 2006, pp. 9-12.
- *Premessa* a *Salento da leggere. Proposte di lettura ed esperienze didattiche tra '600 e '900*. Atti del Seminario di Studi (Lecce 19-20 aprile 2007), a cura di A. L. Giannone e E. Filieri, Copertino, Lupo editore, 2008, pp. 5-7.

- *Prefazione* a G. Bernardini, *Altri giorni, altri racconti*, Lecce, Argo, 2008, pp. 7-11.
- *Prefazione* a *Michele Saponaro cinquant'anni dopo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Cesario di Lecce – Lecce, 25-26 marzo 2010), a cura di A.L. Giannone, Galatina, Congedo, 2011, pp. 5-10
- *Introduzione* a L. Scorrano, *L'uomo che guarda le stelle e altre storie di Natale*, Galatina, Editrice Salentina, 2013, pp. 7-10.
- *Introduzione* a N. Sisinni, *La Via della Passione*, Galatina, Edizioni Panico, 2013, pp. 5-21.
- *Prefazione* a *Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura*. Atti del Convegno nazionale di studi (Cavallino di Lecce, 30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A.L. Giannone e F. D'Astore, Galatina, Congedo, 2014, pp. 5-10.
- *Introduzione* a Rina Durante, *La malapianta*, a cura di A. L. Giannone, Lecce, Zane Editrice, 2014, pp. 7-25.
- *Prefazione* a V. Bodini, *Il fiore dell'amicizia. Romanzo*, a cura di D. Valli, Nardò, Besa, 2014, pp. I-XII.
- *Premessa* a “*Cristo si è fermato a Eboli*” di Carlo Levi, a cura di A. L. Giannone, Pisa, Edizioni ETS, 2015, pp. 204, pp. 5-7.
- *Prefazione* a Rina Durante. *Il mestiere del narrare*. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Melendugno-Lecce, 18-19 novembre 2013), a cura di A. L. Giannone, Lecce, Milella, 2015, pp. 9-14.
- *Prefazione* a F. D'Astore, *Manoscritti giovanili di Sigismondo Castromediano. Archivio Castromediano di Lymburg*, Galatina, Congedo, 2015, pp. 6-8.
- *Prefazione* a “*Metodo e intelligenza*”. *Gli studi di Gino Rizzo tra filologia e critica*, a cura di F. D'Astore e M. Leone, Galatina, Congedo, 2015, pp. 6-8.
- *Introduzione* a Nello Sisinni, *Mostra antologica (Dipinti, disegni e terrecotte)*, cat. della mostra (Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale, 23 maggio-14 giugno 2015), Galatina, Edizioni Panico, 2015, pp. V-XVI.
- *Prefazione* a *La poesia dialettale di Nicola G. De Donno*. Atti della Giornata di Studi (Maglie, Lecce, 18 aprile 2015), Lecce, Milella (“Contemporanea”, n. s., n. 5), 2016, a cura di A.L. Giannone, pp. 9-13.
- *La terapia della parola nella ricerca poetica di Giovanni Bernardini*,

- prefazione a G. Bernardini, *Nel buio la parola (Poesie 2015-2016)*, Monteroni di Lecce, Edizioni Esperidi, 2016, pp. 7-16.
- *I due poli della poesia di Trisolino*, prefazione a G. Trisolino, *Odio Mènière*, Lecce, Manni, 2017, pp. 5-10.
 - Introduzione a *Donazione Sisinni*, Cavallino di Lecce 2017, pp. 7-13.
 - Prefazione a *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Lecce-Bari, 3-4, 9 dicembre 2014, 2 tomi, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2017, pp. 9-14.
 - *Introduzione a Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano*, a cura di A. L. Giannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2019, pp. 7-12.
 - Prefazione a «L'Idomeneo», n. 27, 2019, *Due Maestri dell'Italianistica: Mario Marti e Donato Valli*, pp. 9-11
 - *Introduzione a V. Bodini, "Allargare il gioco". Scritti critici (1941-1970)*, a cura di A. L. Giannone, Nardò, BesaMuci, 2020, pp. 7-32.

E) Voci di Dizionario

- *Il Dizionario del futurismo*, a cura di E. Godoli, Firenze, Vallecchi, 2 tomi, 2001:
- «Arco di Prato», tomo I, p. 54,
- *Bodini Vittorio*, tomo I, pp. 150-51.
- *Cafaro Gaetano*, tomo I, p. 181.
- *Cancellieri Edmondo*, tomo I, p.194.
- *Carrieri Raffaele*, tomo I, p. 226.
- *Casavola Franco*, tomo I, pp. 231-232.
- *Delle Site Mino*, tomo I, pp. 365-366.
- «± 2000», tomo I, pp. 402-403.
- *Fallacara Luigi*, tomo I, p. 427.
- *Frassaniti Mimì (Domenico)*, tomo I, pp. 484-485.
- *Giardina Giacomo*, tomo I, pp. 532-533.
- «Humanitas», tomo I, pp. 577-578.
- «Lacerba», tomo II, pp. 625-628.
- *Masi Nanni (Giovanni)*, tomo II, pp. 712.
- *Mastrocinque Fortunato*, tomo II, p. 714.
- *Paolillo Carlo Alberto*, tomo II, p. 833.

- *Parole in libertà*, tomo II, pp. 836-841.
- *Pascasio Nicola*, tomo II, p. 844.
- *Serra Dante*, tomo II, p. 1059.
- *Serrano Antonio*, tomo II, pp. 1059-1060.
- *Simini Ernesto*, tomo II, p. 1071.

F) Note, discussioni e recensioni

- *Ungaretti, poeta della memoria*, in «L'Albero», 55, 1976, pp. 228-232. [Rec. di G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976].
- *Ritorno del Peccato di Boine*, in «L'Albero», 56, 1976, pp. 203-206. [Rec. di G. Boine, *Il peccato*, a cura di G. Ungarelli, Torino, Einaudi, 1975].
- *Alle origini dell'“Allegria”*: le lettere dal fronte di Giuseppe Ungaretti, in «L'Albero», 59, 1978, pp. 201-204. [Rec. di G. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1978].
- Nota introduttiva a V. Bodini, *La Puglia contro Pietro Micca*, in «L'Albero», 62, 1979, pp. 129-130
- *Una rivista d'avanguardia*, in «Sallentum», 3, 1979, pp. 159-160 [sulla rivista «Ghen»]
- *Coerenza di una vita*, in «Nuovi Orientamenti», 69-70, 1981, pp. 21-22.
- *“Uccidi”*: note di guerra di Tommaso Fiore, in «Otto/Novecento», 1, 1981, pp. 289-291. [sul vol. di T. Fiore, *Uccidi*, a cura di E. Panareo
- *La poesia di Giovanni Bernardini tra denuncia e ironia*, in «L'Albero», 66, 1981, pp. 198-191. [Rec. di G. Bernardini, *Segni del diluvio*, Manduria, Lacaita, 1981].
- Rec. di E. Panareo, *Michelangelo La Sorte. Un narratore della Murgia dei Trulli* (Martina Franca, Umanesimo della Pietra, 1982), in «Sallentum», 2-3, 1982, pp. 113-115.
- Nota introduttiva a F. Barbieri, *Monologhetto sulla scultura*, in «L'Albero», 69, 1983, p. 107.
- Rec. di A. C. Toni, *Futuristi nelle Marche*, con una prefazione di E. Crispolti (Roma, De Luca, 1982), in «Contributi», 2 giugno 1983, pp. 130-132.

- Rec. di B. G. Sanzin, *Prendere o lasciare. Contropoesie* (Trieste, Ed. dell'autore, 1982), in «Contributi», 2, giugno 1983, pp. 132-134.
- Rec. di G. Giardina, *Dante ambulante al mio paese* (Palermo, Ila Palma, 1982), in «Contributi», 3, settembre 1983, pp. 123-125.
- Nota introduttiva a E. Leandro, *Estrana poesia*, in «L'immaginazione», 2, febbraio 1984.
- Nota introduttiva a S. Paolo, *Dal buio, un cigolio di uscio*, in «L'immaginazione», 3, marzo 1984.
- Nota a *Mino Delle Site: attualità del futurismo*, in «L'immaginazione», 8-9, settembre 1984.
- Nota introduttiva a V. Bodini, *Il gobbo Rosario*, in «L'immaginazione», 12, dicembre 1984.
- Nota a “*Gente in Piazza*” [di G. Bernardini], in «Sudpuglia. Rassegna della Banca popolare Sud Puglia di Matino», 3, settembre 1985, pp. 48-50.
- *Aggiunte alla Bibliografia di Aldo Palazzeschi*, in «L'immaginazione», 1-2, gennaio-febbraio 1985, p. 14.
- Nota a *Due lettere di Aldo Palazzeschi a F. Gentilini e a P. Conti*, in «L'immaginazione», 1-2, gennaio-febbraio 1985, p. 9.
- *La “Dichiarazione d’innocenza” di Francesco Saverio Dodaro*, in «Pensionante de’ Saraceni», 2-3, marzo-giugno 1985, pp. 59-60.
- *Una ricognizione poetico-visuale*, in «L'immaginazione», 10, ottobre 1985, pp. 1, 8, con una *Nota bibliografica* [sulla poesia visiva], p. 10.
- Rec. di N. Tebano, *Diario romano* (Taranto, Cressati, 1983) e *Le mie poesie per Franco Gentilini* (Taranto, Cressati, 1983), in «Contributi», 1, marzo 1985, pp. 109-111.
- *Futurismo “sommerso”*, in «L'immaginazione», 25-27, gennaio-marzo 1986, pp. 9, 16.
- Note a F.T. Marinetti, *Due lettere a Mimi Frassaniti*; R. Mannoni, *Caro Frassaniti*; A. Serrano, *Dai “Diari” e dai “Quaderni”*, in «L'immaginazione», 25-27, gennaio-marzo 1986, pp. 10, 14.
- *Itinerario di Enzo Miglietta*, nota introduttiva al catalogo della mostra di E. Miglietta, *Manoscritti e altro (1977-93)*, (Lecce, Castello Carlo V, 3-19 aprile 1993).
- Rec. di G. Pisanò, *Lettere e cultura in Puglia tra Sette e Novecento (Studi e testi)* (Galatina, Congedo, 1994), in «Misure critiche», a. XXIV, n. 91-93, luglio-dicembre 1994 – gennaio-marzo 1995, pp. 98-101.

- Rec. di D. Valli, *Aria di casa. Il Salento dal mito all'arte* (Galatina, Congedo, 1994), in «Misure critiche», a. XXIV, n. 94-96, aprile-dicembre 1995, pp. 99-102.
- Rec. di L. Scorrano, *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento* (Ravenna, Longo, 1994), in «Misure critiche», a. XXIV, n. 94-96, aprile-dicembre 1995, pp. 105-107.
- Rec. di G. Bernardini, *Il profumo dei gelsomini* (Lecce, Argo, 1994), in «Misure critiche», a. XXIV, n. 94-96, aprile-dicembre 1995, pp. 117-120.
- Rec. di S. Martelli, *Letteratura contaminata. Storie parole immagini tra Ottocento e Novecento* (Salerno, Pietro Laveglia, 1994), in «Annali d'Italianistica», vol. 13, 1995, pp. 519-521.
- *Un romanzo tra storia, mito e simbolo*, in «Presenza taurisanese», a. XVII, n. 8-9, agosto-settembre 1999, pp. 6-7. [Rec. di A. Paloscia, *Storia saffica di Lucistella...*, Lecce, Piero Manni, 1998].
- “*Lu gnenzi*” e “*la puisìa*”, in «L'immaginazione», a. XVII, n. 166, marzo 2000, pp. 26-28. [Rec. di N. G. De Donno, *Palore (1988 – 1998). Poesie in dialetto di Maglie nel Salento*, postfazione dell'editore, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1999].
- *L'impegno dell'«Albero»*, in «L'immaginazione», a. XVI, n. 163, dicembre 1999, pp. 17-19. [Rec. di *L'Albero. Rivista dell'Accademia salentina. Antologia 1949-1954*, a cura di G. Pisanò, con una premessa di M. Corti, Milano, Bompiani, 1999].
- *La lingua “de lu tata”: l'Ottocento dialettale salentino*, in «L'immaginazione», a. XVII, n. 167, aprile 2000, pp. 25-27. [Rec. di *Letteratura dialettale salentina: l'Ottocento*, a cura di D. Valli, Galatina, Congedo, 1998].
- *Storia di una mazziniana / Antonietta e i Borboni*, in «Apulia». Rassegna della Banca Popolare Pugliese, a. XXVI, n. 3, settembre 2000, pp. 104-109 [sul romanzo di E. Bernardini, *Antonietta e i Borboni*, Cavallino di Lecce, Capone, 1998].
- Rec. di L. Romano, *Mistandivò* (Torino, Einaudi, 2001), in «L'immaginazione», a. XVIII, n. 180, settembre-ottobre 2001, pp. 21-23.
- Rec. di A. Lomunno, *Rosa sospirosa* (Torino, Piemme, 2001), in «L'immaginazione», a. XIX, n. 184, febbraio 2002, pp. 17-18.
- «*L'esperienza poetica*» / *Tra critica e poesia l'azzardo di Bodini*, in «Al-

- manacco Salentino 2003-2004», a. XV, gennaio 2004, pp. 168-169 [Nota sulla rivista «*L'esperienza poetica*»].
- Vittorio Pagano: *l'intellettuale e il poeta*, in «L'Idomeneo», n. 6, 2004, pp. 71-80 [sul vol. di N. Carducci, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta (con quattro poemetti inediti)* (Lecce, Pensa Multimedia, 2004)].
 - Rec. di M. Marti, *Da Dante a Croce. Proposte consensi dissensi* (Galatina, Congedo, 2005), in «Incroci», n. 12, luglio-dicembre 2005, pp. 168-169.
 - Rec. di N. Carducci, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta (con quattro poemetti inediti)* (Lecce, Pensa Multimedia, 2004), in «Incroci», n. 12, luglio-dicembre 2005, pp. 169-170.
 - Rec. di E. Oltuski, *Pescando recuerdos* (Nardò 2005), in «Crocevia», 7/8, 2006, pp. 262-269.
 - Nota a *Una lettera inedita* [di V. Ampolo], in *Vincenzo Ampolo tra politica e letteratura*, Tomo II. *Il Poeta e il Letterato*, a cura di A.L. Giannone, Galatina, Edipan, 2006, pp. 135-136.
 - Nota introduttiva a V. Bodini, *Squinzano, vino a Milano*, Nardò, Besa, 2007, pp.7-9.
 - Rec. di D. Valli, *Una disputa settecentesca tra scienza gioco e dialetto. Storia dellu mieru cunzatu cu lu gissu. Storia del vino acconciato col gesso* (Università degli Studi di Lecce, 2006), in «Critica letteraria», a. XXXV, fasc. II, n. 135/2007, pp. 391-393.
 - Rec. di V. Bodini, *La luna dei Borboni (1952)*, a cura di A. Mangione (Nardò, Besa, 2007), in «Critica letteraria», a. XXXV, fasc., III, n. 136/2007, pp. 617-619.
 - Rec. di G. Cassieri, *Scommesse e altri racconti* (San Cesario di Lecce, Manni, 2006), in «Incroci», n. 15, gennaio-giugno 2007, pp. 218-219.
 - Rec. di E. Filieri, *Le ali di Hermes. Letteratura italiana tra regione e nazione* (Galatina, Congedo, 2007), in «Incroci», n. 17, gennaio-giugno 2008, pp. 176-177.
 - *Nelle "viscere del Seicento": "L'Oratorio della Peste" di Raffaele Gorgoni*, in *Segni del tempo. Studi di storia e cultura salentina in onore di Antonio Caloro*, a cura di M. Spedicato, Galatina, Edizioni Panico, 2008, pp. 313-318 [sul romanzo di R. Gorgoni, *L'Oratorio della Peste*, Nardò, Besa, 2005]
 - *Un nuovo libro di Donato Valli su Girolamo Comi. Chiamami maestro*, in «Apulia. Rassegna della Banca Popolare Pugliese», a. XXXV, n.4,

- dicembre 2009, pp. 117-121 [sul vol. di D. Valli, *Chiamami maestro. Vita e scrittura con Girolamo Comi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008].
- *Tra saggio e narrativa. D'Annunzio e la Comarella*, in «Apulia. Rassegna della Banca Popolare Pugliese», a. XXXV, n. 4, dicembre 2009, pp. 149-152 [sul vol. di L. Jannuzzi, *D'Annunzio e la Comarella*, Pescara, Ianieri, 2008].
 - *Luigi Pirandello. Il teatro esplorato da Ettore Catalano*, in «Alba Pratalia», n. 17, dicembre 2010, pp. 527-533 [sul vol. di E. Catalano, *Le caverne dell'istinto. Il teatro di Luigi Pirandello*, Bari, Progedit, 2010].
 - *Bodini, un poeta e la "sua" città*, in «Almanacco Salentino», a cura di R. Guido e M. Tarricone, a. XXII, febbraio 2011, pp. 42-43.
 - *Il Salento di Giuseppe Palumbo*, in «Apulia. Rassegna della Banca Popolare Pugliese», a. XXXVII, n. 1, marzo 2011, pp. 129-135 [sul vol. di I. Laudisa, *Chilometri d'amore nell'obiettivo. Il Salento di Giuseppe Palumbo (1889-1959)*, Lecce, Edizioni Grifo, 2010].
 - Rec. di E. Tiozzo, *Lo spettatore della vita. Poetica e poesia della contemplazione nella narrativa di Michele Saponaro*, in «OBLIO», a. I, n. 1, aprile 2011, pp. 351-352.
 - Rec. di P. Guida, *L'altro Risorgimento nella letteratura dei Folliero de Luna*, in «OBLIO», a. II, n. 6-7, settembre 2012, pp. 224-225.
 - *Vittorio Bodini e le arti figurative*, nel catalogo della mostra *1° Biennale delle arti. Salento Visioni d'Autore. Omaggio a Vittorio Bodini* (Salice Salentino, 20 giugno-3 luglio 2012), Roma, Press Up, 2012, pp. 4-5.
 - Nota introduttiva a D. Valli, *Una "summa" sullo Stil novo*, in *Una vita per la letteratura. A Mario Marti Colleghi ed amici per i suoi cento anni*, a cura di M. Spedicato e M. Leone, Lecce, Edizioni Grifo, 2014, p. 409.
 - *Omaggio a Mario Marti per i suoi cento anni*, in «L'Idomeneo», n.17/2014, pp. 237-241.
 - *Scorrano narratore: "L'uomo che guarda le stelle e altre storie di Natale"*, in *Virtute e conoscenza. Per le Nozze d'Oro di Luigi Scorrano con Madonna Sapientia*, a cura di Giuseppe Caramusco, Lecce, edizioni Grifo, 2014, pp. 53-58.
 - Rec. di G. Pisanò, *Studi di Italianistica fra Salento e Italia (sec. XV-XX)* (Galatina, Edizioni Panico, 2012), in «L'Idomeneo», n. 17/2014, pp. 276-279.

- *Francesco Politi italianista*, in «Presenza Taurisanese – Brogliaccio salentino», a. XXXII, n. 3, marzo 2014, pp. 6-7. [sul vol. di F. Politi, *Pirandello narratore e altri studi di italianistica*, a cura di G. Montonato, Taurisano, Edizioni di Presenza, 2013].
- “*Gramma*” e *la poesia visiva*, in *Percorsi paralleli*, nel catalogo della mostra a cura di T. Carpentieri, (Lecce, Castello Carlo V, 9-30 novembre 2014), pp. 55,57.
- *Itinerario di Sandro Greco*, in *Omaggio a Sandro Greco*, nel catalogo della mostra (Salice Salentino, 17-30 ottobre 2014), Roma, Press Up, pp. 10-12.
- Nota introduttiva a *Donazione Sisinni*, Cavallino di Lecce 2017, pp. 7-13.
- *Luigi Corvaglia: una figura da riscoprire ...*, in «Presenza Taurisanese – Brogliaccio salentino», a. XXXVI, n. 298, gennaio 2018, p. 6. [Rec. di C. Scarcella, *Introduzione allo studio di Luigi Corvaglia da Melissano*, Tuglie, Tipografia 5Emme, 2017].
- *La poesia “di tutti i giorni” di Luigi Scorrano*, in *Una d’arme, di lingua, d’altare, di memorie, di sangue, di cor. Omaggio a Luciano Graziuso*, a cura di G. Caramuscio e A. Romano, Lecce, Edizioni Grifo, 2018, pp. 273-277 [sul vol. di L. Scorrano, *Scritture feriali. Poesia 2015-2016*, Lecce, Edizioni Grifo, 2017].
- *Carteggio d’amore del “bianco duca” di Cavallino con Adele Savio*, in «Presenza Taurisanese – Brogliaccio salentino», a. XXXVII, n. 309, marzo 2019, pp. 6-7. [Rec. di *Cara Adele, caro Sigismondo. Millerose fu cominciamento di un sogno...*, *Carteggio Savio-Castromediano (1859-1905)*, a cura di A. Marcellan, Galatina, Congedo, 2018].
- *La lezione di Mario Marti*, in «Il Bollettino». Periodico online di cultura dell’Università del Salento, a. IX, nn. 5-7, maggio-luglio 2019, pp. 4-5.
- *Il brigantaggio post unitario secondo Carmine Pinto*, in «L’ Idomeneo», n. 32/2021, pp. 393-399 [sul vol. di C. Pinto, *La guerra per il Mezzogiorno. Italiani, borbonici, briganti 1860-1870*, Bari, Laterza, 2019].

G) Interventi giornalistici

- *Un Convegno su Boine*, in «La Tribuna del Salento», 6 dicembre 1977.
- *Intellettuali e interventismo*, in «Nuovosalento», 21 dicembre 1977.

- *Enzo Miglietta: verso una scrittural lettura totale. Poesia e scrittura*, in «La Tribuna del Salento», febbraio 1979, p. 3.
- *Le lettere dal fronte di Giuseppe Ungaretti. Alle origini dell'“Allegria”*, in «La Tribuna del Salento», 22 marzo 1979.
- *La personale di Massari* [su una mostra d'arte], in «Nuovosalento», 13 maggio 1979.
- *Un Convegno dedicato al poeta. Dotti e poeti per Ungaretti*, in «Quotidiano di Lecce», 20 ottobre 1979.
- *Le botteghe d'incisione alla riscoperta del passato*, in «Quotidiano di Lecce», 28 novembre 1979.
- *L'antologica di Aldo Calò* [su una mostra di scultura], in «Nuovosalento», 30 novembre 1979.
- *“Ghen” e l'arte genetica. Parlando il battito del ventre materno*, in «Quotidiano di Lecce», 30-31 dicembre 1979.
- *Vernole e le sue frazioni. Come la provincia fa la storia*, in «Quotidiano di Lecce», 20 febbraio 1980.
- *Ma questo letterato non sa fare il giornalista* [non firmato] in «Quotidiano di Lecce», 1 marzo 1980.
- *Una nuova collana di letteratura contemporanea. Da D'Annunzio alla neoavanguardia*, in «Quotidiano di Lecce», 11 marzo 1980.
- *Miccoli all'Esagono* [su una mostra di pittura], in «Nuovosalento», 17 marzo 1980.
- *Da una scatola di colori all'esperienza futurista*, [intervista all'aeropittore futurista Mino Delle Site], in «Quotidiano di Lecce», 11 settembre 1980.
- *Dalla penisola iberica i reportages di Bodini. I “serenos” spagnoli come i carrettieri pugliesi*, in «Quotidiano di Lecce», 19 dicembre 1980.
- *Scoperta di un narratore. I racconti di Bodini*, in «Corriere del Giorno», Taranto, 9 gennaio 1981.
- *Bodini e la “ricostruzione letteraria” post-fascista*, in «Nuovosalento», 16 gennaio 1981.
- *Delle Site e il futurismo*, in «Quotidiano di Lecce», 4 marzo 1982.
- *Una collana di testi d'avanguardia [Le brache di Gutenberg]... / Se Gutenberg sapesse*, in «Quotidiano di Lecce», 29 maggio 1985.
- *È nata a Lecce una nuova casa editrice [Piero Manni]... / Oltre i confini del Salento*, in «Quotidiano di Lecce», 9 ottobre 1985.

- *L'opera di Domenico Frassaniti e Antonio Serrano. L'avventura nel Salento*, in «Quotidiano di Lecce», 27-28 aprile 1986.
- *Enzo Panareo l'uomo e lo studioso*, in «Salento Domani», 12-13, 1 luglio 1987, p. 3; e col titolo *Per Enzo Panareo. Lo scrittore, lo studioso, l'uomo*, in «L'immaginazione», 44-45, agosto-settembre 1987, p. 14.
- *A Taranto. Una manifestazione per Mino Delle Site. L'aeropittore futurista "i cui baffi s'inebriano di cielo"*, in «Voce del Sud», 17 ottobre 1987, p. 4.
- *Mino Delle Site compie settantacinque anni. Una vita per il futurismo*, in «Il cittadino di Puglia», 15, 22 aprile 1989.
- *Il ritorno dell'aeropittore*, in «Il cittadino di Puglia», 30-31, 28 ottobre 1989.
- *Un carteggio inedito [di V. Bodini] con Leonardo Sciascia. Cerchiamo la luna nel Mediterraneo*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 19 dicembre 1990.
- *La ricerca di Gino Pisanò sulla cultura in Puglia tra Sette e Novecento / Dall'Illuminismo all'Accademia*, in «Quotidiano di Lecce», 16 luglio 1994.
- *Raccolti in volume gli scritti di Donato Valli su storia, arte e letteratura / Dal Salento le voci e i volti della cultura*, in «Quotidiano di Lecce», 1 ottobre 1994.
- *Tutto il Futurismo in formato Puglia*, in «Quotidiano di Lecce», 12 novembre 1994.
- *Il recente libro di Bernardini / Qui si deve restare*, in «Quotidiano di Lecce», 24 dicembre 1994.
- *Partono i bastimenti sulle rotte dei briganti*, in «Quotidiano di Lecce», 27 gennaio 1995.
- *Una moderna lezione di stile per la letteratura del Novecento / Il segno di Dante per ogni poeta*, in «Quotidiano di Lecce», 31 marzo 1995.
- *A Bari la mostra dedicata ai seguaci di Marinetti... / Futuristi di casa nostra*, in «Quotidiano di Lecce», 5-6 luglio 1998.
- *Narrativa e documentazione storica in un libro dedicato ad Antonietta de Pace / E la donna del Sud lottò contro i Borboni*, in «Quotidiano di Lecce», 25 luglio 1998.
- *L'idea del parco letterario, partita da Lecce, conquista altri comuni / Un'occasione per Bodini*, in «Quotidiano di Lecce», 16 settembre 1998.
- *Cesare Segre elenca gli scrittori del '900 e "dimentica", fra gli altri,*

- Silone, Alvaro e Bodini / La letteratura vista da nord*, in «Quotidiano di Lecce», 22 settembre 1998.
- *Torna il “Salento”... / Che premio sarà questo Premio?*, in «Quotidiano di Lecce», 17 ottobre 1998.
 - *La mostra / Sponziello la grande forza della luce*, in «Quotidiano di Lecce», 18-19 ottobre 1998.
 - *Il bilancio di un secolo: in libreria l'ultimo lavoro di Pier Vincenzo Mengaldo / Il Novecento riletto dal critico dei critici*, in «Quotidiano di Lecce», 17 novembre 1998.
 - *Bodini, i segreti di Spagna spiegati da García Lorca*, in «Quotidiano di Lecce», 16 dicembre 1998.
 - *“Parapagliapiaglia”* [di G. Bernardini]. / *Versi per giocare e per riflettere*, in «Quotidiano di Lecce», 18 dicembre 1998.
 - *Salento e Futurismo amore a prima vista*, in «Quotidiano di Lecce», 31 gennaio 1999.
 - *E la cultura del Sud trovò un ambasciatore*, in «Quotidiano di Lecce», 3 marzo 1999.
 - *Saponaro, il successo e le lettere dei Grandi*, in «Quotidiano di Lecce», 4 giugno 2000.
 - *Morto Bertolucci. Fra i suoi amici ci fu anche Macrì*, in «Quotidiano di Lecce», 15 giugno 2000.
 - *Quel capolavoro di De Sica [I bambini ci guardano] nato dalla penna di un tarantino*, in «Quotidiano di Lecce», 9 luglio 2000.
 - *Carmelo Bene la poesia, la voce, la scrittura*, in «Quotidiano di Lecce», 15 luglio 2000.
 - *Un libro di Angelo Semeraro su Tommaso Fiore provveditore agli studi dal '43 al '47 / Quella scuola nuova sogno del dopoguerra*, in «Quotidiano di Lecce», 27 ottobre 2000.
 - *Nell'antologia “I disertori” anche il racconto del salentino Livio Romano / Esiste un altro Sud ve lo diciamo noi*, in «Quotidiano di Lecce», 29 novembre 2000.
 - *Panorama poetico del primo '900: il posto di Gozzano*, in «Il Foglio», Castrovillari, a. 8, n. 2, giugno 2002, pp. 16-17.
 - *Emilio Notte, maestro dell'altro Futurismo*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 30 novembre 2002.
 - *La tematica sacra nell'arte di Mino Delle Site*, in «La Fera», a. XXI, dicembre 2004, pp. 5-6. Cfr. 247.

- *Gabrieli, il Salento luogo dell'anima*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 17 gennaio 2004.
 - *Un ricordo, a un mese dalla scomparsa, di Francesco Lala, protagonista delle vicende letterarie del dopoguerra / Un testimone attento del Salento*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 30 giugno 2004.
 - *Pagano l'intellettuale e il poeta*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 3 gennaio 2005.
 - *Mario Marti, sessant'anni al servizio della letteratura*, in «Corriere del Mezzogiorno», 8 ottobre 2005.
 - *Il Sud di Bodini. Una svolta poetica da riscoprire*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 1 luglio 2006.
 - *Cassieri, "scommesse" di vita quotidiana*, in «Corriere del Mezzogiorno», 25 novembre 2006.
 - *Addio a [Nicola] Carducci, professore e studioso*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 27 maggio 2007.
 - *L'ironica leggerezza di [Sandro] Greco*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 2 giugno 2007.
 - *Nelle sue pagine [di Salvatore Paolo] tutti i problemi del Sud*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 13 luglio 2007.
 - *Il Salento, Bene e Bodini l'anima barocca del '900*, in «la Repubblica-Bari», 7 settembre 2007.
 - *Le ali di Hermes. Letterati salentini dal '700 al '900*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 14 gennaio 2008.
 - *Così [Vittorio Bodini] inventò il Salento europeo nel solco ispanico di García Lorca*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 9 dicembre 2010.
 - *Mangione, l'amore per la letteratura [ricordo di Antonio Mangione]*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 8 dicembre 2014. Cfr. 361.
 - *Le sfide artistiche di Lino Suppressa*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 20 agosto 2015
 - *Antigone, eroina sovversiva e moderna*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 31 agosto 2015
 - *Mesto addio al paladino dell'etica [per la scomparsa di Donato Valli]*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 19 ottobre 2017.
- H) Interviste
- *Una vetrina per Bodini, Intervista a Lucio Antonio Giannone*, a cura di V. Maruccio, in «Quotidiano di Lecce», 27 febbraio 1998, p. 12.

- *Il professor Lucio Giannone parla del ruolo della critica, Parlare di libri, una febbre sottile*, a cura di C. Presicce, in «Quotidiano di Lecce», 3 giugno 2000, p. 9.
- *Patapòn e la Puglia scoprì il '900 grazie al Futurismo*, intervista a cura di G. Mazzarino, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 12 luglio 2002, p. 19.
- *Esce "I Fibbia", opera del narratore di Carmiano. Intervista al curatore della pubblicazione Lucio Giannone / Lo scrittore nascosto. Alla scoperta di Salvatore Paolo*, a cura di M. G. Barone, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 20 febbraio 2006, p.19.
- *La questione meridionale anche in letteratura. Parla Antonio Lucio Giannone, docente dell'Università di Lecce*, a cura di M. Perrone, in «La Gente d'Italia», 6 ottobre 2006, p. 9.
- *Lucio Giannone, docente di letteratura italiana contemporanea, esamina la vivacità delle iniziative editoriali: ottimismo per il 2007. L'anno dei libri. La poesia? Resta una "Cenerentola"*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 6 gennaio 2007, p. 29.
- *Due giornate di studio su iniziativa dell'ADI-SD... Salento da leggere. "I nostri autori nelle scuole pugliesi"*, intervista a cura di M. G. Barone, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 18 aprile 2007, p. 23.
- *Intervista a Lucio Giannone... Bene & Bodini. Una costante ispirazione, il Salento*, a cura di A. Preti, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 6 settembre 2007, p. 25.
- *La Puglia celebra il Futurismo. Il centenario del movimento e la nostra regione: ne parla Lucio Giannone*, a cura di M. G. Barone, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 22 febbraio 2009, p. 33.
- *Vittorio Bodini, poeta dimenticato tra il Salento e la Spagna*, intervista a cura di L. Meneghel, in «l'Occidentale della Domenica», 19 luglio 2009 (www.loccidentale.it).
- *Guarda lontano la letteratura del Salento. Un saggio di Giannone sulla modernità dei nostri autori e una nuova raccolta dedicata a Bodini*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 9 dicembre 2009, p. 27.
- *Bodini. L'uomo e il poeta*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 21 novembre 2010, p. 35.
- *Il ritorno di Bodini. Il ricordo di Lucio Giannone*, intervista a cura di

- C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 19 dicembre 2010, p. 35.
- *La madre e il ricordo del poeta [Rocco Scotellaro]*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 13 marzo 2011, p. 35.
 - *Uno scrittore da rivalutare. Giannone: “Racconto il personaggio Saponaro”*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 15 gennaio 2012, p. 33.
 - *L'incontro tra i Poeti. Il Nobel Tranströmer e la scoperta di Bodini*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 13 aprile 2012, p. 35.
 - *Antonio Lucio Giannone spiega i punti di contatto tra Bodini e Tranströmer poeti lontani geograficamente ma non intellettualmente. I km non sono distanza*, intervista a cura di G. P. Licheri, in «il Paese nuovo», 14 aprile 2012, p. 21.
 - *Bodini. Un tesoretto leccese*, intervista a cura di A. Lippo, in «Corriere del Mezzogiorno», 10 giugno 2012, p. 17.
 - *Levi e la scoperta del Sud invisibile*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 13 febbraio 2013, p. 29.
 - *Antonio Lucio Giannone all'Agorà. Il Cesare Giulio Viola poeta dagli accenti crepuscolari*, intervista a cura di M. Silvestrini, in «Corriere del Giorno», 28 maggio 2013.
 - *Il personaggio da riscoprire. Intervista a Lucio Giannone... [Rina] Durante: la lezione d'una scrittrice*, a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 18 novembre 2013, p. 23.
 - *Bodini, cent'anni per non dimenticare*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 5 gennaio 2014, p. 34.
 - *Vittorio Bodini. Il centenario*, intervista a cura di S.F. Lattarulo, in «Corriere del Mezzogiorno», 7 gennaio 2014, p. 13.
 - *Bodini, il romanzo sulla giovinezza*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 17 giugno 2014, p. 29.
 - *Delle Site, in volo con il futurismo*, intervista a cura di M. Giannandrea, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 7 ottobre 2014, p. 29.
 - *Ricordi a Roma di Mino Delle Site. Fra i relatori il docente Antonio Lucio Giannone*, intervista a cura di T. Carpentieri, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 8 ottobre 2014, p. 18.
 - *L'intervista allo studioso. Gli anni fiorentini del giovane Bodini*, a cura

- di I. Marinaci, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 6 novembre 2014, p. 29.
- *Il ritratto di Vittorio Pagano. Romantico e inquieto il Sud di Pagano*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 16 luglio 2015, p. 25.
 - *Il ritratto di Cesare G. Viola. Il commediografo col cuore da poeta*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 24 luglio 2015, p. 29.
 - *Girolamo Comi e il suo mondo. Comi, l'avventura di un sognatore*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 31 luglio 2015, p. 29.
 - *Il personaggio da ricordare [Raffaele Carrieri]. Un lungo viaggio tra poesia e arte*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 4 agosto 2015, p. 27.
 - *Capitan Black poeta di Cavallino. Lo spirito ribelle di Capitan Black*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 7 agosto 2015, p. 29.
 - *Il personaggio da ricordare. Echi di Spoon River nella poesia di [Pietro] Gatti*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 22 agosto 2015, p. 23.
 - *Michele Pierrì il medico poeta. Poesia come la vita mistica e irrequieta*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 29 agosto 2015, p. 29.
 - *Il ritratto del poeta [Vittore Fiore]. I versi e l'impegno di un uomo libero*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 3 settembre 2015, p. 31.
 - *L'intervista allo studioso. L'eredità di Rina [Durante]. Scrittura e impegno*, a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 31 gennaio 2016, p. 37.
 - *Il Sud di Carlo Levi scoperta emotiva*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 10 novembre 2015, p. 37.
 - *L'intervista allo studioso. Carmelo Bene il poeta nascosto*, a cura di Claudia Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 16 marzo 2016, p. 29.
 - *Consolo, la Storia e l'impegno etico*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 20 aprile 2016, p. 29.
 - *Panzuti, osservatore della vita quotidiana*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 16 maggio 2016, p. 37.

- *La mostra al Rettorato. Lettere e manoscritti. Bodini da riscoprire*, intervista a cura di I. Marinaci, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 29 maggio 2016, p. 35.
- *Vittorio Bodini, emblema di un Sud dimenticato*, intervista a cura di F. Rizzo, in «Il Tacco d’Italia» (www.iltaccoditalia.info), 6 settembre 2017.
- *Il Salento arcaico del dopoguerra così Comi creò il cenacolo*, intervista a cura di C. Spagnolo, in «La Repubblica – Bari», 5 gennaio 2018, p. 11
- *Bodini, il letterato che “inventò” il Sud*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 17 febbraio 2018, p. 29.
- *Il cinquantenario della scomparsa. Comi: l’audacia del poeta “alieno”*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 29 marzo 2018, p. 29.
- *L’uomo e lo studioso. Una giornata per Valli ricercatore e letterato*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 12 aprile 2019, p. 31.
- *La scomparsa dello scrittore. Camilleri, il Salento e l’amicizia con Bodini*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 18 luglio 2019, p. 26.
- *Pagano, poeta eclettico moderno e dimenticato*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 28 settembre 2019, p. 23.
- *Conversazione con Antonio Lucio Giannone*, a cura di G. Montonato, in «Presenza Taurisanese – Brogliaccio salentino», maggio-giugno 2020, pp. 8-9.
- *Quel giorno a Lecce con il poeta Ungaretti*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 1 giugno 2020, p. 22.
- *Bodini e Bene, parole inedite sul Barocco*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 31 agosto 2020, p. 18.
- *Il Salento letterario tra i grandi del ’900*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 24 novembre 2020, p. 20.
- *«Bodini, la letteratura come impegno totale»*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 19 dicembre 2020, p. 20.
- *Viaggiatori e letterati nella terra di frontiera*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 19 febbraio 2021, p. 19.
- *Risorgimento e Sud: la versione del Duca [Sigismondo Castromediano]*,

- intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 19 marzo 2021, p. 20.
- *Bodini e la Spagna due volti dell'amore*, intervista a cura di C. Presicce, in «Nuovo Quotidiano di Puglia», 14 maggio 2021, p. 19.
 - *A colloquio con Antonio Lucio Giannone. Qualche domanda su Bodini e il canone poetico fra Italia e Spagna*, a cura di G. Montonato, in «Presenza taurisanese – Brogliaccio salentino», maggio-giugno 2021, pp. 8-9.

